



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL PIEMONTE ORIENTALE

“AMEDEO AVOGADRO”

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN

ISTITUZIONI PUBBLICHE, SOCIALI E CULTURALI: LINGUAGGI, DIRITTO, STORIA

CURRICULUM:

TRADIZIONI LINGUISTICO-LETTERARIE

CICLO XXXIII

SETTORI SCIENTIFICI DISCIPLINARI:

L-LIN/10 (LETTERATURA INGLESE), L-ART/05 (DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO)

IL CORPO-MARIONETTA COME PARADIGMA DEL CORPO
ATTORALE MODERNO.
UN’IPOTESI DI LETTURA.

COORDINATORE:

Chiar.ma Prof.ssa Chiara Tripodina

TUTOR:

Chiar.mo Prof. Marco Pustianaz

DOTTORANDA:

Valentina Colopi

ANNO ACCADEMICO 2020/2021

*“Do not let the day end without
having grown a bit [...],
without having risen your dreams.
Do not let overcome by disappointment.
Do not let anyone you remove the right to express yourself,
which is almost a duty.
Do not forsake the yearning to make your life something special.
[...] We are beings full of passion. Life is desert and oasis.
We breakdowns,
hurts us, teaches us,
makes us protagonists of our own history.
Although the wind blow against the powerful work continues:
You can make a stanza.
Never stop dreaming, because in a dream, man is free.
Do not fall into the worst mistakes: the silence.
Enjoy the panic that leads you have life ahead.
Live intensely, without mediocrity.
Think that you are the future
and facing the task with pride and without fear.
Learn from those who can teach you [...].”*

*AM. e ad A.,
per averlo reso possibile e reale,
tutelando il mio senno e senso
con immensa pazienza e costante fiducia.*

*Ai miei Affetti e alle mie Persone tutte,
per aver compreso e accolto
ogni mio singolo momento,
accompagnando ogni mio passo.*

*Alle mie paure,
insicurezze e mancanze.
Compagne talvolta ingombranti,
ma essenziali.*

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLO 1. RI-PENSARE/RI-SENTIRE IL CORPO DELL'ATTORE FRA SCIENZA E ARTE. DENIS DIDEROT E IL CASO <i>PARADOXE</i>	27
1.1. BEYOND <i>LE PARADOXE</i> : L'OFFICINA TEORICA DI DENIS DIDEROT.	30
1.2. IL PARADIGMATICO CASO <i>PARADOXE</i>	56
CAPITOLO 2. IL CORPO IN <i>TRANCE</i> : LA SCENA DEL CORPO-MARIONETTA MESMERIC.	85
2.1. MESMER-ISMO E IL CORPO.	86
2.2. LA FORTUNA DEL MAGNETISMO ANIMALE.	103
2.3. CORPO-MARIONETTA MESMERIZZATO E SCENA DRAMMATURGICA: LA MARIONETTA DI HEINRICH VON KLEIST.	107
2.3.1. PENTHESILEA E KÄTHCHEN, DUE CORPI-MARIONETTA A CONFRONTO.	121
CAPITOLO 3. «SEEING IS BELIEVING»: IL CORPO IN <i>TRANCE</i> SULLA SCENA INGLESE.	135
3.1. MESMERISMO E INGHILTERRA.	135
3.2. SCENA PRIMA: CORPO IN <i>TRANCE</i> E TEATRO MEDICO. IL DOTTOR ELLIOTSON ED ELIZABETH O'KEY.	141
3.3. SCENA SECONDA: <i>TRANCE</i> E TEATRO. IL CORPO ATTORALE FRA POTERI MESMERICI E SDOPPIAMENTO.	153
3.3.1. IL CASO HENRY IRVING.	156
3.3.2. LA RIPRESA DEL <i>PARADOXE</i> DIDEROTTIANO: DALLA <i>SENSIBILITÉ</i> ALLA <i>DOUBLE-CONSCIOUSNESS</i> , VERSO L'ISTERIA.	172
CAPITOLO 4. IL CORPO-MARIONETTA ISTERICO E LE SUE 'SCENE'. VERSO L' <i>ÜBER-MARIONETTE</i>	187
4.1. JEAN-MARTIN CHARCOT E IL GRAN TEATRO DELL'ISTERIA. LA <i>PATHOSFORMEL</i> ISTERICA FRA CLINICA E SPETTACOLO.	187
4.2. IL CORPO-MARIONETTA ISTERICO COME PURA MATERIALITÀ: L'ESPERIENZA DEI TEATRI POPOLARI E DEL <i>GRAND-GUIGNOL</i>	204
4.3. IL CORPO-MARIONETTA (ISTERICO) COME SINTOMO IMMATERIALE. IL MOVIMENTO SURREALISTA E L'ATTORE-MARIONETTA DI MAURICE MAETERLINCK.	213
4.4. ALFRED JARRY E IL CASO <i>UBU ROI</i> : IL CORPO-MARIONETTA (ISTERICO) FRA MATERIALITÀ E IMMATERIALITÀ, FRA GROTTESCO E SUBLIME.....	227
CAPITOLO 5. L' <i>ÜBER-MARIONETTE</i> : UN CORPO-MARIONETTA NERVOSO.....	241
5.1. TRACCE NERVOSE. UNA NATURA CONTROVERSA: UMANA O NON-UMANA?	241
5.2. SIBILLE E MUSE NERVOSE.....	254
5.2.1. IL CASO ELEONORA [DUSE], O DELLA <i>ÜBER-MARIONETTE 'IN NUCE'</i>	254
5.2.2. IL CASO ISADORA [DUNCAN], O DELLA <i>ÜBER-MARIONETTE 'IN LUCE'</i> DANZANTE.	269
BIBLIOGRAFIA.....	289

INTRODUZIONE

Prendendo le mosse dall'enigmatico e paradossale concetto craighiano di *Über-marionette* e dalla sfida interpretativa e pratico-teorica posta in essere dallo stesso, il presente lavoro di ricerca si è posto come obiettivo il tentare di (rin)tracciare uno specifico paradigma del corpo-attoriale moderno, di cui la *Über-Marionette* costituirebbe una sua proposta di sintesi e, parallelamente, di (volontà di) superamento.

Partorita dalla mente di una delle figure più poliedriche ed eclettiche apparse nel panorama teatrale novecentesco: l'attore, regista, scenografo e teorico inglese Edward Gordon Craig (Stevenage 1872-Vence 1966), la *Über-Marionette* rappresenta la creazione craighiana più elusiva, misteriosa e intrigante¹, tanto da esser ancora oggi al centro di lunghe riflessioni e dibattiti. Sin dalle prime fasi della sua gestazione, infatti, Craig si avvicina alla sua *Über-Marionette* esclusivamente mediante enunciati enigmatici, metafore o dichiarazioni criptiche, contrastanti e per certi versi paradossali, non rivelando mai cosa (o chi) effettivamente fosse o avrebbe dovuto essere la sua Creatura, come si può evincere dalle lettere del 1905, inviate alla madre Ellen Terry e all'amico e collaboratore Martin Fallas Shaw, e dai due *Notebooks*, 'Über-Marions A' e 'Über-Marions B', redatti da Craig fra il 1905 e il 1906 a Dresda, durante le fasi di realizzazione del progetto *Über-marionette International Theatre*. Paradossalmente (o forse no?), anche lo stesso articolo *The Actor and the Über-Marionette* (1907)², sebbene avrebbe dovuto rappresentare a tutti gli effetti il debutto ufficiale della sua Creatura, appare come un testo fortemente enigmatico e alquanto controverso in cui Craig,

¹ Fra le innovative e 'futuristiche' idee relative ad un rinnovamento della scena teatrale partorite dall'estro creativo craighiano, accanto alla *Über-marionette*, si ricordano gli *Screens*: la scena dal volto mobile, «de mille scene in una», come li denomina Ferruccio Marotti. Nel 1907 Craig, trasferitosi a Firenze, iniziò a disegnare una serie di acqueforti che illustravano una nuova idea di scenografia totalmente rivoluzionaria: gli *Screens*, approvati con tanto di brevetto per volere di Craig. Vere e proprie 'macchine' di volumetrie e cromatismi luminosi, gli *Screens* consistono in una serie di pannelli mobili di varie dimensioni, materiali e colori, unibili e (ri)combinabili in molteplici figurazioni, attraverso cui poter dar vita a uno spazio scenico ideale in cui far muovere la sua *Über-marionette*, accogliendo epifanie di presenze immaginarie o fantasmatiche per mezzo della luce e del suo riflettersi sui pannelli. Come scrive Marotti, gli *Screens* sono da intendersi come: «de mille scene in una, una scena tridimensionale dalle infinite possibilità di movimento: visioni di rigorose strutture monolitiche mutevoli, un continuo e misurato movimento di forme verticali e di luci, immagini astratte di stati d'animo, ricordi miti. In questo scenario irreali si muoveva l'utopia dell'attore perfetto, disincarnato: la *Über-marionette*». F. Marotti, L'itinerario di Gordon Craig, in E. G. Craig, *Il mio teatro*, introduzione a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano 1971, p. XXX.

² L'articolo fu scritto da Craig a Firenze nel 1907 e venne pubblicato per la prima volta sulla sua rivista «The Mask» l'anno successivo (1908), confluendo poi, insieme ad altri saggi e articoli, in *On the Art of the Theatre* nel 1912.

ancora una volta, non restituisce una definizione vera e propria o univoca in merito all'effettiva natura fisico-corporea della sua *Über-Marionette*. A ragione, dunque, non sorprende che non vi sia (e in fondo, forse, non potrà mai esserci) un consenso fra gli studiosi che, a lungo e senza soluzione di continuità, si sono interrogati in merito all'*affaire Über-marionette*³, e che le principali chiavi di lettura proposte, afferibili in particolar modo alle tesi avanzate da Irène Eynat-Confino e Patrick Le Boeuf e, più recentemente, da Lorenzo Mango e Paola Degli Esposti, restituiscano inevitabilmente delle interpretazioni tanto divergenti se non diametralmente opposte.

Come dichiarato in *Beyond The Mask. Gordon Craig, Movement, and the Actor* (1987), Irène Eynat-Confino non ha dubbi in merito alla natura non-umana della *Über-Marionette* in quanto, secondo la studiosa, negli scritti in cui Craig ne parla e in modo particolare a partire dal 1905 non si riferirebbe ad altro se non a una sperimentazione pratica e concreta con delle marionette particolari di grandi dimensioni, concepite secondo la tecnica tradizionale del corpo snodabile in legno i cui fili sono mossi da un manovratore. Per quanto Eynat-Confino non riduca il discorso craighiano ad un piano esclusivamente contingente – parlando, ad esempio, del concetto di Bellezza come di una qualità ricercata ardentemente da Craig nel teatro e (ri)trovata nella sua *Über-Marionette*, così come dei simboli 'esoterici' disseminati all'interno degli scritti craighiani³ – la sua tesi, tuttavia, tende a riportare il discorso in merito alla natura della Creatura craighiana su un piano più marcatamente materiale. Eynat-Confino, infatti, si dichiara certa del fatto che la vera *Über-Marionette* altro non fosse se non una marionetta di grandi dimensioni e dal forte impatto fisico ed emozionale, così come del fatto che Craig, una volta resosi conto dell'impossibilità di realizzare il suo progetto di Dresda, abbia scelto in seguito di rivestire la sua Creatura di metafore (rinvenibili, secondo la studiosa, nei saggi scritti da Craig fra il 1907 e il 1912: *The Actor and the Über-Marionette* e *The Artist of the Theatre of the Future*), fino a negarne l'esistenza come congegno meccanico in *Henry Irving*, la biografia del celebre attore inglese scritta da Craig nel 1930, dichiarando Irving quanto di

³ I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1987, pp. 126-144. Nello specifico, la studiosa fa riferimento a due figure geometriche in particolare: il cerchio e il quadrato, il cui valore esoterico sarebbe da derivarsi principalmente dall'influenza esercitata su Craig dall'interesse di Isadora Duncan in materia di esoterismo, e in particolare dalla passione della danzatrice per il culto di Iside, e da William Butler Yeats, la cui affiliazione ai circoli esoterici informò ampiamente la visione teatrale del drammaturgo irlandese. Unitamente a queste due figure emblematiche, Eynat-Confino segnala anche la passione di Craig per la poesia metafisica e simbolica di Walt Whitman e William Blake. Tale passione avrebbe, infatti, contribuito a caricare tali figure geometriche di un'ulteriore simbologia.

più prossimo avesse visto in relazione alla *Über-Marionette*⁴. Secondo la studiosa, le prove più solide a sostegno della sua tesi sarebbero fornite proprio dai documenti relativi al progetto riguardante l'*Über-Marionette International Theatre* di Dresda, le cui fasi iniziali illustrate all'interno dei due *Notebooks* dimostrerebbero la volontà di Craig di dar vita ad un nuovo tipo di teatro di figura sperimentale. Nelle annotazioni contenute all'interno dei due *Notebooks*, infatti, il drammaturgo inglese fornisce dettagli significativi, nonché specifici, circa l'altezza della sua *Über-Marionette*, che oscilla fra i 5 piedi e i 5 piedi e mezzo (ovvero fra i 152 e i 168 cm.), tranne nel caso degli eroi o dei personaggi principali, le cui dimensioni avrebbero potuto arrivare a 6 piedi (183 cm.), e degli dei, la cui altezza avrebbe dovuto essere di 6 piedi e mezzo (198 cm) o anche più. Secondo Eynat-Confino, considerata anche l'altezza media di una marionetta (all'incirca di ottanta centimetri), la ragione delle difficoltà riscontrate da Craig sul piano della realizzazione pratica sarebbe da ricercarsi proprio nelle dimensioni da lui segnalate e volute per le sue *Über-Marionettes* che, congiuntamente all'impatto visivo ed emotivo, avrebbero dovuto comportare anche un effetto di sacralità e solennità, realizzabile anche attraverso pochi movimenti, ma ampi e solenni⁵.

Alla tesi promossa da Eynat-Confino si contrappone quella avanzata da Patrick Le Boeuf, lo storico curatore del Fondo Craig della *Bibliothèque Nationale de France*, nel 2010. A tal proposito, però, risulta opportuno sottolineare che nel 2008 Le Boeuf avesse già proposto una chiave interpretativa della *Über-Marionette*, salvo poi modificarla nel 2010. Se, infatti, l'opinione iniziale dello studioso circa la natura della *Über-Marionette* spingeva verso una rilettura umana della stessa, in quanto interpretata come una sorta di perfetto ginnasta⁶, dopo solo due anni Le Boeuf propone una tesi alquanto diversa dalla precedente, reinterpretando la Creatura craighiana come un *full-body puppet*, ovvero un fantoccio animato: una sorta di armatura o involucro materiale e concreto abitato dall'interprete che lo muove. In *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette* (2010), Le Boeuf, prendendo di fatto le distanze da quanto sostenuto da Eynat-Confino, afferma che la Creatura craighiana non sia da intendersi come una marionetta dalle dimensioni esagerate ed eccezionali, quanto piuttosto come qualcosa di completamente diverso, portando a testimonianza l'intervista

⁴ E. C. Craig, *Henry Irving*, J.M. Dent, London 1930, p. 32. In I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement, and the Actor*, op. cit., pp. 193-194.

⁵ *Ivi*, pp. 85-100. In linea con quanto sostenuto da Eynat-Confino, anche Didier Plassard e Uta Grund giungono a formulare una risoluzione simile del concetto craighiani. A tal proposito, si rimanda a D. Plassard, *L'Acteur en effigie*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne 1992, pp. 51-52 e U. Grund, *Zwischen den Künsten: Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*, Akademie Verlag, Berlin 2002.

⁶ P. Le Boeuf, *Edward Gordon Craig et le renouveau du masque théâtrale au début du XX siècle*, in *Masques: de Carpeaux à Picasso*, [commissaire de l'exposition, É. Papet], Hazan et Musée d'Orsay, Paris 2008, pp. 198-205.

dell'artista americano Michael Carmichael Carr del 13 marzo 1910 e rilasciata al «Kansas City Star». Carr, ricostruendo il lavoro svolto con Craig in relazione alla *Über-Marionette* quando fu suo allievo all'Arena Goldoni (la Scuola creata a Firenze dal drammaturgo inglese) fra il 1907 e il 1908, racconta, infatti, che il drammaturgo inglese stava sperimentando degli enormi costumi-corazza da far indossare agli attori in carne e ossa. Alla luce di quanto dichiarato da Carr, Le Boeuf giunge pertanto alla conclusione che la *Über-Marionette* sarebbe dunque interpretabile come un *full-body puppet*: una 'sovrastuttura' di legno e stoffa che gli attori avrebbero dovuto indossare e muovere, lasciando libere e visibili solo le gambe, portando anche come esempio il *Bread and Puppet Theatre*: la compagnia americana che, a partire dagli anni Sessanta, iniziò a esibirsi indossando, soprattutto nelle *performances* di strada, enormi costumi-fantoccio animati dall'interno dall'attore. Secondo Le Boeuf, l'affidabilità del racconto di Carr sarebbe testimoniata dalla reazione stizzita di Craig alla lettura dell'intervista rilasciata dall'ex allievo. Una reazione che, al contrario, Craig non ebbe dopo aver letto l'articolo del 1953 in cui Harvey Grossmann, un giovanissimo attore newyorkese, esponeva la sua personalissima interpretazione in materia di *Über-Marionette*, senza essere entrato in contatto diretto con Craig e solo dopo aver letto gli scritti craighiani⁷. Craig, infatti, non sollevò alcuna obiezione in merito a quanto osservato da Grossmann⁸, ma anzi intrecciò con il giovanissimo attore (all'epoca diciannovenne) uno stretto legame di amicizia. La diversità radicale delle due reazioni confermerebbe, secondo Le Boeuf, la veridicità di quanto rivelato da Carr nella sua intervista: ciò che irritò profondamente Craig, quindi, fu proprio l'aver tradito il patto di segretezza da parte di Carr, svelando l'enigma della sua *Über-Marionette*. Le Boeuf sembra non nutrire dubbi in merito, asserendo anche che ci troveremmo di fronte a due conferme, diverse ma complementari, dell'ipotesi per cui la *Über-Marionette* non potesse essere un nuovo 'prototipo' di marionetta, quanto piuttosto quella Creatura, quell'essere, di cui Craig aveva già scritto alla madre e all'amico Martin Fallas Shaw nel 1905, quando ancora non riusciva a darle un nome.

⁷ P. Le Boeuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionettes*, in "New Theatre Quarterly" XXVI, 2, 2010, pp. 102-114.

⁸ Come scrive Grossmann, la *Über-Marionette*: «is not a marionette. For a marionette, generous though his size may be, will forever remain a marionette. Gordon Craig was not asking for the Actor to be replaced by the Marionette... The Über-Marionette is first of all the Actor whose face is concealed behind a mask. It has been said that Craig has desired to extend the Mask to a point where it would cover not only the Actor's face but his whole person, and this is true. For the Über-Marionette is the Actor who is so highly skilled in his whole being that he no longer exhibits *himself* upon the Stage. Rather does he conceal himself – his physical being and his personality – within those materials which are outside himself, his mask and his costume». H. Grossmann, *Gordon Craig and the Actor*, in «Chrysalis», a. VI, n. 7-8, 1953, come citato da P. Le Boeuf alla pagina 112 di *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, op. cit., p. 112.

A sostegno della sua tesi il curatore cita poi altri indizi rintracciati all'interno dei *Notebooks*: il primo contenuto all'interno dell'«Über-Marions B» in cui Craig sostiene che necessita di almeno due mesi per allenare (*to train*) le sue *Über-Marionettes* prima di poter iniziare a lavorare sulle *performances*, e il secondo contenuto all'interno dell'«Über-Marions A» dove Craig stila una lista dei componenti dello *staff* per il teatro di Dresda. In entrambi i casi, secondo Le Boeuf, Craig sembra riferirsi a degli attori umani, in primo luogo perché il verbo *to train* non sembra essere adatto a delle marionette, e in seconda battuta perché, nella lista stilata, Craig aggiunge il termine *Über-Marionette* solo in un secondo momento, ovvero solo dopo aver cancellato due parole che, tuttavia, restano ancora leggibili: (25) *actors* e *manipulators*. A tal proposito il curatore avanza quindi due ipotesi: la prima secondo cui Craig stesse facendo riferimento a due gruppi distinti, e la seconda, che è quella verso cui propende, è che il drammaturgo si riferisse a venticinque persone che, tuttavia, non era ancora certo se chiamare attori o manipolatori⁹. In aggiunta, citando il *Dresden EGC 1905*, un *notebook* inerente gli aspetti economici del progetto di Dresda, Le Boeuf osserva che le *Über-Marionettes* non solo risulterebbero fra gli impiegati del teatro, ma godrebbero anche di un salario mensile. Un salario che, come aggiunge, considerato il fatto che Craig avrebbe potuto alludere ai manovratori delle *Über-Marionettes* e ammesso e non concesso che le stesse fossero dotate di fili, risulterebbe fin troppo basso in quel caso, ma al contrario ben più idoneo nel caso di attori in carne e ossa con indosso dei costumi-corazza¹⁰.

Prendendo in esame le proposte avanzate da Eynat-Confino e da Le Boeuf, Lorenzo Mango, all'interno di *L'officina teorica di Edward Gordon Craig* (2015), dichiara che entrambe le

⁹ P. Le Boeuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionettes*, op. cit., pp. 104-105.

¹⁰ Oltre ai dati di natura documentaria, Le Boeuf analizza due disegni contenuti all'interno dell'«Über-Marions A» in cui è presente una figura umana, ieratica, con indosso una veste lunga fino ai piedi e una sorta di mantello. Nel primo disegno, denominato da Craig *The Actor*, la figura è in posizione frontale, indossa una maschera e regge il mantello con la mano sinistra, mentre nella mano destra ha una seconda maschera; nel secondo, invece, la figura è dipinta di profilo e, sebbene il volto sia molto scuro e non ben definito, sembra indossare una maschera, reggendone una seconda sempre con la mano destra, ma portandola questa volta davanti al viso. Come riportato (anche) da Le Bouef, Craig commenta il disegno scrivendo: «The changing from one mask to another: the figures revolves, ducks, hides faces with mantle and in this revolving the Überm. shows his or her dexterity». L'affermazione viene letta da Le Boeuf come un ulteriore indizio a conferma della sua ipotesi inerente il *full-body puppet*, in quanto, secondo lo studioso, non avrebbe senso parlare di 'abilità del movimento' e del cambio della maschera se non in relazione a un'armatura ingombrante da animare. A maggior ragione se si considera che le figure rappresentate sembrano avere il busto molto più corto rispetto alle gambe, una condizione che sarebbe dovuta, sempre secondo lo studioso, proprio al costume di legno e stoffa che, posato sulle anche dell'attore, ne avrebbe aumentato la statura in modo anomalo. Secondo Le Boeuf, quindi, ciò che vediamo raffigurato in quei disegni sarebbe un *performer* con indosso un costume-corazza e, al di sopra di esso, una maschera, il tutto retto da una sorta di gioco scenico basato su una *mise en abîme* della maschera, tale per cui la *Über-Marionette* sarebbe da intendersi come una sorta di maschera della maschera dell'attore. Cfr., *Ivi*, pp. 108-114.

chiavi di lettura presentino tanto dei punti di forza quanto dei punti di debolezza poiché, benché in entrambe le tesi si possano riscontrare degli elementi convincenti e coerenti, altri, al contrario, sarebbero più difficilmente spiegabili. Secondo Mango, infatti, sebbene sia Eynat-Confino, sia *Le Boeuf* si dichiarino certi che Craig avesse in mente un progetto sperimentale corrispondente a qualcosa di molto preciso e definito (declinato dalle due proposte o come una marionetta monumentale, o come un costume-corazza), gli indizi in relazione alla *Über-Marionette* rintracciabili negli scritti, nelle note e nei disegni craighiani sembrano non poter autorizzare una simile certezza¹¹. Nello specifico, lo studio condotto da Mango, basandosi su un fitto lavoro archivistico, si pone come obiettivo la ricostruzione sia degli eventi biografici e artistici, sia del processo di maturazione dei problemi teorici alla base di *The Art of the Theatre* (1905): un piccolo saggio in forma di dialogo scritto da Craig, in grado di fungere, per certi versi, da modello ideale per il teatro del Novecento. A tal proposito lo studioso conia il termine ‘officina teorica’ per descrivere il palinsesto mentale craighiano da cui, a partire dal 1905 (e immediati dintorni), inizia a prender forma l’idea di teatro di Craig, ma non solo. L’officina teorica, infatti, non si limita esclusivamente a essere l’idea teatrale di Craig, quanto piuttosto il vero e proprio fondamento dell’idea novecentesca di teatro¹². Secondo Mango, in *The Art of the Theatre* sarebbe già possibile scorgere ‘il seme’ delle visioni teoriche future craighiane, come l’idea per cui la *Über-Marionette* non sia solo «un sostituto dell’attore», ma anche «la figurazione simbolica del corpo adamitico, perfetto e integro, libero dalle passioni non solo sulla scena ma nella sua sostanza ontologica» e nel suo fondamento spirituale¹³. Quest’idea diverrà poi centrale in *The Actor and the Über-Marionette* (1907), ma appare già nell’officina teorica di *The Art of the Theatre* per poi trasformarsi anch’essa in «una sorta di laboratorio permanente», ovvero nell’officina teorica del Craig futuro, oltre che nella sua più celebre metafora teatrale¹⁴. Come scrive Mango, infatti, Craig: «Pensa ad una “creatura” ideale che non sia una marionetta ma pensa anche al valore della marionetta [...], ipotizza la realizzazione di un teatro della Übermarionette con tanto di

¹¹ L. Mango, *L’officina teorica di Gordon Craig*, Titivillus, Pisa 2015, p. 292.

¹² *Ivi*, pp. 11-12. Inoltre, tenendo presenti gli studi condotti da Ferruccio Marotti e, in parte, da Denis Bablet, Mango ripercorre i punti nodali di quest’opera decisiva per il passaggio della regia da mestiere ad arte e fondamentali per tutta la concezione moderna del teatro fra cui l’autonomia dello spettacolo in quanto arte visiva (per Mango vera e propria rivoluzione antiaristotelica); lo svincolamento dal testo drammatico e la messa a punto della nozione di testo spettacolare, vale a dire di una scrittura che sia solo e soltanto scenica, che è una delle nozioni-chiave del teatro contemporaneo; l’assunto, coerente quanto radicale, secondo cui il vero padre di questo teatro come arte della visione non sia il poeta drammatico, bensì il danzatore, e l’accentuazione dei valori di azione-movimento-danza.

¹³ *Ivi*, p. 299.

¹⁴ *Ivi*, p. 265.

compagnia e repertorio, ma considera la *Übermarionette* anche, fin dall'inizio, come un'istanza metafisica»¹⁵. La conclusione a cui giunge lo studioso alla fine della sua indagine è che il pensiero di Craig, presentandosi come una sorta di fluido composto da elementi diversi, complessi e metamorfici che si alternano, si sovrappongono e si intrecciano, spinga a una riflessione in materia di *Über-Marionette* da giocare non tanto su un piano pratico, quanto piuttosto su un piano ontologico¹⁶.

Dello stesso avviso si dichiara essere Paola Degli Esposti in chiusura del suo lavoro dedicato alla *Über-Marionette* dal titolo *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig* (2018)¹⁷. All'interno del suo lavoro Degli Esposti non si è posta come obiettivo il cercare di definire cosa materialmente avrebbe dovuto essere la *Über-Marionette*, bensì di meglio precisare la posizione di Craig riguardo l'attore, al fine di capire in che modo la stessa abbia inciso sul concetto craighiano di *performer* ideale. Analizzando e prendendo le distanze dalla posizione di Eynat-Confino¹⁸, Degli Esposti, convinta della natura umana della *Über-Marionette*¹⁹, rilegge la Creatura pensata da Craig come una metafora dell'attore ideale e perfetto, come l'ultimo stadio di quel lungo processo di perfezionamento e di *autopoiesis* disegnato dal drammaturgo inglese, in cui il *performer* raggiungerebbe la perfetta padronanza di sé, l'equilibrio fra tutte le sue emozioni e la capacità di rispondere con il suo corpo a tutti gli impulsi della mente. La *Über-Marionette* si pone, dunque, come la meta ideale da raggiungere poiché, come sottolinea la studiosa: «indica i principi universali dell'arte dell'attore, che l'adepto deve arrivare a cogliere con un percorso personale, e deve poi applicare con modalità autonome, attraverso la costruzione di un linguaggio del quale Craig non può né vuole fornire la grammatica, perché deve emergere dall'itinerario evolutivo del singolo»²⁰. Al fine di sondare le apparenti contraddizioni presenti all'interno della pronuncia teorica craighiana, Degli Esposti rilegge, nello specifico, due drammi per marionette craighiani (*Romeo and Juliet* e *Blue Sky*)²¹ e pone una grande attenzione ai termini utilizzati da

¹⁵ *Ivi*, p. 300.

¹⁶ *Ivi*, pp. 292-301. Dello stesso avviso è anche Franco Ruffini, in *Craig, Grotowski, Artaud: teatro in stato di invenzione*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 33.

¹⁷ P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Edizioni di pagina, Bari 2018, p. 129.

¹⁸ *Ivi*, p. 113-121.

¹⁹ Dello stesso avviso sono anche Christopher Innes e Denis Bablet, che, all'interno dei loro lavori in relazione al teatro di Craig, dedicano uno spazio anche alla *Über-Marionette*. A tal proposito rimando a C. Innes, *Edward Gordon Craig: A Vision of the Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, pp. 123-126 e D. Bablet, *The Theatre of Edward Gordon Craig*, Eyre Methuen, London 1981, pp. 92-116.

²⁰ P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre.*, op. cit., p. 12.

²¹ *Ivi*, pp. 33-73. Come ricorda Degli Esposti, Craig progettò la stesura di trecentosessantacinque drammi per marionette, scrivendone o abbozzandone solo una parte che confluì poi nel *Drama for Fools*, un'opera iniziata

Craig all'interno di *The Actor and the Über-Marionette* e *The Artists of the Theatre of the Future*, giungendo alla conclusione che la *Über-Marionette*, l'ideale craighiano, è interpretabile come un essere che va oltre l'attore, che assume in sé alcuni tratti importanti della marionetta (fondendosi idealmente con essa) e che in più occasioni è ritratto da Craig come una creatura danzante²². A partire da queste premesse Degli Esposti adotta un doppio sguardo, analizzando al microscopio i testi craighiani alla ricerca di occultamenti, rimandi nascosti, apparenti contraddizioni da un lato e, dall'altro, intrecciando la teoria craighiana in materia di *performer* ideale con quanto dichiarato da Craig in riferimento a Henry Irving, Eleonora Duse e Isadora Duncan²³: figure fondamentali non solo nella vita artistica del drammaturgo inglese, ma anche e soprattutto in materia di *Über-Marionette*. Tale lavoro di indagine ha permesso alla studiosa di giungere alla conclusione che Isadora Duncan non si limiti ad ispirare alcuni tratti della *Über-Marionette*, ma che sia il modello d'ispirazione principale per Craig²⁴.

Al netto di quanto analizzato, appare chiaro quanto la natura enigmatica della *Über-Marionette* abbia inevitabilmente generato delle ipotesi interpretative piuttosto discordanti, tanto da essere avvertita e interpretata ora nella sua controparte esclusivamente non-umana (marionetta), ora, e di contro, nella sua componente più spiccatamente umana (corpo), fino a ipotizzare che la sfida ermeneutica posta in essere dalla stessa sia da giocarsi più su un piano ontologico che pratico. Se si considera inoltre quanto dichiarato da Cesare Molinari, Lindsay Mary Newman e Cécile Giteau nei loro studi dedicati a Craig, ovvero che il concetto

da Craig nel 1914 ma mai definitivamente conclusa, come testimonia il continuo ritorno di Craig sui testi delle *pièces*, apportando continue aggiunte e modifiche. Prima che l'Institut International de la Marionette pubblicasse la prima edizione completa del *Drama for Fools* craighiano, nel 2012, erano state pubblicate solo poche delle *pièces* costitutive il *corpus* dei drammi per marionette – come testimoniato dall'opera di Marina Maymone Siniscalschi – e, alcune di esse, risultavano di difficile reperibilità. L'edizione completa ad opera dell'Institut International de la Marionette ha, pertanto, reso disponibile l'accesso anche ai drammi per marionette poco noti, sia completi che incompleti. Per un approfondimento in merito al *Drama for Fools* craighiano, che non sarà oggetto di indagine all'interno di questo lavoro, si rimanda a M. Maymone Siniscalschi, *Introduzione*, in E. G. Craig, *Il trionfo della marionetta*, Officina Edizioni, Roma 1980, pp. 9-32; 81-155; E. G. Craig, *Le Théâtre des fous/The Drama for fools*, édition bilingue établie par D. Plassard, M. Chénétier-Alev et M. Duviller, L'entretemps, Institut International de la Marionette, Charleville-Mézières, Montpellier 2012 e a M. Duviller, «*Ramener de belles choses du monde imaginaire: le sources et fantômes littéraires du "Théâtre de fous" d'Edward Gordon Craig*», in *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leur héritages contemporains*, sur la direction de C. Guidicelli, L'entretemps, Institut International de la Marionette, Lavérune 2012, pp. 77-83.

²² P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre.*, op. cit., p. 9; pp. 113-121.

²³ Nello specifico, in relazione a Henry Irving si rimanda alle pagine 75-82; a Eleonora Duse alle pagine 82-87 e a Isadora Duncan alle pagine 89-111.

²⁴ *Ivi*, p. 12. Insieme ad altre, l'indagine condotta da Paola Degli Esposti è stata indispensabile per l'elaborazione della mia chiave interpretativa della Creatura craighiana e, pertanto, è un lavoro con cui non solo mi sento in buona parte concorde, ma anche in debito, soprattutto per quanto concerne sia l'approccio all'analisi degli scritti craighiani, sia la restituzione che da essi la studiosa ne deriva anche in relazione a Henry Irving, Eleonora Duse e Isadora Duncan.

craighiano non sia rimasto uguale a se stesso, mutando mano a mano che l'impianto teorico di Craig cresceva e si sviluppava nel corso del tempo²⁵, ciò non solo contribuirebbe a spiegare il rapido cambio di opinione di Patrick Le Boeuf, ma anche a rimarcare maggiormente l'evidente difficoltà ermeneutica posta in essere dalla Creatura craighiana.

In accordo con quanto sostenuto da Lorenzo Mango e da Paola Degli Esposti, anche a mio avviso la sfida teorico-concettuale lanciata dalla *Über-Marionette* sarebbe da giocarsi più su un piano ontologico che pratico e realizzativo, così come concordo sul fatto che la natura 'di base' del concetto craighiano sia da reconsiderarsi più in chiave umana che non-umana. Tuttavia, il fatto che Craig giunga a denominare il suo modello corporeo attorale ideale attraverso l'espressione *Über-Marionette* e non *Über-Actor* mi ha spinto a interrogarmi ulteriormente in merito al significato sottostante il termine marionetta nella formulazione craighiana. Ma se, nonostante il manifesto interesse di Craig per il teatro di figura, ci si rifiuta di intendere il termine *Marionette* nel suo senso letterale, come si potrebbe rileggere tale termine, soprattutto quando appare in una stretta e paradossale relazione con il corpo (umano) dell'attore?

Considerando, inoltre, che tale relazione era già apparsa all'interno del *Paradoxe sur le comédien* (1777) di Diderot, del saggio *Über das Marionettentheater* (1810) di Heinrich von Kleist, così come nelle proposte drammaturgiche simboliste di Maurice Maeterlinck e di Alfred Jarry – che, non a caso, risultano fra le fonti teoriche e di ispirazione di Craig – ci si è dunque chiesti se fosse in qualche modo possibile ipotizzare l'esistenza di un paradigma corporeo in grado di poter collegare fra loro le proposte teoriche antecedenti la *Über-Marionette* e la formulazione craighiana stessa. Si tratta di un paradigma di fronte al quale la *Über-Marionette* si porrebbe come una proposta di sintesi e, parallelamente, come un tentativo di superamento dello stesso, come ben testimoniato dal prefisso *-Über*, di nicciana memoria e annessa riattivazione e riappropriazione da parte di Craig²⁶.

²⁵ L. Mary Newman, *Introduction*, in E. G. Craig, *Black Figures: 105 Reproductions with with an Unpublished Essay*, presented with an introduction and documentation by L.M Newman, Cristopher Skelton, Wellingborough 1989, pp. 17-27; C. Molinari, *Le teorie sul teatro di Gordon Craig*, in "Critica d'arte", IV, 21, Maggio-giugno 1957, pp. 186-191; C. Giteau, 'Aux sources de la surmarionnette' in S. Blazy, ed., *Actualité du patrimoine*, L'Entretemps, Vic-la-Gardiole 2007, pp. 111-114.

²⁶ Come ricorda Mango, Craig entrò in contatto con la filosofia nicciana durante la sua permanenza in terra tedesca (1903-1905) grazie al suo mecenate, il conte Harry Kessler, che aveva fatto di Nietzsche un punto di riferimento imprescindibile per la sua visione politica ed estetica, nonché il fulcro del suo cenacolo di artisti e intellettuali. Come osservato da Mango, l'influenza esercitata su Craig dal concetto di *Übermensch* nicciano si ripercuote sullo sforzo di Craig di individuare la parola che meglio riuscisse a definire la sua Creatura ideale, passando da *over-marionette*, a *ur-marionette* (come testimonia un'annotazione contenuta all'interno dell'*Über-Marions A*), fino alla scelta definitiva *Über-Marionette*. Cfr: L. Mango, *L'officina teorica*, op. cit., pp. 217-219; 283-284. Oltre al lavoro di Mango, anche l'indagine condotta da Olga Taxidou permette di reperire alcune

Al fine di tentare una risposta a tale interrogativo, ho scelto di provare a ‘far lavorare a ritroso’ la *Über-Marionette*, andando ad analizzare nel dettaglio le proposte teoriche avanzate da Diderot, Kleist, Maeterlinck e Jarry in materia di corpo attoriale. Così come questo studio si auspica di esser riuscito a dimostrare, tale lavoro di analisi consente di osservare che il modello corporeo attoriale delineato all’interno di tutte le proposte sopracitate, offrendosi come un tentativo di tracciare una nuova figurazione del corpo attoriale, propone, in modalità diverse ma complementari, l’immagine di un corpo paradossale in cui l’aspetto organico (corpo) e l’aspetto inorganico (marionetta) non risultino in opposizione, ma al contrario inscindibilmente e intimamente connessi. A ragione, il termine *corpo-marionetta* mi è sembrato un buon modo per declinare tale modello/paradigma corporeo: un corpo che si sostanzia proprio della sua paradossalità, della sua contraddittorietà e della costante tensione fra due polarità o due estremi, attraverso una logica che, tuttavia, appare più correlativa che disgiuntiva, ovvero una logica che si basa non tanto sulla lotta fra gli opposti che animano quel corpo, quanto piuttosto su una correlazione, su un’unione fra gli stessi tale per cui l’antitesi si trasforma in (un tentativo di) sintesi. Nella sua tensione instabile e continua fra organico e inorganico, attività e passività, (iper) sensibilità e insensibilità, interno e esterno, artificio e verità, ‘io’ e ‘non-io’, uno e duplice (se non addirittura molteplice), il *corpo-marionetta* non solo dimostra di darsi in modalità per certi aspetti contraddittorie e ambivalenti, mostrandosi sia in tono grottesco come solo corpo, sola materia retta da puro automatismo, sia in tono simbolico come *medium* ideale fra una dimensione terrena e una dimensione ‘altra’, trascendente, ma anche, e soprattutto, di mettere in crisi i dualismi stessi di cui si sostanzia, eccedendoli o sfuggendoli continuamente. Come ben evidenziato da Denis Diderot, infatti, il corpo, per quanto si presenti come un *unicum*, è sempre ‘aperto’ e in costante tensione comunicativa sia con il proprio interno che con l’esterno, ed è inevitabile che lo sia ancor di più nel caso dell’attore il cui corpo, in quanto *medium* espressivo primario, è sottoposto a continue metamorfosi, moltiplicazioni e sdoppiamenti, dovendo rappresentare anche ‘l’altro da sé’, il suo doppio fantasmatico da portare sulla scena (non a caso, declinato da Diderot sotto forma di marionetta nel suo *Paradoxe*).

Se, infatti, l’uomo fa esperienza del mondo attraverso il corpo, entrando in relazione con l’ambiente circostante e con l’‘altro’, è inevitabile che per l’attore il discorso si complich

informazioni circa l’influenza nicciana sull’opera di Craig e di comprendere in che misura la filosofia di Nietzsche abbia informato la visione artistica craighiana. A tal proposito rimando anche a O. Taxidou, *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Harwood Academic Publisher, Amsterdam 1998, pp. 23-38.

notevolmente, poiché il suo corpo, con i suoi limiti, le sue storture e la sua ‘doppia natura’, è anche il suo mezzo di espressione artistica primario attraverso il quale dare forma fisica al *logos*, veicolare significati ed emozioni e incarnare ruoli, costringendo, di fatto, il *performer* a portare continuamente inscritte sul suo corpo delle tracce altre da sé. Sulla scena, quindi, il corpo dell’attore è sempre in divenire, in un meccanismo di perenne trasformazione, poiché vibra, agisce, pensa, sente ed entra in relazione con altri corpi in modalità via via sempre differenti, rendendo viva la sua presenza attraverso l’azione, il movimento o, di contro, anche l’immobilità e la stasi. Ri-pensarlo come un *corpo-marionetta*, di fatto, significa abbracciare l’immagine di un corpo che, accettando la possibilità di una sua trasformazione continua, è in grado di farsi anche ‘altro da sé’, rappresentando pertanto una sorta di artificio e di tecnica che non è da intendersi come un insieme di regole o strumenti codificati e trasmissibili come una serie di nozioni, quanto piuttosto come un ‘sistema’ da evocarsi e ri-evocarsi creativamente ad ogni esecuzione, in un processo di (auto)costruzione e (auto)rappresentazione continue che, paradossalmente, si erge sulle potenzialità offerte dallo sdoppiamento, dalla doppia coscienza o dagli stati alterati di coscienza, in altre parole da una condizione di (apparente) non-identità.

Tuttavia, se, in virtù di queste sue peculiarità, il *corpo-marionetta* si offre al *performer* come una nuova modalità di *embodiment*, di interpretazione e (ri)creazione di nuove proiezioni e identità, lo stesso, proprio in virtù della sua innata e intrinseca conflittualità, può, inevitabilmente, mettere in scena anche il suo lato perturbante, che sarà avvertito da un lato come la esaltante manifestazione di possibilità di realizzazione altre per il corpo (come nel caso di Henry Irving, Eleonora Duse e Isadora Duncan, fra gli altri), ma dall’altro come il sintomo di un pericolo (performativo e non), da arginare e da tenere sotto costante controllo. Il *corpo-marionetta* appare come una modalità di *embodiment* creativa ma al tempo stesso pericolosa che sarà incarnata per lo più da corpi femminili (reali o virtuali), aprendo, pertanto, un importante risvolto dal punto di vista della dimensione di genere che, tuttavia, meriterebbe di essere ancora più articolato e marcato rispetto a quanto questo lavoro d’indagine, nel suo piccolo, ha potuto (di)mostrare.

Al netto di queste sue prerogative, si è dunque deciso di provare a ricostruire il ‘dietro le quinte’ del *corpo-marionetta* offerto alla scena performativa da Diderot, Kleist, Maeterlinck e Jarry, andando ancora più nel dettaglio delle loro proposte nel tentativo di rintracciarne e restituirne una possibile genealogia. Tale lavoro di analisi ha permesso di rilevare quanto e in che modalità tutte queste posizioni tradiscano un debito o un’influenza nei confronti di

un'immagine di corpo specifica: il corpo nervoso/isterico inaugurato sulla scena medica a partire dal Settecento e declinato e restituito poi anche attraverso le indagini (fra gli altri) di Franz Anton Mesmer, John Elliotson e Jean-Martin Charcot, spingendo, pertanto, questa ricerca ad accogliere e adottare una modalità di sguardo duplice e inclusiva.

Come osservato nel primo capitolo, le indagini mediche settecentesche in merito al corpo nervoso/isterico restituiscono l'immagine di un corpo che inizia a configurarsi come un nuovo modello di quel corpo-macchina inaugurato da Harvey e Cartesio, consolidato dalla visione newtoniana e sintetizzato da La Mettrie ne *L'homme-machine* (1747-48). È un modello di corpo-macchina regolato dal cervello, inteso come la sede dell'anima razionale a cui fa capo in ultima analisi l'intera rete nervosa, ossia la rete attraverso cui l'organismo riceve, trasmette e archivia le informazioni provenienti dall'esterno e in cui si produce la sensibilità del corpo, vale a dire la capacità delle fibre nervose di percepire e trasmettere le sensazioni/impressioni esterne e di produrre, di conseguenza, un movimento corporeo proporzionato al grado di intensità degli stimoli percepiti. Tuttavia, il corpo nervoso, poiché provvisto di una propria logica (definibile come 'logica della sensazione') appare, al contempo, come un corpo in grado di mettere in scena anche il suo carattere perturbante o patologico, pericoloso per il corretto funzionamento interno ed esterno della macchina corporea.

Riflettendo su questa sua ambivalenza, la cultura della *sensibilità* settecentesca assegnò di conseguenza uno statuto ambiguo al corpo nervoso e alla (possibile) malattia della sua macchina di carne, la quale, se sovra stimolata, non solo non sarebbe più in grado di rispondere attivamente agli stimoli sensoriali esterni, ma rischierebbe anche di dare vita a un corpo camaleontico e proteiforme che, in virtù del suo mimetismo inconsapevole, appare non più in grado di gestire e controllare le proprie (auto)rappresentazioni, fabbricando fantasmi e simulacri capaci di disperdere l'io in una miriade di forme altre da sé.

Come ampiamente osservato da Joseph R. Roach in *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting* (1993), la portata di tali studi scientifici influenzò a lungo le *acting theories* settecentesche, iniziando a sancire fra le due discipline un legame alquanto stretto e profondo che consente di poter dischiudere uno scenario del tutto particolare per quanto concerne la 'teatralizzazione' del corpo umano. Le indagini scientifiche del tempo in merito al corpo umano e alla sensibilità, infatti, ebbero una grande rilevanza anche per la scena teatrale, portando la sensibilità a diventare la base fondativa delle contrastanti teorizzazioni settecentesche in materia di corporeità attoriale. Alla luce delle teorizzazioni medico-

fisiologiche del tempo e investendo inevitabilmente anche il legame fra l'attore e il proprio *medium* espressivo (il corpo), la sensibilità iniziò a configurarsi come la naturale disposizione dell'attore a sentire non solo il proprio corpo, ma anche quello virtuale dell'altro da sé da portare sulla scena. Tuttavia, un simile approccio bifronte alla questione attorale rappresentò per gli uomini di teatro una sfida teorica tutt'altro che facilmente accessibile poiché presupponeva la necessità di un dialogo continuo e approfondito non solo con la scena teatrale, ma anche con la scena medica.

Tale sfida fu accolta, più di altri, da Denis Diderot che, proprio grazie alla sua passione per la medicina e alla collaborazione con alcuni medici della scuola di Montpellier, era ben consapevole dell'ambiguità del funzionamento delle fibre nervose così come del rischio di poter incorrere in un cortocircuito vitale o patologico. Non a caso, infatti, la tematica della malattia è pervasiva all'interno dell'intero *corpus* di opere diderotiane. Una tematica che, per quanto concerne questa indagine, si è scelto di restituire attraverso l'analisi dei corpi alienati di Suzanne e 'Lui', i protagonisti de *La Religieuse* (1758) e de *Le Neveu de Rameau* (1762-1773), al fine di analizzarne la messa in scena corporea dei sintomi patologici e di indagarne la differenziazione di genere nella rappresentazione e restituzione della patologia stessa. Sebbene, infatti, il modello di corpo-mente presentato da Diderot si configuri come un «*overt body*»²⁷ che, portando in superficie quanto è stato immagazzinato sulla matrice dei suoi nervi, parla e comunica principalmente mediante gesti e immagini, la sua gestualità espressiva ed eloquente può (come nel caso di Suzanne e di 'Lui') rischiare di trasformarsi anche nel sintomo di una patologia in grado di compromettere quel movimento che deve essere preso a modello dagli attori, costantemente impegnati nella gestione del proprio strumento scenico.

Il corpo dell'attore, infatti, poiché continuamente (sovra)esposto a degli stimoli sensoriali (le passioni) quotidianamente differenti in genere e in grado, sembra essere l'esempio perfetto di quel corpo-macchina nervoso descritto dalla medicina e dalla fisiologia del tempo: il suo corpo, in virtù della sua capacità di interpretare innumerevoli ruoli, appare camaleontico e proteiforme e non sempre in grado di gestire o controllare le proprie (auto)rappresentazioni, poiché esposto ed investito costantemente dalle passioni che minacciano il corretto funzionamento dei suoi nervi.

Secondo Diderot, all'attore che deve eseguire e ripetere la sua *performance* infinite volte, non resta che imparare, necessariamente, a controllare il suo corpo e la sua sensibilità,

²⁷ A. Goodden, *Diderot and the Body*, University of Oxford, Legenda, Oxford 2001, pp. 184-185.

sentendo e gestendo anche lo stimolo più leggero, ri-aggiustandolo di conseguenza, e riattivando nell'*hic et nunc* del palcoscenico tutte quelle sequele di impressioni che sono state assorbite nei suoi muscoli e nei suoi nervi. Come osserva nel *Paradoxe*, l'estrema rarità del grande attore deriva dalla sua capacità di distaccarsi dalla sua macchina corporea, sdoppiando se stesso nei due personaggi della *performance* (se stesso e *l'altro da sé* da portare sulla scena) e sottoponendo i movimenti esteriori delle sue passioni al controllo di una forza mentale insensibile e non intaccabile dagli effetti fisiologici che potrebbero risultare dannosi. Non a caso, infatti, sempre all'interno del *Paradoxe*, M.lle Clairon, l'attrice somma di Diderot, mediante un processo di incarnazione molto simile a un sogno, ad una *trance*, immagina se stessa in una forma ben specifica. Benché all'interno degli scritti di Diderot l'immagine di simulacro antropomorfo appaia in diverse forme – come, ad esempio, il manichino o l'automa –, nel *Paradoxe sur le comédien* la scelta del filosofo francese per quanto concerne il modello corporeo e affettivo-patemico ideale ricade specificatamente sulla marionetta, i cui *fili* rappresenterebbero una sorta di metafora dei nervi umani. Coinvolgendo il suo fantasma nervoso nel lavoro della sua macchina corporea, infatti, la Clairon si sdoppia, trasformandosi in un'altra marionetta meravigliosa della quale il poeta regge i *fili*, indicandole a ogni riga la vera forma che deve prendere²⁸.

Una volta divenuto marionetta, quindi, il corpo dell'attore verrà mosso e controllato dall'esterno, vale a dire dal poeta/drammaturgo che lavorando sui fili (nervosi) del corpo-marionetta dell'attore lo muoverà indicandogli ad ogni riga la forma che deve assumere, e dall'interno dall'attore stesso, il quale, in quanto anima della grande marionetta, dovrà controllare ogni movimento scenico dell'*altro da sé* che deve portare sulla scena.

All'interno del suo *Paradoxe*, Denis Diderot delinea il primo tassello del paradigma *corpo-marionetta*, attraverso una modalità che sembra mostrare delle affinità con l'esperienza del corpo sonnambulo inaugurata sulla scena medica europea dal medico viennese Franz Anton Mesmer nel 1779, nella quale il corpo in *trance* – declinato per lo più al femminile – è trasformato in una sorta di marionetta vivente manovrata dal suo burattinaio, il medico-mesmerizzatore che agisce a distanza sui 'fili' nervosi del(la) sonnambulo(a), inducendo il suo corpo a imitare gesti, emozioni, ruoli o memorie che non gli appartengono. Come si è cercato di dimostrare nel secondo capitolo, l'esperienza della *trance* mesmerica inizierà ad avere delle

²⁸ D. Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, (a cura di) A. Varaldo, La Vita Felice, Milano 2009, pp. 40-43.

forti ricadute non solo da un punto di vista marcatamente medico, ma anche e soprattutto artistico-performativo, andando a costituire la prima scena del corpo-marionetta nervoso.

Ripercorrendo le tappe principali dell'evoluzione e della diffusione della teoria mesmerica fra Austria (Vienna), Francia (Parigi) e Germania, il secondo capitolo ha voluto, pertanto, indagare la correlazione fra mesmerismo e arte dell'attore, puntando la luce dei riflettori sul modello corporeo che la pratica mesmerica consente di dischiudere e sulle sue iniziali ricadute sceniche.

La pratica mesmerica ed il fenomeno della *trance* indotta, di cui le *séances* fungono da messa in scena, costituiscono un tassello importante per quanto concerne gli studi del tempo relativi al corpo nervoso poiché è nell'esperienza della *trance* mesmerica che il corpo nervoso si mostra per la prima volta come un puro meccanismo automatico altamente suggestionabile, trasformandosi da corpo-macchina nervoso, ricettore passivo di stimoli, a marionetta attiva e vivente, manovrata dal medico-mesmerizzatore, la cui attività nervosa viene esibita come un vero e proprio spettacolo. Ciò che vediamo sulla scena durante la *trance* è, di fatto, un *corpo-marionetta* agitato dai propri fili nervosi interni, ma anche dall'effetto suggestionante del magnetizzatore: un *corpo-marionetta* in *trance* letteralmente dominato da automatismi, altamente suggestionabile e curabile nei suoi disequilibri nervosi interni, la cui spettacolarizzazione, soprattutto in virtù della sua gestualità e della relazione sempre più stretta fra medico, paziente e pubblico (di testimoni/partecipanti), avrà delle importanti ricadute anche sull'immaginario artistico, a testimonianza di quanto il mesmerismo possa assumere una valenza del tutto particolare se accostato all'arte performativa. Nello spettacolo offerto dalle *séances* mesmeriche, infatti, il corpo-marionetta nervoso, oscillando continuamente e ambigualmente fra automa e automatismo, attività e passività, accrescimento del senso interno e permeabilità imitativa alle suggestioni dell'esterno, si esprime proprio attraverso una particolare gestualità nervosa. La sua gestualità si fa linguaggio e in essa ciò che deve essere comunicato e il mezzo di comunicazione finiscono sostanzialmente per coincidere. Si tratta di una tipologia linguistico-comunicativa che se da un lato può essere letta come una sorta di non-linguaggio, poiché rompe totalmente con il *logos* tradizionalmente inteso, dall'altro appare come una forma di linguaggio ideale e completamente trasparente, in cui il *medium* e il messaggio diventano sostanzialmente identici e in cui tutti i personaggi della *séance* appaiono strettamente interconnessi.

Come dimostrato da Mesmer il corpo del(la) paziente, una volta posto in stato di *trance* e divenuto sonnambulo, poteva essere liberamente e totalmente mosso e controllato, al pari

di una marionetta, dalla volontà del medico mesmerizzatore. Tuttavia, gli studi condotti da alcuni suoi discepoli, fra cui il Marchese di Puységur, dimostrarono che durante la *trance* la volontà del magnetizzatore non era in grado né di indirizzare, né di controllare totalmente il comportamento del soggetto patologico che, al contrario, dimostrava di poter recitare un ruolo (semi)attivo nel trattamento, apparendo in un certo senso sdoppiato. Se, infatti, da un lato il/la paziente sembrava agire e sentire solo attraverso i sensi e la volontà del magnetizzatore, dall'altro sembrava vigere in lui/lei una sorta di legge del distacco e della distanza, tale da spingerlo/a in una condizione 'altra', dischiudendo altri scenari inerenti sia la *trance*, sia l'immagine corporea che da essa deriva.

Sebbene l'*establishment* medico, prima austriaco e poi, soprattutto, francese, dichiarò a più riprese l'influenza altamente perniciosa del mesmerismo, la 'caduta' di Mesmer fu solo apparente. La sua teoria, infatti, continuò a diffondersi al di fuori del territorio francese, trovando nella Germania (e in Inghilterra, che sarà luogo di indagine del terzo capitolo) un terreno più che congeniale, e in Berlino il palcoscenico più importante grazie al filosofo e medico Gotthilf Heinrich von Schubert, che iniziò al magnetismo animale, al sonnambulismo e ai fenomeni ad esso correlati il drammaturgo tedesco Heinrich von Kleist, alla cui analisi è dedicata la seconda parte del secondo capitolo.

Al fine di far emergere l'immagine corporea disegnata da Kleist, si è scelto di mettere in correlazione il saggio kleistiano *Über das Marionettentheater* (1810) con *Penthesilea* e *Das Käthchen von Heilbronn* – due opere pubblicate anch'esse nel 1810, ma la cui fase di gestazione iniziò qualche anno prima – all'interno delle quali Kleist modella le sue protagoniste attraverso il suo ideale di *corpo-marionetta*, aleggiando fra il dominio della scienza (afferibile alle teorie sull'elettricità e al mesmerismo), del teatro e della danza. Sebbene, infatti, Kleist sviluppi esplicitamente il tema della marionetta nel saggio del 1810, la realizzazione artistica del concetto emergerebbe, seppur indirettamente, anche dall'analisi della *Penthesilea* (1807-1810) e di *Das Käthchen von Heilbronn* (1808-1810), in cui Kleist delinea un tipo di marionetta complementare a quella mostrata nel Saggio che il drammaturgo guida in un percorso verso la danza.

In *Über das Marionettentheater*, il *plot* narrativo del saggio kleistiano è tutto giocato sull'equilibrio fra 'opposti', fra il possibile e l'impossibile, l'umano e il meccanico, tale per cui l'accostamento fra marionetta e *performer* e fra umano e non-umano diventa il mezzo attraverso il quale parlare di un nuovo interprete in grado di superare i limiti del teatro e della danza. Nell'ottica kleistiana, infatti, l'equilibrio tra l'umano e il non-umano costituirebbe, di

fatto, il modello per il danzatore (e l'attore) del futuro, attraverso il quale incoraggiare gli interpreti a tendere alla perfezione. Ne consegue l'immagine di una marionetta semi-autonoma, attraverso cui Kleist conclude la prima parte del Saggio, la quale non vive più danzando esclusivamente attraverso i movimenti impartiti dal proprio marionettista e che sembra ricollegarsi a quanto esperito durante la *trance* dai corpi-marionetta sonnambuli. La marionetta e tutto il suo carico di attributi, quali armonia, mobilità e leggerezza, rappresentano per Kleist un modello da offrire al *performer* e da seguire durante il processo creativo (*l'autopoiesis*) fatto di tecnica e di lotta per raggiungere l'autonomia e la padronanza del proprio corpo. Kleist, di fatto, attraverso questa tensione fra poli opposti, descrive i passi dell'artista verso il raggiungimento della paternità del suo processo artistico-creativo, che va dall'accettazione iniziale della direzione, per quanto vincolante, del marionettista, alla metamorfosi in marionetta e, in ultima analisi, alla libertà. L'attore-marionetta, quindi, conquisterebbe la libertà solo dopo essere entrato nella grazia della creazione autopoietica, ovvero quando il marionettista sparisce, lasciando libero il *performer* di portare a compimento il suo processo creativo. Parallelamente, il *performer*, lavorando sul proprio corpo e sul proprio movimento, dimostrerà di essersi liberato dall'autocoscienza che, disturbando la libera esecuzione del gesto, costituisce il maggior impedimento al raggiungimento della grazia motoria espressa dalla marionetta.

Se per quanto concerne Diderot era la sensibilità a fornire il collante fra corpo e mente e a fungere da 'strumento di regolazione' per l'attore impegnato a controllare il proprio corpo durante la metamorfosi in marionetta, per Kleist è la Grazia che, implicando un legame fra materia e spirito, rappresenta la qualità principale dell'artista. Secondo Kleist, infatti, il corpo (dell'attore) trasformandosi in marionetta realizzerebbe di fatto quel processo di creazione autopoietico che unisce non solo corpo e mente, ma anche corpo, mente e anima, in quanto la Grazia della marionetta kleistiana, rispecchiando una forte connessione fisico-spirituale, si rivela principalmente attraverso il movimento del corpo del *performer*, lasciando emergere l'immagine di un essere umano che attinge e aspira ad un modello che, seppur sublime poiché oltre-umano, resta pur sempre profondamente materiale, in quanto la marionetta kleistiana appare sostanzialmente fatta di carne e nervi (più che di legno). Il *corpo-marionetta* formulato da Kleist si lega quindi anche ad una sfera trascendente e superiore, nella quale l'immagine dei fili diviene una metafora attraverso la quale inscenare il legame fra contingenza e trascendenza (fra umano e oltre-umano), testimoniando una forte connessione fra le due sfere di cui il *corpo-marionetta* costituirebbe il canale ideale.

La familiarità di Kleist con gli studi sull'elettricità e la guarigione mesmerica permette di osservare quanto e in che modo il corpo-marionetta mesmerico, con tutto il suo carico di gestualità, ambivalenza e liminalità, abbia potuto rappresentare per Kleist il modello ideale per il corpo del *performer*. I suoi movimenti risultano non a caso animati e uniti dall'azione neuroelettrica e psicofisiologica. Ho scelto pertanto di provare a rileggere i corpi(-marionetta) femminili delle due eroine Penthesilea e Käthchen all'incrocio tra gli ideali estetici delineati nel Saggio e le tensioni del corpo nervoso e in *trance*, ovvero come luoghi ideali in cui mettere in scena il modo in cui delle forze estreme tendono a frammentare il *corpo-marionetta*, rendendolo sordo, muto, momentaneamente iper- o insensibile e in una costante oscillazione fra attività e passività. Attraverso l'analisi della marionetta kleistiana e dei corpi di Penthesilea e Käthchen, ho cercato di dimostrare come il *corpo-marionetta* inaugurato sulla scena medica dal mesmerismo, con la sua ambivalenza gestuale e il suo carico di teatralità e sensazionalità, abbia progressivamente iniziato ad informare la scena artistica e la visione stessa del corpo del *performer*. Questo legame, come ho provato a dimostrare nel terzo capitolo, sarà destinato a perdurare anche nei decenni successivi e contribuirà a caricare il corpo dell'attore di significati, e connotazioni, via via sempre più specifici, trovando nell'Inghilterra il suo palcoscenico ideale.

Come osservato nel terzo capitolo, infatti, a partire dalla fine degli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, il mesmerismo permeò a tal punto l'Inghilterra da spingere il «New Monthly Magazine» a rinominarla «The Island of Mesmeria» nel 1845²⁹. Tuttavia, se da un lato il mesmerismo affascinò l'epoca vittoriana perché si presentava come un innovativo strumento di indagine scientifica, dall'altro la pratica mesmerica e il modello corporeo che la stessa permetteva di attivare apparvero, anche in terra inglese, come dei fenomeni ambigui poiché costantemente al limite fra verità e finzione, legittimità e illegittimità, scienza e occultismo. Essi rappresentavano per l'*establishment* britannico una sfida di proporzioni notevoli, scatenando reazioni contrastanti di fronte ai tentativi di spiegazione e interpretazione delle cause scatenanti i fenomeni esibiti durante la *séance* mesmerica, e che andavano dalla difesa della loro scientificità, a un'interpretazione in chiave performativa, fino ad una più spirituale e metafisica.

Come dimostrato all'interno del capitolo, infatti, la lente attraverso cui tali fenomeni vengono osservati ed interpretati, così come i palcoscenici in cui viene mostrata la *trance*,

²⁹ *The New Monthly Magazine*, vol. 73, Jan. 1845, pp. 125-129.

consentono di dischiudere scenari assai differenti. Sebbene inscenati in un teatro medico come quello del Dr. John Elliotson, la *trance* della sua paziente Elizabeth O'Key e i fenomeni manifestati dal suo corpo – fra cui lo sdoppiamento e la forte suggestione magnetica – se interpretati nell'ottica di finzione performativa, infatti, contribuiscono ad avvicinare la sua immagine corporea sia ai *medium* scenici dei *performers* della scena occulta, sia ai corpi esibiti negli spettacoli di pantomima del periodo, finanche alla presenza scenica di alcuni fra i più importanti attori del periodo, come Rachel Félix, Henry Irving e Fanny Kemble. Questi fenomeni contribuirono ad alimentare il dibattito in merito alla questione attorale ottocentesca, a testimonianza di quanto la pratica mesmerica fosse riuscita non solo a permeare l'intero *milieu* sociale e culturale britannico, ma anche a erodere i confini fra le (tre) diverse scene in cui veniva mostrata.

Come testimoniato dalle relazioni dei *reporters* del *Lancet* in merito alle *performances* di O'Key, infatti, le stesse, oltre a manifestare una chiara difficoltà nel determinare il confine fra realtà scientifica e finzione recitativa durante lo stato di *trance*, testimoniano anche una sorta di fascino esercitato sul pubblico dalla combinazione fra mesmerismo e teatralità. Non sembra essere un caso dunque se, a partire dagli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento, in terra inglese la tecnica della recitazione attorale iniziò ad essere paragonata sempre più a una sorta di processo mesmerico, sia per il pubblico che per il *performer* stesso, come nel caso di Henry Irving: il *case study* del capitolo. La scelta di eleggere Irving a *case study* del capitolo si deve sia agli scenari che l'indagine in merito al suo corpo scenico permette di dischiudere, sia al contributo del celebre attore inglese alla rilettura del *Paradoxe* diderotiano, risolto da Irving non attraverso la sensibilità, bensì attraverso la *double-consciousness*³⁰: un termine già apparso nelle indagini scientifiche condotte dal Dr. Elliotson e che verrà ricollegato anche da Irving allo sdoppiamento esperito dal corpo(-marionetta) del *performer* sul palco.

Per quanto concerne il discorso inerente le *performances* offerte dal corpo di Irving – come nel caso di *The Bells* che sarà oggetto di indagine nel capitolo –, l'analisi suggerisce quanto la dimensione perturbante delle stesse derivasse dalla creazione di un'intensa affinità fisico-mentale fra l'attore e il suo pubblico, in una sorta di rielaborazione e riappropriazione da parte di Irving di quanto inscenato non solo durante la pratica mesmerica, ma anche durante la *performance* spiritualista dei fratelli Davenport a cui il grande attore inglese aveva

³⁰ W. H. Pollock, *The Paradox of Acting*, translated with annotations from Diderot's *Paradoxe sur le comédien*, with a *Preface by Henry Irving*, Chatto & Windus, London 1883, pp. IX-XX.

assistito in prima persona³¹. Se da un lato Irving, nelle vesti di mesmerizzatore, suggestionava il pubblico attraverso lo sguardo, instaurando con esso un forte legame psico-fisico, dall'altro, le qualità manifestate dal suo corpo, mostrando il dramma della perdita di controllo e dello svuotamento psico-fisico, sembravano ricordare le peculiarità manifestate dai soggetti in *trance*, che contagiavano anche il pubblico che assisteva alle *séance*. Come testimoniato anche da Bram Stoker e William Archer, infatti, la presa di Irving sul pubblico, fortemente suggestionabile e suggestionato alle *performances* dell'attore, era di proporzioni notevoli, tanto che il suo corpo nervoso, con i suoi spasmi, i suoi automatismi, i suoi gesti da un lato violenti e dall'altro silenziosi, sembrava contagiare coloro i quali assistevano all'esibizione, portando il pubblico a immedesimarsi e a rispondere alla *performance* inscenata con una sorta di violento attacco isterico³²: una patologia che, come discusso nel quarto capitolo, era divenuta con Jean-Martin Charcot la malattia dei nervi per antonomasia.

A partire dal 1870, Jean-Martin Charcot, nella clinica parigina della *Salpêtrière* e coadiuvato da suoi allievi e assistenti, si era impegnato nel tentativo di estrarre la patologia isterica da quel territorio dell'indistinto e dell'inclassificabile nel quale la comunità medica del tempo tendeva a riversare tutti quei disordini psicofisici che non trovavano una spiegazione scientifica plausibile.

Secondo Charcot, infatti, l'isteria non solo era da intendersi come una patologia reale e somatica, ma come un disturbo organico saldamente riconducibile ad un malfunzionamento del sistema nervoso. Mediante il ricorso alla teoria nervosa, Charcot puntò di fatto ad attribuire un diverso credito scientifico alla patologia isterica: una vera e

³¹ I fratelli William e Ira Davenport erano originari di Buffalo, New York e furono influenzati dal successo delle tre sorelle Fox, i primi *medium* spiritualisti della storia, che, a partire dal 1848, affermarono di aver sperimentato fenomeni sovranaturali nel loro *cottage* di Wayne County Arcadia, New York. La diffusione dello spiritualismo in America e in Gran Bretagna fra il 1848 e l'inizio del Ventesimo secolo mostra come le *performances* spiritualiste divennero anche una forma di intrattenimento tutta giocata su effetti sensazionali che conferivano un alto grado di spettacolarità e teatralità all'esibizione, tanto da essere adottata anche da due famosi teatri londinesi come il Lyceum e il Drury Lane. In linea con la tradizione spiritualista, la *performance* dei fratelli era incentrata sull'utilizzo del gabinetto degli spiriti (*spirit cabinet*). All'inizio della *séance*, entrambi i fratelli apparivano in scena legati a due sedie all'interno del *cabinet*, con accanto alcuni strumenti musicali e il reverendo Ferguson, che aveva il compito di iniziare il pubblico ai principi dello spiritismo. Quando le luci si spegnevano, gli stessi strumenti musicali iniziavano a fluttuare nell'aria, permettendo, talvolta, di intravedere anche le mani degli spiriti e, non appena la luce tornava ad illuminare la scena, l'armadio si apriva ed i fratelli apparivano in stato di *trance*. Per quanto concerne Irving, il celebre attore inglese, dopo aver assistito alla *performance* di Manchester dei Davenport insieme ai due colleghi, Philip Day e Frederick Maccabe, decise di ricreare quell'evento sotto forma di *burlesque* – inscenato, per la prima volta il 5 febbraio 1865 all'Athenaeum – con i colleghi nel ruolo dei fratelli Davenport ed egli stesso nel ruolo del reverendo Ferguson, trasformato però da Irving in dottore.

³² W. Archer; R. Lowe, *The Fashionable Tragedian*, Thomas Gray and Co., Edimburgh and Glasgow 1877; B. Stoker, *Personal Reminiscences of Henry Irving*, Macmillan, London 1907.

propria patologia del corpo-macchina nervoso che trovava nell'imitazione e nella riproduzione dei suoi sintomi il proprio codice espressivo. La *trance* ipnotica, già inscenata da Mesmer, dai successivi mesmerizzatori e dal Dr. Elliotson nella sua clinica londinese, riaffiora così anche nella clinica diretta da Charcot, sebbene in termini di sintomo più manifesto dell'isteria oltre che di sua possibile cura, consentendo al Maître della *Salpêtrière* di rimettere in scena a suo piacimento il teatro dei sintomi della patologia isterica, dimostrando la suggestionabilità di chi ne era affetto e riproducendo, artificialmente e in modo controllabile, le fasi di una crisi isterica che si presentava molto simile ad una coreografia di gesti o ad una partitura teatrale.

Come un camaleonte, infatti, il corpo nervoso-isterico dimostrava di poter cambiare repentinamente gesti, maschera e forma, senza che i suoi frammenti si organizzassero in un tutto coerente e in un *principium individuationis*, presentandosi, di fatto, come un corpo-spettacolo carico di ambiguità, paragonabile a un corpo-marionetta, un automa inautentico o un attore. La *trance* ipnotica, neutralizzando la volontà della paziente ed eliminandone le interferenze, permetteva a Charcot di giungere ad una sorta di grado zero della corporeità della paziente e di trasformare attraverso la suggestionabilità il corpo isterico da soggetto a oggetto (di scienza), a superficialità e plasticità assoluta: una marionetta da far muovere a piacimento. Ed è esattamente ciò che andava in scena nelle leggendarie *Leçons du Mardi* che, molto simili a delle vere e proprie rappresentazioni teatrali inscenate in un anfiteatro fatto costruire appositamente da Charcot all'interno della clinica, non solo ricordano, per certi versi, le *séance* mesmeriche e le lezioni di John Elliotson con O'Key, ma contribuirono anche e soprattutto a fare di Charcot l'artefice principale dell'isteria come spettacolo. Sarà proprio la messa in scena dell'isteria ad opera di Charcot, infatti, a spingere alla perfezione la rappresentazione di un corpo-marionetta in *trance*, radicandosi con maggior forza nell'immaginario artistico.

Ciò che contribuì a dissolvere sempre di più il confine fra clinica e teatro fu proprio la massiccia irruzione della *Pathosformel* isterica ideata da Charcot sulla scena artistica e con essa di una gestualità sempre più impulsiva e incontrollata, tanto da spingere alcuni collaboratori del Maître, come Alfred Binet e Joseph Babinski, a collaborare alla scrittura di alcune *pièces* del celebre teatro parigino Grand-Guignol. Fuoriuscendo dalla clinica, dunque, il corpo-marionetta isterico e la sua coreografia di sintomi unitamente alla *trance* trovarono altri palcoscenici su cui esprimersi e altri sguardi a cui offrirsi, diventando sia la cifra stilistica, sia la fonte di ispirazione delle arti performative del tempo, avvertiti ora nella loro componente

più grottesca e materiale (nel Grand-Guignol, nei *cabaret* e nei *café-concert* di fine Ottocento alla cui analisi è dedicata una parte del quarto capitolo), ora in quella più puramente immateriale e sublime (nel simbolismo). A differenza della scena medica, infatti, per le arti performative del tempo così come per la scena spiritualista i fenomeni manifestati dal corpo isterico rappresentavano anche il sintomo e la manifestazione di un 'ego' nascosto, in grado di stabilire una comunicazione con un regno extra-individuale ed extra-sensibile.

Nella fattispecie, per i simbolisti il fascino esercitato dal soprannaturale e dalle concezioni legate alla mente inconscia sembrava riflettere pienamente l'obiettivo della loro ricerca, volto alla scoperta del percorso verso la conoscenza universale e trascendentale. Non sembra essere un caso, dunque, che il teatro simbolista di Paul Fort mostri una chiara ispirazione anche dalle *séance* spiritiche. Questa fascinazione fu ampiamente testimoniata dagli scritti degli stessi simbolisti e in modo particolare dalla concezione teatrale del drammaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) soprattutto per quanto concerne i suoi sforzi volti a una de-corporizzazione degli attori. Tuttavia, l'atmosfera ipnotica in cui sono immersi i suoi attori all'interno di una sorta di pancronia indistinta, illimitata e sospesa fra la vita e la morte, sembra poter richiamare anche quell'immagine di corpo-marionetta sonnambulo che abbiamo visto delinearci nel capitolo precedente, così come la fase catalettica dell'attacco isterico inscenata da/con Charcot. Tale ipotesi appare confermata anche dall'interesse di Maeterlinck per la medicina e l'isteria e dall'assunto contenuto nel suo saggio *Menus Propos- Le Théâtre* (1890) secondo cui l'attore dovesse avere l'aspetto di un sonnambulo.

Per quanto concerne il discorso relativo alla marionetta, anche per Maeterlinck, in linea con i dettami simbolisti, tale artefatto antropomorfo assurgerebbe a mezzo privilegiato per liberare la scena da tutto ciò che è contingente e direttamente copiato dall'umano, nonché a *medium* ideale per la rinascita e la rigenerazione del teatro. Tuttavia, anche in Maeterlinck, il ricorso alla marionetta si presenta più come una volontà di 'marionettizzazione', ovvero come una proposta rivolta agli attori di recitare e stare in scena in un modo diverso, trasformandosi, di fatto, in un *corpo-marionetta*. A ragione, non sembra essere un caso se la visione maeterlinckiana in materia di teatro e di arte attorale trovi la sua realizzazione soprattutto nei suoi tre piccoli drammi per marionette (1894) e, in modo particolare, ne *La Mort de Tintagiles*, l'ultima *pièce* della trilogia, su cui si è scelto di porre l'attenzione.

L'analisi del dramma, e soprattutto del corpo (virtuale) di Ygraine, permette di osservare quanto i *corpi-marionetta* disegnati da Maeterlinck, sebbene spogliati di ogni traccia di individuazione umana, sembrino in realtà tradire anche un'instabilità di fondo, tale per cui

la loro lotta interna (con se stessi) ed esterna (contro gli altri) si traduca in un *mix* di dinamismo ed immobilità. A mio avviso, allora, il debito di Maeterlinck nei confronti del corpo-marionetta isterico esibito da Charcot sembra riaffiorare non solo attraverso il ricorso all'immagine di corpi sonnambuli e (quasi)immobili, ma anche attraverso una gestualità impulsiva e nervosa che ricorda i movimenti frenetici del corpo-marionetta isterico e l'isteria gesticolatoria adottata in quegli stessi anni dai *performers* dei *café concert* e dei *cabaret* parigini.

Accanto alla proposta maeterlinckiana, ho scelto poi di porre l'attenzione anche sul *corpo-marionetta* delineato da un altro drammaturgo simbolista, Alfred Jarry, al fine di andarne a sondare analogie e differenze utili all'obbiettivo iniziale.

Sebbene attraverso il ricorso alla marionetta Jarry, contrariamente ai suoi colleghi simbolisti, non cerchi di cancellare la presenza fisica dell'attore, ma di restituire il *performer* alla sua dimensione più umana e materiale, anche il suo *corpo-marionetta*, benché sembri voler prendere le distanze da quella *death-like beauty* al limite fra realtà e astrazione, umano e non-umano, contingenza e infinito, promossa in parte da Diderot e soprattutto dai teatri medici, da Kleist e da Maeterlinck, tradisce una tensione costante fra le due polarità. Il *corpo-marionetta* jarryano, infatti, seppur spinto sul versante della pura materialità, sembrerebbe tendere anche al trascendente, nel tentativo di vedere e accedere a una realtà altra del tutto incerta, in quanto sovvertita e virtuale, rivolgendosi all'occhio interno dello spettatore e alla sua mente (inconscia) creativa attraverso allusioni e apparizioni, evocando un universo ambiguo e fantasmatico e offrendosi come preambolo per un teatro astratto, disincarnato, in grado di parlare direttamente all'immaginazione dello spettatore.

Lo studio del corpo-marionetta isterico, della sua spettacolarizzazione e della successiva sua adozione da parte delle arti performative del tempo suggerisce quanto l'ambiguità e polarità dello stesso sia stata avvertita, declinata ed espressa ora in chiave più trascendentale (simbolismo e Maeterlinck), ora in chiave più contingente (teatri popolari e Jarry), tradendo tuttavia una tensione e uno slittamento costanti e continui fra le due dimensioni. Questa polarità e doppia chiave di lettura, a mio avviso, sembra caratterizzare anche la *Über-Marionette* craighiana nel suo tentativo di raggiungere una sintesi fra le due sfere che animano il suo *corpo-marionetta* (nervoso/isterico), e alla cui analisi è dedicato l'ultimo capitolo di questo lavoro.

Con l'intento di rilevare quanto delle teorizzazioni precedentemente osservate si sia impresso nel tessuto costitutivo della *Über-Marionette*, ovvero l'ultimo tassello dell'ipotesi di paradigma corporeo proposto da questo lavoro, la mia attenzione è stata immediatamente

catturata da un assunto contenuto all'interno di *The Actor and the Über-Marionette*, in cui Craig sembra delineare per la sua Creatura una natura ideale alquanto specifica e particolare: la *trance*. Come scrive, infatti, la sua *Über-Marionette*: «will not compete with Life – rather will it go beyond it. Its ideal will not be the flesh and blood but the body in Trance – it will aim to clothe itself with a death-like beauty while exhaling a living spirit»³³. Come già suggerito dalle proposte di Kleist, Maeterlinck e, in parte, Jarry in materia di *corpo-marionetta*, anche la *Über-Marionette* craighiana, (ri)vestita di una *death-like beauty* e in *trance*, non rifletterebbe esclusivamente un tipo di realtà immanente ma, andando al di là di quest'ultima (come testimoniato dal prefisso *-Über*), si offrirebbe come il *medium* e il simbolo di una realtà altra, trascendente.

Sebbene, a differenza dei drammaturghi precedentemente analizzati, per quanto concerne Craig non è possibile testimoniare un'influenza diretta in materia di mesmerismo e isteria, tuttavia, a mio avviso, anche le parole del drammaturgo inglese sembrano poter richiamare il corpo-marionetta nervoso, la cui ambivalenza e tensione sembra animare anche la *Über-Marionette*. Quando, sempre in *The Actor and the Über-Marionette*, Craig parla della Morte, come invito al *performer* a liberarsi da tutto ciò che è contingente per rinascere e accedere ad un diverso tipo di realtà più spirituale e universale, scrive:

[It is possible to draw inspiration] from that mysterious, joyous, and superbly complete life which is called Death... that life of shadow and of unknown shapes, where all cannot be blackness and fog as is supposed, but vivid colour, vivid light, sharp cut form, and which one finds peopled with strange, fierce and solemn figures, pretty figures and calm figures, and those figures impelled to some wondrous harmony of movement – all this is something more than a mere matter of fact. From this idea of death which seems a kind of spring, [...] from this land and from this idea can come so vast an inspiration, that with unhesitating exultation I leap forward to it³⁴.

Per quanto Craig non utilizzi nessuno dei termini afferibili al vocabolario medico o mesmerico, le sue parole sembrano ricordare lo spettacolo offerto dal corpo durante la *trance* (indotta o autoindotta), in cui il corpo-marionetta nervoso dimostrava di possedere anche una mente inconscia, attivabile esclusivamente durante il sonno magnetico e in grado di percepire ed entrare in contatto anche con un tipo di realtà 'altra'. A mio avviso, infatti, si

³³ E. C. Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, Florence, March 1907, in E. G. Craig, *On the Art of the Theatre*, William Heinemann, London 1912, pp. 84-85.

³⁴ *Ivi*, p. 75.

potrebbe ipotizzare una rilettura in tal senso di quanto da lui espresso come: «that unknown land of the imagination [...] the land where dwells that which we call Death»³⁵. Considerando, inoltre, che l'ideale della sua *Über-Marionette* è specificatamente il corpo(marionetta) in *trance*, il concetto di morte potrebbe rappresentare non solo il simbolo o la metafora di un 'percorso' di morte e di rinascita del *performer*, ma anche un sinonimo stesso di sonnambulismo. Quando Craig scrive della Morte, infatti, scrive anche che essa è popolata da una serie di «strange, fierce and solemn figures, pretty figures and calm figures, and those figures impelled to some wondrous harmony of movement», aggiungendo che tutto questo è «something more than a mere matter of fact»³⁶. A mio avviso, le parole di Craig sembrano ricordare lo spettacolo offerto dal corpo-marionetta in *trance* fatto di movimenti calmi, ma anche violenti, in cui Craig sembra, paradossalmente, scorgere una certa spinta verso un'armonia del movimento.

A tal proposito, l'analisi dei corpi scenici di alcune figure centrali per la formazione del drammaturgo inglese in relazione all'ideale di *Über-Marionette* (come Yvette Guilbert, Henry Irving, Eleonora Duse e Isadora Duncan), unitamente alla restituzione craighiana degli stessi, consentirebbe di rintracciare ulteriori impronte nervose nella sua *Über-Marionette*, spingendo a supporre che una rilettura in tal senso possa essere quantomeno plausibile. Dall'analisi è, infatti, emerso quanto ciascuno dei *performers* tradisse un'ispirazione nei confronti del corpo-marionetta nervoso/isterico, riappropriato e reso sulla scena attraverso modalità diverse ma complementari, e che, a mio avviso, contribuirono a delineare il *corpo-marionetta* danzante pensato da Craig.

La danza, infatti, che non a caso si ritrova nell'analisi craighiana del corpo nervoso di Irving, nell'*Elektra* creata da Craig per la Duse e, ovviamente, in Isadora Duncan, assurge a tratto caratteristico anche del movimento della *Über-Marionette* craighiana, mostrando anche il debito di Craig nei confronti della proposta avanzata da Kleist. In accordo con quanto dichiarato da Paola Degli Esposti, anche a mio avviso sarà soprattutto il corpo(-marionetta) di Duncan ad assurgere al ruolo di *Über-Marionette* per Craig, mediato ai suoi occhi anche attraverso l'immagine kleistiana di corpo-marionetta danzante e, soprattutto, dell'*Übermensch* nicciano, dionisiaco e, ancora una volta, danzante.

A differenza di Irving e di Duse, che non a caso rappresenteranno per Craig l'ombra della *Über-Marionette* (Irving) e la *Über-Marionette in nuce* (Duse), Isadora Duncan, (ri)vestita di una *death-like beauty*, appare come l'esempio perfetto di una *performer* eccezionale in grado di

³⁵ Ibidem.

³⁶ *Ivi*, p. 75.

superare i limiti psico-fisici dell'umano, di distaccarsi dalla propria sfera materiale e dalle proprie passioni, perdendo il proprio io fino al punto da rendersi puro simbolo attraverso la *trance*. Il *corpo-marionetta* nervoso di Duncan, dunque, realizzando già negli anni 1904-1905 tutte le condizioni che, nel 1907 in *The Actor and the Über-Marionette*, il drammaturgo dichiarerà indispensabili per la trasformazione dell'attore in *Über-Marionette*, appare agli occhi di Craig come il simbolo del *performer* del Futuro. Il *corpo-marionetta* di Duncan, strettamente connesso anche ai fili invisibili della sfera metafisica di cui si fa veicolo, si mostra a Craig come l'incarnazione dell'universale, andando oltre non solo la danza in senso stretto, ma anche e soprattutto oltre l'umano e oltre la marionetta, diventando, di fatto, una *Über-Marionette/mensch* nervosa, dionisiaca e danzante.

Far lavorare a ritroso la *Über-Marionette* anche attraverso le proposte teoriche e i corpi scenici precedentemente analizzati, facendola di fatto emergere solo alla fine di questo *iter*, ha permesso di poter (ri)attivare un vasto e variegato serbatoio di immagini relative a un corpo che, a prescindere dalle scene in cui si mostra o è mostrato, si presenta essenzialmente come un *corpo-marionetta* dalla natura nervosa. Al netto dell'indagine condotta, tale corpo assurgerebbe a paradigma ideale per il corpo attorale moderno, un paradigma che, tuttavia, la formulazione craighiana, nella sua tensione continua fra tradizione e innovazione, tenta non solo di sintetizzare, ma anche di superare, rappresentando una porta che si apre sulla Modernità, se non addirittura una *Über-Modernità*.

CAPITOLO

1.

RI-PENSARE/RI-SENTIRE IL CORPO DELL'ATTORE FRA SCIENZA E ARTE.

DENIS DIDEROT E IL CASO *PARADOXE*.

«What is true of the history of scientific thinking
is true also of the history of theatrical theories»¹.

Come dimostrato da Joseph R. Roach in *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting* (1993), gli studi sul corpo umano, promossi dalla fisiologia e dalla psicologia settecentesche, influenzarono a lungo le *acting theories*, sancendo fra le due discipline un legame alquanto stretto e profondo. La consistente proliferazione di dati medico-scientifici inerenti il corpo rappresentò per gli 'uomini di teatro' una vera e propria sfida teorica, in quanto offriva loro strumenti utili per gettare nuova luce sull'indagine in merito alla natura del corpo del *performer*, svincolandola di fatto da uno scenario più marcatamente teatrale. Impegnati nella risoluzione dell'enigma-attore² e nella formulazione di una definitiva arte del recitare³, i teorici del Secolo furono infatti chiamati ad interagire con le nuove scoperte scientifiche, nel tentativo di comprendere in quale misura esse potessero essere applicabili anche al corpo-strumento attoriale. Le contrastanti teorie teatrali della metà del Settecento, ri-pensando il corpo dell'attore come una macchina, uno strumento fisico, o un artefatto antropomorfo, le cui componenti (mente e corpo) sono da intendersi come materia soggetta alle leggi fisiche, le

¹ J. R. Roach, *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1993, p. 15.

² S. Chaouche, *La Philosophie de l'Acteur: la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français* (1738-1801), Champion, Paris 2007, p. 22.

³ Fra gli studi settecenteschi si segnalano: i *Pensées sur la déclamation* di Luigi Riccoboni (1738), *Le Comédien* di Sainte-Albine (1747), *L'Art du théâtre* di François Riccoboni, *An Essay on Acting* di David Garrick, *The Actor* di John Hill (1755), *Garrick ou les acteurs anglais* di Sticotti (1769) nonché *Les Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais* (1770) e il *Paradoxe sur le comédien* (1777) di Denis Diderot.

Per un'analisi più approfondita del tema rimando a M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggioni (a cura di), *Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei lumi*, LED, Milano 2010 e, al sopraccitato, S. Chaouche, *La Philosophie de l'Acteur*.

cui capacità, e limiti, possono essere obiettivamente analizzati, ci consentono di osservare in che misura la ‘teatralizzazione’ del corpo umano si sostanzia di una vera e propria commistione fra le due discipline⁴. Una testimonianza dello stretto legame fra scena medica e scena teatrale è rappresentata dall’opera *The Actor* (1755) del celebre medico, attore e drammaturgo John Hill, all’interno della quale l’autore sottolinea l’imprescindibilità di un approccio rigoroso e scientifico anche per quanto concerneva la questione attoriale.

Come scrive:

Playing is a science, and is to be studied as a science; and he who, with all that nature ever did, or can do for a man, expects to succeed wholly without the effects of that studies, deceives himself extremely⁵.

In quanto medico⁶, Hill era consapevole che per comprendere a pieno il funzionamento scenico del corpo dell’attore fosse necessario indagarne e conoscerne, dapprima, la natura fisica e le leggi che ne regolano l’azione, e, pertanto, la sua citazione sembra piuttosto essere un invito, rivolto ai ‘colleghi’ teorici, all’adozione di uno sguardo ‘bifronte’ per affrontare con successo la questione attoriale.

Per sondare l’invito di Hill, nonché il fitto intreccio che lega a doppio filo i due ambiti disciplinari, risulta dunque indispensabile porre sotto la luce dei riflettori sia determinati concetti, o dicotomie, su cui le due discipline si sono a lungo interrogate, quali, ad esempio, sensibilità-corpo e corpo naturale/artificiale, sia gli esiti di tali teorizzazioni. Non a caso, infatti, nel corso del Settecento, il dibattito più marcatamente teatrale in merito alla natura del corpo dell’attore ruota strettamente attorno a tali dicotomie e polarità dialettiche, poiché capaci di ‘toccare’ non solo il lavoro dell’attore sul personaggio e sulla sua identificazione con i sentimenti di quest’ultimo, ma anche il rapporto del *performer* con il proprio mezzo

⁴ Fra le numerose indagini medico-scientifiche che, a partire dal 1747 – anno in cui Pierre Rémond de Sainte-Albine pubblicò *Le comédien* – al 1770 – anno in cui Denis Diderot recensì per la *Correspondance littéraire* il testo di Antonio Fabio Sticotti, *Garrick, ou les acteurs anglois* (1769), ovvero la traduzione francese di *The Actor* (1755) di John Hill –, stimolarono un nuovo approccio alla corporeità attoriale, ricordiamo: *L’Homme Machine* di La Mettrie (1747), *l’Histoire naturelle* di Georges Buffon (1749), *l’Essay on the Vital and Other Involuntary Motions of Animal* di Robert Whytt (1751), il *De partibus corporis humani sensibilibus et irritabilibus* (1752) e gli *Elementa physiologiae* (1757-1766) di Albrecht von Haller; il *Traité des sensations* di Condillac (1754), *Hypochondriack and Hysterick Disease* (1758) di Mandeville, nonché le opere di Denis Diderot come *Le rêve de d’Alambert* (1769), gli *Eléments de physiologie* (1765- 1778) e il grande lavoro redatto sotto la sua supervisione: *L’Encyclopédie* (1751-72).

⁵ J. Hill, *The Actor: or, A Treatise on the Art of Playing*, Enlarged ed, London: R. Griffiths 1755, p. 12.

⁶ Fra i diversi studi di Hill, pubblicati successivamente a *The Actor*, ricordiamo: *The Construction of the Nerves and Causes of Nervous Disorders and Hypochondriasis* (1758) e *A Practical Treatise on the Nature and Cure of that Disorder, commonly called the hyp* (1766).

espressivo: il suo corpo⁷. Ma sarà soprattutto la sensibilità a recitare il ruolo di base fondativa delle contrastanti teorizzazioni settecentesche in merito alla corporeità attoriale. Investendo sia il legame fra l'attore e il proprio *medium* espressivo, sia quello con il proprio personaggio, la sensibilità – soprattutto alla luce delle teorizzazioni medico-fisiologiche del tempo – si configurò pertanto come la naturale disposizione dell'attore a 'sentire' non solo il proprio corpo, ma anche quello 'virtuale' dell'*altro da sé* che deve portare sulla scena, il che generò interpretazioni teoriche notevolmente contrastanti. Se, infatti, da un lato, alcuni teorici – come Pierre Rémond de Sainte-Albine – intravidero nella sensibilità una risorsa estetica fondamentale per il lavoro dell'attore, esaltando l'attore sensibile e dotato di sentimento; dall'altro, studiosi – come Denis Diderot –, percependo la sensibilità come un potenziale pericolo per il lavoro attoriale, promossero l'immagine di un attore-interprete insensibile e in grado di trasformarsi in un automa o in una marionetta.

Per quale ragione la questione della sensibilità è così rilevante per il corpo dell'attore? Cosa si cela dietro a posizioni tanto contrastanti e, soprattutto, dietro al concetto stesso di sensibilità?

Le indagini scientifiche del tempo in merito al corpo umano e alla sensibilità ci consentono di far luce sulla questione e di comprenderne la rilevanza anche per la scena teatrale, poiché, come ricorda ancora Roach, «the central issues of physiology are not remote abstractions [to the performer] but literally matters of flesh and blood»⁸. Per i teorici teatrali, aprirsi alle teorizzazioni fisiologiche per indagare l'azione recitata del corpo, significava, dunque e in prima istanza, carpire la natura delle basi/proprietà fisiche del corpo del *performer*, nonché il funzionamento, corretto o meno, delle stesse, al fine di ipotizzarne le varie ripercussioni sceniche. L'invito di John Hill ad aprirsi alla possibilità di un approccio bifronte al corpo dell'attore, e le nuove indagini scientifiche, rappresentarono, per gli 'uomini di teatro' settecenteschi, una sfida teorica tutt'altro che facilmente accessibile, dal momento che presupponeva non solo una conoscenza largamente approfondita dell'arte attoriale, ma anche la necessità di un dialogo continuo con gli sviluppi della scienza corrente.

Fu Denis Diderot, più di altri, a farsi carico di tale sfida, accogliendo l'invito del 'collega' inglese. Dimostratosi estremamente abile nel montaggio dell'intricato *puzzle* teorico presentato dalla questione attoriale, attraverso un dialogo continuo con le ipotesi risolutive

⁷ Dal punto di vista storico-teorico, la questione attoriale settecentesca trovò una cristallizzazione nell'opposizione fra Sainte-Albine e Antoine-François Riccoboni a metà Settecento, un tentativo di mediazione in Lessing e una ripresa, critica e teorica di grande rilievo nel *Paradoxe sur le comédien* (1773-78) di Denis Diderot.

⁸ J. R. Roach, *The Player's Passion*, op. cit., p. 16.

promosse dalla medicina del suo tempo, il filosofo francese fu in grado stimolare e sviscerare i punti nevralgici dell'intero *corpus* attoriale, di cui il *Paradoxe sur le comédien* si fa palcoscenico.

1.1. BEYOND *LE PARADOXE*: L'OFFICINA TEORICA DI DENIS DIDEROT.

«Je défie qu'on explique rien sans le corp»⁹.

Prima di addentrarci nell'analisi specifica di ciò che ho denominato il 'caso *Paradoxe*', è indispensabile soffermarsi sulle teorizzazioni di Denis Diderot inerenti il corpo umano, in quanto pezzi imprescindibili di quel *puzzle* teorico sottostante il *Paradoxe*.

Come dichiarato dallo stesso Diderot nella citazione d'apertura, il corpo non può che essere il punto di partenza di ogni studio inerente l'uomo e, pertanto, non può che assumere lo statuto di centro propulsore delle sue speculazioni teoriche, tanto da rendere interpretabili opere come *Le rêve de d'Alambert* (1769), gli *Eléments de physiologie* (1774) e *Le Paradoxe sur le comédien* (1777) come un trittico, concepito in un lasso di tempo alquanto ravvicinato. Come ampiamente sottolineato da Angelica Goodden, in *Diderot and the Body* (2001), il corpo umano, sondato e indagato da differenti prospettive, permea ogni genere letterario praticato dal filosofo francese. Se, infatti, gli studi filosofici di Diderot discutono la questione mente-corpo con tutta la forza dei loro tempi empirici post-cartesiani, quelli di critica artistica discutono attentamente la forma e la struttura dei corpi, e la sua teoria drammatica pone sotto la luce dei riflettori il corpo del *performer*, indagandone le modalità di trasmissione di pensieri e sentimenti e la sua capacità di movimento e azione¹⁰.

L'interesse di Diderot per il corpo trovò uno stimolo notevole nella sua passione per la medicina, come confermano sia il numero di collaboratori medici di cui si avvale per la stesura dell'*Encyclopédie* – fra cui il sopracitato John Hill – sia il sostrato fisiologico che anima, in particolar modo, gli *Eléments de physiologie*: un'opera che rivela la determinazione del filosofo nel comprendere, attraverso le ricerche fisiologiche in merito, i modi in cui i corpi producono

⁹ D. Diderot, *Eléments de physiologie* (1774), Honoré champion Éditeur, Paris 2004, p. 152.

¹⁰ Cfr. A. Goodden, *Diderot and the Body*, University of Oxford, Legenda, Oxford 2001, pp. 1-3. Per quanto concerne gli studi filosofici si ricordano, oltre a *Le Rêve de d'Alambert*, *La Réfutation d'Helvétius* (1773-4) e i *Salons* che, tuttavia, si collocano a metà strada fra la filosofia e la critica artistica; per gli studi di critica artistica: gli *Entretiens sur 'Le fils naturel'* (1757). È stato, inoltre, scelto di prendere in esame, nello specifico, la rappresentazione corporea dei soggetti descritti da Diderot in opere come *La Religieuse* (1760), *Le Neveu de Rameau* (1761), *Le Paradoxe sur le comédien*.

proprietà indefinite attraverso l'azione dinamica e la loro mutabilità. Come sottolinea Annamaria Contini, in *Esthétique et science du vivant. De l'école de Montpellier à Henri Bergson* (2016), le riflessioni di Diderot in merito al corpo sono state fortemente influenzate dalle ricerche dei medici della scuola di Montpellier, come Bordeu, Fouquet e Ménuret de Chanbaud: medici-filosofi e autori di voci enciclopediche che rappresentarono degli importanti contributi all'interno del lessico fisiologico-medico¹¹. Già a partire dai primi anni Cinquanta, Diderot entrò in contatto con le ricerche di Bordeu, ma è soprattutto durante la lunga e faticosa fase di gestazione dell'*Encyclopédie* che lo scambio con i medici della scuola di Montpellier divenne ancora più stretto, contribuendo a gettare le basi della concezione corporea del filosofo francese. In aperta opposizione al dualismo cartesiano – ovvero all'immagine cartesiana dell'uomo-macchina, dotato di una *res cogitans* e di una *res extensa* la cui vitalità verrebbe conferita da un principio esterno al corpo (l'anima) – i medici e i filosofi enciclopedisti proponevano un monismo: un'unità di corpo e mente che immaginava il corpo (vivo e animato) come un'unità di parti, come un'unità nella varietà, mettendo di fatto in scena una nuova concezione antropologica in grado di evidenziare la dimensione materiale e sensibile sia del corpo umano, sia delle sue facoltà, prima, fra tutte, la sensibilità. Come testimonia la voce *Sensibilité, Sentiment* di Fouquet, essa infatti è da intendersi come:

la faculté de sentir, le princip sensitif, ou le sentiment même des parties, la base et l'agent conservateur de la vie [...], le plus singulier phénomène de la nature. La *sensibilité* est dans le corps vivant, une propriété qu'ont certaines parties de percevoir les impressions des objets externes, et de produire en conséquence des mouvements proportionnés au degré d'intensité de cette perception¹².

La citazione di Fouquet, oltre a rimarcare la dimensione materiale della sensibilità, ci rivela anche che essa è strettamente legata alla capacità di «certaines parties» del corpo di percepire le impressioni esterne e di produrre, di conseguenza, un movimento proporzionato al grado di intensità degli stimoli percepiti. Per far luce in merito, è utile ricordare che, nel sottolineare l'importanza determinante di tali «certaines parties» e della *sensibilité* per il corpo, Fouquet aveva inoltre specificato che essa «est inhérente à la substance du nerf ou des parties

¹¹ A. Contini, *Esthétique et science du vivant. De l'école de Montpellier à Henri Bergson*, L'Harmattan, Paris 2016, pp. 20-69.

¹² H. Fouquet, “Sensibilité, Sentiment”, *Encyclopédie*, Vol. XV., 1762, p. 38.

nerveuses»¹³: le fibre nervose sono dunque la sede e la rete organica di trasmissione della *sensibilità*. Come evidenziato da Alessandra Violi, ne *Il Teatro dei Nervi* (2004), i nervi – in passato considerati come indice della forza, del ‘nerbo’ fisico – vennero interpretati, alla luce delle nuove indagini settecentesche sul sistema neurologico e sulla ‘sede’ delle sensazioni, come i filamenti viventi responsabili della sensibilità corporea, ossia come la rete attraverso cui l’organismo riceve, trasmette e archivia le informazioni provenienti dall’esterno ed il luogo in cui si produce la sensibilità del corpo. Le fibre nervose, in base al principio secondo cui i nervi possiedono un’innata tendenza imitativa che li spinge a modellarsi sull’esterno e a riprodurre le impressioni, possono essere interpretate come una matrice costantemente impressa dagli stimoli sensoriali, ed il sistema nervoso come il centro responsabile della vita (intesa come duplicità di sensibilità e movimento del meccanismo-corpo) in quanto è al reticolo nervoso che si deve la funzione di collante-legante degli organi. La sensibilità, utilizzando la rete nervosa, attiverebbe, pertanto, un tipo di comunicazione organizzata e sistemica dell’attività vitale, in grado di garantire un ordinamento simultaneo delle parti, ovvero una loro energica, e sinergica, messa in moto. Inoltre, il reticolo nervoso, poiché infinitamente plasmabile nonché capace di rispondere alle sollecitazioni esterne e di assimilarle, consente di dischiudere, per la prima volta, l’immagine di un interno somatico in perenne osmosi con l’esterno, ed è forse questo l’aspetto più interessante del corpo nervoso, soprattutto per quanto concerne le sue ricadute sull’immaginario. Il processo di comunicazione con l’esterno di un corpo simile presuppone la presenza di una gerarchia che orchestra il funzionamento dei nervi, regolandoli al fine di costruire uno spazio interno e modulare l’interazione con l’esterno, nonché una nuova nozione di soggettività. Per illustrare questa relazione gerarchica, la metafora più diffusa all’epoca è quella che equipara il corpo nervoso ad uno strumento musicale: un insieme di corde, tasti e strumenti tutti dipendenti da un unico direttore o esecutore e quindi subordinati ad un principio mentale e individualizzante.

Sebbene, infatti, l’economia corporea continuasse a funzionare su quel modello di corpo-macchina inaugurato da Harvey e Cartesio, consolidato dalla visione newtoniana e sintetizzato da La Mettrie ne *L’homme-machine* (1747-48)¹⁴, il corpo nervoso si presentava di

¹³ H. Fouquet, *Essai sur le pouls par rapport aux affectations des principaux organes* (1767), Ed. Auguste Seguin, Libraire, Montpellier 1818, p. 361.

¹⁴ Per un approfondimento in merito si rimanda a: A. Vartanian, *Diderot and Descartes, A Study of Scientific Naturalism in the Enlightenment*, Princeton University Press, Princeton 1953; A. Vartanian, *La Mettrie’s L’Homme Machine: A Study in the Origins of an Idea.*, Princeton University Press, Princeton 1960; P. Quintilli (a cura di), *Anima, mente e cervello. Alle origini del problema mente-corpo da Descartes all’Ottocento*, Unicopli, Milano 2009, C. Ferrini,

fatto come un nuovo modello di corpo-macchina regolato, ora, dal cervello, inteso come la sede dell'anima razionale a cui fa capo, in ultima analisi, l'intera rete nervosa. Come ricorda Violi, però, il corpo nervoso si presentava anche come un corpo-macchina provvisto di una propria logica, definibile come 'logica della sensazione'. In epoca settecentesca essa si manifesta in primo luogo come un'ipotesi fino ad allora inesplorata: escogitare una macchina-corpo delegata al solo sentire, simulando un accrescimento sensoriale infinito per mezzo dell'accumulo di stimoli nervosi, concepita come una sorta di protesi esterna dell'interno nervoso che permettesse di poter 'toccare' la sensibilità. Ed è proprio a quest'ipotesi che risponde il progetto, degli anni 20 del Settecento, di Louis-Bernard Castel noto come il 'clavicembalo dei sensi', il cui fascino esercitato fra i contemporanei fu tale da meritare un articolo di Denis Diderot nell'*Encyclopédie*. Il progetto di Castel, muovendosi in perfetta analogia con il funzionamento dell'orchestrazione nervosa, evidenziava la volontà di fare del sistema neurologico una sorta di protesi esterna spettacolarizzata: lo strumento ipotizzato era, infatti, in grado di farsi pura congerie di sensazioni proprio perché privo di un centro regolatore e unificante, come l'anima o il cervello.

L'idea della macchina nervosa prodotta dal Settecento nasce, dunque, dal tentativo di relazionarsi con la plasmabilità e con le nuove potenzialità espressive del corpo nervoso, ma anche con la sua dimensione sfuggente: il corpo nervoso, accanto alla sua razionalizzazione, infatti, può mettere in scena anche il suo carattere perturbante o patologico, pericoloso per il corretto funzionamento interno ed esterno della macchina corporea¹⁵. La cultura della *sensibilità* settecentesca, riflettendo proprio su questa ambivalenza, assegnò pertanto uno statuto ambiguo al corpo nervoso e alla (possibile) malattia della sua macchina di carne che, se sovra stimolata, non sarebbe più in grado di rispondere attivamente agli stimoli esterni e fabbricherebbe fantasmi o simulacri capaci di disperdere l'io in una miriade di forme altre da sé¹⁶. Ne consegue l'immagine di un corpo letteralmente camaleontico e proteiforme e, dunque, non più in grado di gestire o controllare le proprie (auto)rappresentazioni in virtù del suo mimetismo inconsapevole. Un corpo-macchina instabile dunque, che si offre in una

L'invenzione di Cartesio. La "disembodied mind" negli studi contemporanei: eredità o mito?, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste 2015.

¹⁵ A. Violi, *Il Teatro dei Nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Mondadori, Milano 2004, pp. 2-17.

¹⁶ Secondo la fisiologia del tempo, affinché la macchina nervosa si ammali di troppo sentire e generi i propri fantasmi, occorre, tuttavia, una certa disponibilità del corpo a lasciarsi imprimere dall'esterno. Solo un corpo sottile e rarefatto, ossia non grossolano, permette questo contatto continuo fra i nervi e la superficie del mondo e, nel modello fisiologico dominante al tempo, si venne a creare una precisa gerarchia somatica in base alla minore o maggiore capacità dell'epidermide di lasciarsi plasmare dall'esterno.

modalità sempre diversa poiché impresso costantemente da una miriade di stimoli esterni non più controllabili¹⁷.

In virtù di tali prerogative, il corpo nervoso si presentava di fatto agli occhi di Denis Diderot come un modello di corpo-macchina molto meno gestibile, ordinato e in grado di garantire economia e stabilità rispetto a quelli proposti da Cartesio o da La Mettrie. Rifiutare l'esistenza delle *res extensa* e *res cogitans* cartesiane, poiché non dissociabili l'una dall'altra, e il concetto di anima immateriale animatrice, perché privo di senso – come sostiene nel suo articolo 'Bête' per l'*Encyclopédie*¹⁸ –, significava, di conseguenza, rifiutare anche gli agenti principali del modello corporeo cartesiano (i tubi e gli spiriti animali), in favore di nuove fibre interattive, le fibre nervose, così come l'esistenza di un operatore fantasmatico che ne azionasse e regolasse il funzionamento, discostandosi, pertanto, anche da La Mettrie¹⁹. Il corpo-macchina, le cui parti non son più interpretabili come ingranaggi, leve o pulegge giustapposte o semplicemente accostate le une alle altre, bensì come elementi sensibili, reattivi gli uni nei confronti degli altri, sarebbe dunque regolato dall'interno dal sistema nervoso che, governato dal cervello e mediante la sensibilità, dovrebbe garantire l'unirsi energetico, simultaneo e ordinato dell'intero organismo. Diderot era però ben consapevole dell'ambiguità del funzionamento delle fibre nervose e del rischio di incorrere in un cortocircuito vitale, o patologico, a cui si sarebbe potuta esporre la macchina corporea, tanto da dichiarare che: «Tout va bien quand le cerveau command aux nerfs; tout va mal quand les nerfs révoltés commandent au cerveau»²⁰, poiché «[...]Les nerfs sont les esclaves du cerveau, souvent les ministres, quelque fois aussi les despotes»²¹. Come già aveva sostenuto Fouquet infatti:

lorsque [...] la sensibilité se trouve derangée à un certain point par l'indisposition des nerfs [...], ce dérangement est l'état qu'on appelle de maladie[...]²².

¹⁷ A. Violi, *Il Teatro dei Nervi*, op. cit., pp. 1-17.

¹⁸ J.R Roach, *The Player's Passion*, op. cit., p. 12.

¹⁹ Come osservato da Aram Vartanian, Diderot, nonostante il profondo interesse dimostrato in merito all'applicazione della meccanica alla fisiologia – soprattutto dello scandalo causato dalla pubblicazione de *L'Homme Machine* – accettò solo in parte il modello corporeo presentato da La Mettrie. Cfr: A. Vartanian, *Diderot and Descartes, A Study of Scientific Naturalism in the Enlightenment*, Princeton University Press, Princeton 1953, p. 245.

²⁰ D. Diderot, *Éléments*, op. cit., p. 177.

²¹ Ibidem

²² H. Fouquet, *Encyclopédie*, op. cit., p. 42.

Tale *Maladie* sarebbe dunque provocata dal mal funzionamento delle fibre nervose che, prendendo il sopravvento sul cervello e operando in autonomia, causerebbero un impedimento momentaneo, o l'interruzione, di quella *marche* vitale garantita alla macchina corporea dalla sensibilità. Per capire il senso dell'ambiguità di Diderot di fronte al funzionamento dei nervi, e alla loro possibile malattia, è fondamentale considerare l'interscambio del filosofo francese con le ipotesi promosse della medicina del tempo e, in particolare, con gli studi di Robert Whytt sulla natura delle malattie nervose. È a Whytt, infatti, che si deve l'idea – sebbene già avanzata da Thomas Sydenham a fine Seicento – che la malattia nervosa fosse sostanzialmente una malattia mimetica che, in assenza di cause organiche, tendeva a riproporre i sintomi di altre malattie, rendendo l'io camaleontico e proteiforme: «[i disturbi nervosi] imitano i sintomi di quasi tutte le altre malattie [...] e le loro forme son numerose e mutevoli come quelle di Proteo o come i colori del camaleonte»²³.

Tale interpretazione della malattia segnò una svolta nella trattazione di alcune patologie quali, per esempio, l'isteria, a lungo considerata come un disturbo tipico del corpo femminile le cui cause erano da attribuirsi alla presunta 'mobilità' del suo organo riproduttivo (*l'hysteræ*: l'utero) oppure all'esposizione al demoniaco (al sovrannaturale) e alle quali si pensava che le donne, in ragione della loro natura carnale, fossero delle facili vittime.

La passione per la scienza e le frequentazioni mediche spinsero Diderot, direttamente o indirettamente, a esaminare l'organismo umano con un'elevata attenzione empirica, concentrando la sua attenzione non solo sui modi mediante i quali la macchina corporea può raggiungere uno stato di equilibrio, ma anche, e soprattutto, sugli effetti dello squilibrio patologico sul corpo-mente e sul significato stesso degli stati patologici. La tendenza di Diderot ad interpretare lo spirito per mezzo della carne spinse il filosofo francese a rafforzare la sua curiosità enciclopedica per quanto concerneva gli sviluppi delle scienze naturali e della medicina a lui contemporanei. A tal proposito, tradusse il dizionario medico, in tre volumi, dell'opera di Robert James *Medical Dictionary*, con un'attenzione particolare per gli articoli di approfondimento in materia di anatomia, chimica e botanica, e, per prepararsi adeguatamente a questo compito, frequentò personalmente dei corsi pubblici di anatomia e fisiologia. Il filosofo francese era inoltre a conoscenza dei lavori compiuti in quegli stessi anni da Albrecht von Haller, il principale fisiologo dell'Illuminismo, e dal dottor Jerome Gaub. In *De partibus*

²³ R. Whytt, *Observations on the Nature, Causes, an Cure of Those Disorders which are commonly Called Nervous, Hypochondiac, or Hysterick*, (1764), in Id. *The Works of Robert Whytt*, AL: Leslie B. Adams, Birmingham 1985, p. 530. In A. Violi, *Il Teatro dei Nervi*, op. cit, p. 15.

corporis humani sensibilibus et irritabilibus (1752) e in *Elementa physiologiae* (1752-1766) Haller propose una chiara distinzione in riferimento a due proprietà intrinseche dei tessuti imbevuti di fibre nervose: l'irritabilità e la sensibilità. Se la prima è da intendersi come la capacità intrinseca delle fibre muscolari indipendenti dai nervi di contrarsi, la sensibilità rappresenta l'innata reattività dei tessuti imbevuti di nervi. La forza di entrambe, secondo Haller, potrebbe essere misurata in diverse parti del corpo, o nei tessuti stessi, variando da costituzione a costituzione, oppure nella medesima costituzione a seguito di un cambiamento di condizione. Se si considera poi che la mente è composta dal cervello e dal sistema nervoso e che funziona sotto l'influenza di stimoli interni ed esterni, l'idea di Haller sembra sintetizzare i termini di una proposta medica che appariva essere sempre più indiscussa, come quella avanzata da Jerome Gaub in *De Regimine Mentis* (1747), un'opera di cui troveremo traccia ne *Le Neveu de Rameau* di Diderot. In *De Regimine Mentis* Gaub scrive infatti che:

The mind itself and the body, things generally held to be of entirely disparate nature, are so tightly and inanimately knit when joined together in man than – if I may here speak as a chemist – they interpenetrated and dissolve in each other, so that life flourishes, wherever there is mind there is body, and wherever body, mind. There is hardly to be found any smallest part of man in which something of mind and something of body, and in measure a mixture of both, is not to be observed²⁴.

L'interpenetrazione fra mente e corpo proposta da Gaub, così come l'opportunità di poter osservare allo stesso modo entrambe le componenti, portò l'opinione medica contemporanea a formulare nuove dichiarazioni in merito sia alla causa, sia alla cura delle malattie nervose come l'isteria, che iniziò ad essere considerata come un disordine nervoso, piuttosto che viscerale. William Battie, ad esempio, in *Treatise on Madness* (1758), sviluppando la questione mente-corpo all'interno della teoria clinica della follia, affermò che la causa della patologia sarebbe la pressione esercitata «[on] the medullary matter contained in the brain and nerves»²⁵ dalle passioni, rimarcando però la distinzione suggerita da Haller, tale per cui ogni individuo possiede una capacità, o una disposizione, unica a registrare e a reagire agli stimoli (interni ed esterni), strettamente connessa alla propria costituzione nervosa e che determina il funzionamento, corretto o meno, della sensibilità e, quindi, del corpo-mente

²⁴ Cfr: *The Harmony of Mind and Body in De Regime Mentis*. In L. J. Rather, *Mind and Body in Eighteenth Century Medicine: A Study Based on Jerome Gaub's "De regimine mentis"*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1965, p. 34.

²⁵ W. Battie, *Treatise on Madness*, J. Wiston and B. White, London 1758, p. 79.

stesso. In linea con l'opinione medica del tempo, e superato il dualismo cartesiano che negava ogni interazione fra mente e corpo, vediamo dunque come in Diderot la malattia interessi, al contempo, entrambe le 'sfere' corporee. Secondo il filosofo francese, infatti, nessuna condizione, affettivo/patematica o patologica, può sussistere se separata dalla corporeità, in quanto prima di essere fisicamente tradotta in gesto o movimento essa è esperita sensorialmente mediante l'azione dei nervi, i quali diventano, pertanto, il tramite e il collante fra il corpo e la mente. Secondo Diderot, i nervi rischierebbero di compromettere l'economia e la stabilità del corpo-macchina in una circostanza specifica, ovvero quando la macchina corporea viene investita da una sensazione violenta, come nel caso di una condizione affettivo/emozionale o patologica. I fili nervosi, agitandosi in maniera violenta e distruttiva, non permetterebbero più al cervello di sentire, di pensare e ancor meno di ragionare²⁶, prendendo di fatto il sopravvento su quest'ultimo²⁷. Tali sensazioni o stimoli, considerati da Diderot in relazione alle attività nervose, non sarebbero creati di proposito da un sistema ben ordinato, quanto piuttosto il risultato di uno stato di eccitazione crescente causato da una generale ribellione dei nervi a cui la macchina obbedirebbe automaticamente e involontariamente. A tal proposito Diderot scrive:

La douleur, le plaisir, la sensibilité, les passions, le bien ou le malaise, [...] les sensations intérieures et extérieures, l'habitude, l'imagination, l'instinct [...] commandent à la machine (*il corpo*) et lui commande involontairement [...]²⁸.

I nervi despoti e ribelli, pertanto, avendo oltrepassato la soglia di controllo, minaccerebbero di mandare in *tilt* la razionalità e la gestione regolare della macchina corporea, innescando uno stato generale di caos che rischia di sfociare nel patologico.

Come è stato ampiamente osservato, la tematica della malattia è pervasiva all'interno dell'intero *corpus* di opere diderotiane²⁹, ma, per quanto concerne questa indagine, si è scelto di prendere in analisi esclusivamente i corpi alienati presentati dal filosofo francese nei

²⁶ D. Diderot, *Éléments*, op. cit., p. 239.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 315. (corsivo mio).

²⁹ Per un ulteriore approfondimento rimando al testo di A. Goodden, *Diderot and The Body*, con particolare riferimento ai capitoli V e VI, e a E. A. Williams, *A cultural history of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier*, Burlington-Vermont, Ashgate Publication, 2003, pp. 1-12. Oltre che nelle opere che si è deciso di prendere in esame in questa sede, il tema della malattia è riscontrabile anche in altri romanzi diderotiani, quali: *Mystification*, *Les Bijoux indiscrets*, *Jaques le fataliste et son maître*, *Supplément au voyage de Bougainville* e in alcuni passi delle *Lettres a Sophie Volland*.

romanzi *La Religieuse* (1758) e *Le Neveu de Rameau* (1762-1773), al fine di analizzarne la messa in scena dei sintomi patologici, fatta di contorsioni, tremori e *défaillances*, e di indagarne la differenziazione di genere nella rappresentazione della patologia stessa.

Prendendo in analisi la patologia rappresentata da Diderot, dalla forte connotazione psicofisica descritta con altrettanta precisione clinica, possiamo notare come essa si manifesti e agisca sul corpo. Una delucidazione in merito è fornita dall'articolo «Vapeurs» de l'*Encyclopédie* che, facendosi carico di esporre le teorie mediche maggiormente condivise al riguardo, sembra far rientrare la patologia, di cui tali corpi si fanno palcoscenico, nella sintomatologia della cosiddetta 'malattia dei vapori', molto in voga nel diciottesimo Secolo in Inghilterra, ma soprattutto in Francia. Nell'articolo sopracitato, l'origine di questa patologia, nonostante colpisca «l'esprit plutôt que le corps, & que [...] gît dans l'imagination»³⁰ e «sa première cause est l'ennui & une folle passion [...]», esercita delle forti ripercussioni anche sul corpo, in quanto: «à force de tourmenter l'esprit [la maladie] oblige le corps à se mettre de la partie; soit imagination, soit réalité, le corps en est réellement affligé»³¹. La malattia dei vapori comporterebbe, quindi, un condizionamento totale del corpo-mente e il suo meccanismo sarebbe azionato da un "movimento dal basso" originato delle parti inferiori del corpo, come si legge ancora nel medesimo articolo:

On croit qu'elle [la maladie] provient d'une *vapeur* subtile qui s'élève des parties inférieures de l'abdomen [...] & de la matrice su cerveau, qu'elle trouble & qu'elle remplit d'idées étranges & extravagantes, mais ordinairement désagréables³².

Se, in aggiunta, si considera il fatto che i corpi, sia maschili che femminili, sono dominati dai nervi, deve pertanto esistere un meccanismo, per quanto complesso, all'interno del corpo mediante il quale tale *vapeur* risalirebbe verso il cervello. Proseguendo nella lettura dell'articolo si legge, infatti, che tale *vapeur* altro non sia che un'irritazione delle fibre nervose delle viscere situate nel basso ventre – fegato, stomaco, milza – e della matrice che incide simpateticamente con il cervello tramite il collegamento dell'ottava coppia dei nervi con il nervo intercostale³³. Per Diderot, in linea con quanto affermato negli *Éléments de physiologie* in merito alla ribellione dei nervi a danno del cervello, tale *vapeur* nasce quindi da una sorta di

³⁰ D. Diderot, *Encyclopédie*, op. cit., vol. XVI, p. 837.

³¹ Ibidem.

³² *Ivi*, p. 836.

³³ Ibidem.

anarchia dei fasci di fibre che attraversano l'intero corpo e che, entrando in risonanza eccessiva con gli elementi esterni, mettono in discussione la funzione regolatrice del cervello. Per quanto concerne, invece, l'analisi in merito ai soggetti maggiormente inclini a tale affezione, si segnala che essi appartengono alle categorie più fragili fisicamente, di cui fanno parte anche gli uomini dediti ad attività intellettuali o gli artisti. Considerazioni analoghe vengono espresse alla voce *Fureur Utérine* che, per altro, è una delle voci più ampie dell'*Encyclopédie*. La causa di questa malattia viene individuata nella tensione delle fibre nervose degli organi genitali che li renderebbe più suscettibili alla vibrazione tramite contatti fisici e meccanici, di modo che tali vibrazioni, eccitate da una causa qualsiasi, trasmettono al cervello delle impressioni aventi il compito di presentificare all'anima idee relative alle cose veneree. Come conseguenza di ciò si registrerebbe una sorta di reazione del cervello sugli organi riproduttivi tale da generare una nuova emissione di fluido nervoso sugli stessi³⁴. La spiegazione non pare dissimile da quanto proposto in merito all'analisi dei *Vapeurs* e quindi si potrebbe presupporre che anche le categorie a rischio sarebbero le medesime. Un chiarimento in merito, ci viene offerto dal *Traité des affections vaporeuses des deux sexes* (1769) del dott. Pomme in cui *les affections vaporeuses* vengono effettivamente omologate all'isteria, in ragione della stretta similitudine dei sintomi e delle cause:

Chiamo *affections vaporeuses* quella malattia generale o particolare del sistema nervoso, che ne produce l'irritabilità e l'indurimento. È chiamata isterica nelle donne, perché gli Antichi consideravano i diversi disturbi dell'utero come l'unica causa di queste malattie, si chiama ipocondriaca negli uomini, o melanconica, perché gli stessi autori ne hanno individuato la causa negli ipocondri e nelle viscere del basso ventre³⁵.

L'operazione del dott. Pomme si presenta come una sintesi di un'ampia serie di studi, ormai ritenuti classici a quell'epoca, sull'argomento e, come si evince dalla citazione, le cause della patologia sono da identificarsi nelle consuetudini di vita, oltre che, per quanto concerne il mondo femminile, nella loro fragilità fisica, in linea con un'opinione medica ormai consolidata:

³⁴ *Fureur Utérine*, *Encyclopédie*, in A. Castoldi, «In carenza di senso». Logiche dell'immaginario, Mondadori, Milano 2012, p. 145.

³⁵ *Ivi*, p. 146.

I medici concordano sul fatto che le donne [...], essendo per ciò stesso di una natura più debole e delicata, hanno i nervi maggiormente sottoposti a scosse³⁶.

Il corpo femminile, descritto dalla medicina del tempo, risulta pertanto composto da fibre nervose più sottili e, in virtù di tale prerogativa fisiologica, maggiormente esposto al rischio di incorrere in malattie umorali, causate dall'irritazione dei nervi, o in malattie nervose come l'isteria. Per quanto concerne l'ambito maschile, la situazione non appare dissimile a quanto già diagnosticato per i soggetti afflitti dalla malattia dei vapori: le persone più colpite risultano essere: «i letterati, i solitari dediti agli studi, i meditativi e i malinconici, i giovani dediti agli accessi della dissolutezza»³⁷. Alla luce di quanto appena analizzato, sebbene la matrice di entrambe le patologie sia la medesima sia per gli uomini, sia per le donne (le fibre nervose delle «parties inférieures de l'abdomen»), contribuendo a esaurire la linea di demarcazione fra 'malattia dei vapori' e l'accesso isterico, la connotazione, nonché la relativa trattazione, delle stesse conserva, tuttavia, una chiara differenziazione di genere.

Tornando al *corpus* letterario di Diderot, l'analisi di alcuni personaggi ci consente di mettere in scena questa differenziazione: se, infatti, il Capitano del *Jacques le fataliste* (1796) viene descritto dal filosofo francese come un uomo precipitato «dans une mélancholie qui l'avait éteint au bout de quelques mois»³⁸ – recitando, pertanto, il ruolo del soggetto malinconico – e il nipote di Rameau, come vedremo, viene dipinto come un personaggio al limite fra melanconia e isteria, i soggetti patologici per eccellenza risultano, per lo più, essere quelli femminili. Nel saggio *Sur les Femmes* (1772), Diderot ci fornisce un ulteriore tassello in merito:

La femme porte au dedans d'elle-même un organe suceptible de spasmes terribles, disposant d'elle, et suscitant dans son imagination des fantômes de toute espèce. C'est dans le délire hystérique qu'elle revient sur le passé, qu'elle s'élançe dans l'avenir, que tous les temps sont lui présents. C'est de l'organe propre à son sexe que partent toutes ses idées extraordinaires³⁹.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem

³⁸ D. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, in Diderot, *Œuvres*, ed. André Billy, Gallimard, Paris 1951, p. 703.

³⁹ D. Diderot, *Sur les Femmes*, Léon Pichon, Paris 1919, p. 952.

Alla luce di quanto sostenuto dalla medicina del tempo e da Diderot, allora, è la passione o l'*affection hysterique* a minare maggiormente il confine fra ragione e passione in quanto è in grado di operare una vera e propria scissione nel corpo femminile. Il suo corpo se, da un lato, si fa involucro statico e silenzioso della patologia, dall'altro lato si mostra, in tutto il suo carattere dissonante e puramente istintuale, solo attraverso una propria rappresentazione metonimica, permettendo, pertanto, allo spettatore-lettore di assistere alla messa in scena della sua pantomima patologica⁴⁰. Attraverso la rappresentazione sintomatologica e metonimica del corpo, Diderot invita, di fatto, il lettore a farsi attento osservatore del corpo del personaggio che, nel parossismo della malattia, diviene unico portatore di senso e di una propria specificità comunicativa. L'immagine dell'alienazione isterica è ben rappresentata dalla protagonista de *La Religieuse*, Suzanne, più volte dipinta come paralizzata in una volontà, fisica e psichica, alla quale non consegue alcuna possibilità di azione, e il cui senso del 'discorso' è da ricercarsi esclusivamente nelle manifestazioni fisiche della malattia restituite dal suo corpo⁴¹. Lungo tutto il romanzo, la protagonista appare, infatti, vittima di una sorta di de-possessione, di una perdita di controllo da parte dell'istanza razionale e volitiva a vantaggio dell'istanza istintuale e somatica. Un'alienazione fisico-sensoriale e psichica, che se, da un lato, costringe il corpo di Suzanne ad una condizione di non possibilità, di non volontà di esistenza, dall'altro, come sostiene Roger Kempf, spinge il corpo, «ému et défaillant», ad affermarsi «comme langage, soit qu'il relaie le discours, soit qu'il y réplique par ses propres moyens»⁴². Suzanne appare, fin da principio, come una sorta di automa o di

⁴⁰ J. Vanderheyden, *The function of the dream and the body in Diderot's works*, Peter Lang Publishing, New York 2004.

⁴¹ L'opera narra la vicenda di Suzanne Simonin che, all'età di sedici anni, è avviata dalla famiglia al noviziato, e poi ai voti, al fine di permettere alla madre di nascondere il frutto di una sua esperienza adulterina. Diderot, che aveva a cuore l'argomento riguardante le istituzioni ecclesiastiche, in più punti del romanzo descrive in toni aspri le vite di povere innocenti passate loro malgrado in un ambiente buio, privo di spiragli verso il mondo esterno, dimostrando una condizione che è per natura nociva all'essere umano. L'uomo, essendo privato della sua vera natura, ossia quella sociale, in condizioni di cattività sviluppa, infatti, pulsioni malate, desideri deviati, invidie e malignità. All'interno del romanzo il filosofo francese mette in scena, come una sorta di commedia che sfocia in tragedia, la malattia e la perversione che regnano negli ambienti ecclesiastici del suo tempo in cui, volenti o nolenti, erano condannate a passare le proprie vite molte giovani donne alle quali restano due uniche possibilità di scelta: l'innocenza o la malvagità perpetrata sulle sventurate che condividono la medesima condizione. Il corpo di Suzanne è il vero centro dell'opera, apparendo ora martoriato dalle innumerevoli torture afflitte dalle monache del secondo convento, le cui descrizioni si concentrano soprattutto nella seconda parte dell'opera, ora reso oggetto delle pulsioni omosessuali dell'ultima badessa. Il conflitto fra esterno, inteso anche come mondo esterno, e interno, inteso anche come spazio interno in cui si svolge tutta la vicenda, è reso da Diderot con grande precisione. La ragione viene soppiantata dalla visione onirica, che spesso pare quasi sfociare nell'irreale e nell'allucinazione, nell'inconsistente e nelle immagini che ora si sfaldano e ora perdono colore: i contorni di Suzanne sono indefiniti, informi e assenti, esattamente come del tutto assente è la sua identità.

⁴² R. Kempf, *Diderot et le roman ou Le démon de la présence*, Éditions du Seuil, Paris 1964, p. 98.

marionetta, governato, dapprima, dai genitori che le impongono di prendere il velo e, successivamente, dalla madre superiora, dalle compagne e dalla malattia che agiscono, letteralmente, sul suo corpo, modellandolo e componendolo, ma anche come un soggetto mancante e, per ciò stesso, fortemente dipendente dallo sguardo dell'Altro. Lo sguardo esterno, prendendo parte a quella dialettica alienata tra exteriorità ed interiorità che regola la messa in scena del corpo di Suzanne, diviene, pertanto, una parte imprescindibile di quel processo di riassetto del corpo dell'alienata. Gli occhi si trasformano, allora, in mani volte a riplasmare il corpo di Suzanne la quale, «renversée sur une chaise»⁴³, si sente ricomporre da Mère de Moni, esclamando: «Elle me composa la tête, les pieds, les mains, la taille, les bras [...]»⁴⁴. Ma è soprattutto la scena in cui Suzanne si riflette in uno specchio ad essere estremamente esplicativa in tal senso. Non riconoscendosi nell'immagine riflessa, Suzanne necessita dello sguardo della Superiora e delle compagne, e dell'immagine proiettata dai loro occhi sul suo corpo, per ricomporre se stessa affermando che: «quand je fus seule dans ma cellule, je me ressouvins de leurs flatteries; je ne pus m'empêcher de les vérifier à mon petit miroir: et il me sembla qu'elles n'étaient pas tout à fait déplacées»⁴⁵. L'apatia e l'impossibilità di azione e reazione sono tali da spingere la protagonista a definirsi «physiquement aliénée», in preda ad una sorta di ipnosi, o trance estatica, che, immergendola in una condizione esperienziale puramente sensoriale, annienta il confine fra spazio interno ed esterno, facendole perdere la coscienza e il sentimento di sé. La descrizione del suo corpo in preda al terrore di fronte alla Superiora e alle compagne, decise a sottoporla ad una sorta di esorcismo che provi all'arcidiacono la sua natura indemoniata, è fortemente sintomatico:

Une sueur froide se répandit sur tout mon corps: je tremblais, je sentais mes genoux plier: je regardais avec effroi ces trois fatales compagnes. [...] Je voulus crier, mais ma bouche était ouverte, et il n'en sortait aucun son. J'avais vers la supérieure des bras suppliant et mon corps défaillant se renversait en arrière. Je tombai, mais ma chute ne fut pas dure; dans ces moments de transe où la force abandonne insensiblement, les membres se dérobent, s'affaissent, pour ainsi dire, les uns sur les autres, et la nature ne pouvant se soutenir, semble chercher à défaillir mollement. Je perdis la connaissance et le sentiment; j'entendais seulement bourdonner autour de moi des voix confuses et lointaines [...]. Je ne sais comment je restai dans cet état, mais j'en fus tirée par une fraîcheur subite qui me causa une convulsion légère et qui m'arracha un profond soupir. [...] J'étais couchée sur le côté, [...] la tête appuyée contre le mur, la bouche entrouverte et les yeux à demi morts et fermés. Je cherchai à les ouvrir et

⁴³ D. Diderot, *La Religieuse*, in Id. *Œuvres complètes*, ed. DPV, Hermann, Paris 1975, p. 244.

⁴⁴ *Ivi*, p. 245.

⁴⁵ *Ibidem*.

à regarder, mais il me sembla que j'étais enveloppée d'un air épais, à travers lequel je n'entrevois que des vêtements flottants, auxquels je cherchais à m'attacher sans le pouvoir; je faisais effort du bras sur lequel je n'étais pas soutenue, je voulais le lever, mais je le trouvais trop pesant. Mon extrême faiblesse diminua peu à peu; je me soulevai, je m'appuyai le dos contre le mur; j'avais [...] la tête penchée sur la poitrine, et je poussais une plainte inarticulée, entrecoupée et pénible⁴⁶.

Il sudore freddo di Suzanne e il tremore del corpo che cede – a causa della pressione esercitata dal terrore che la vista della Superiora e delle compagne suscita in lei – fanno da preambolo alla frantumazione del linguaggio, fisico e verbale, che mima la perdita del controllo di sé, proiettando il lettore nella dimensione fisiologica del corpo e delle sue reazioni. Il susseguirsi di azioni e posture del corpo, disgregato e frantumato, contribuisce a disgregare, a sua volta, il linguaggio verbale, trasformandolo in un balbettio incomprensibile che riproduce, in un ritmo convulsivo e spasmodico, le movenze del corpo di Suzanne. Ritraendosi in un'alienazione perfetta, il corpo della protagonista produce un'azione che non risponde ad alcuna pulsione volitiva e che non segue alcuna intenzione: alla volontà di gridare non segue, infatti, alcun suono, ma solo l'immagine di una bocca spalancata e muta, così come al tentativo di avanzare verso la Superiora, risponde, di contro, un rovesciamento del corpo all'indietro. Il corpo, producendo reazioni opposte a quelle volute, sembra ribellarsi alla ragione, disgregandosi e disgregandola progressivamente, senza, tuttavia, annichirla completamente. La *ratio* si tramuta, infatti, in una *ratio* sensista: la *ratio* di un corpo che impone la sua presenza e comunica proprio attraverso le sue *défaillances* sensoriali e la sua messa in scena metonimica, spezzata e sconnessa. Nella malattia il corpo, sebbene perda il suo carattere vitale e si restituisca in frammenti, diviene il protagonista del discorso poiché a tale frammentazione non corrisponde una perdita progressiva in termini di presenza, quanto piuttosto della totalità di un io individualizzante. Come si evince dal testo diderotiano, il carattere isterico, scisso e frenetico, del corpo di Suzanne spinge, infatti, la protagonista ad un impulso autodistruttivo che, alimentato da uno stato dissociativo, sfocia in un annientamento, seppur momentaneo, della forza vitale del corpo:

Mon premier mouvement fut de me détruire; je portai mes mains à ma gorge; je déchirai mon vêtement avec mes dents; je poussai des cris affreux, je hurlai comme un bête féroce; je me frappai la tête contre les murs [...];

⁴⁶ *Ivi*, pp. 169-170.

je cherchai à me détruire jusqu'à ce que les forces me manquassent, ce qui ne tarda pas⁴⁷.

Riprendendo la citazione estrapolata dal saggio *Sur le Femmes*, è, tuttavia, possibile notare che Diderot scrivendo: «C'est dans le délire hystérique qu'elle revient sur le passé, qu'elle s'élançe dans l'avenir, que tous les temps sont lui présents. C'est de l'organe propre à son sexe que partent toutes ses idées extraordinaires»⁴⁸, sembra fornire una chiave di lettura più positiva, e quasi 'salvifica', della patologia isterica rispetto a quella dei suoi epigoni, suggerendo che nel corpo femminile (e, nello specifico dell'isteria, nella sua sessualità) è possibile rilevare non solo la fragilità di tale corpo, ma anche la sua superiorità immaginativa. A tal proposito, il filosofo francese sembra suggerire che la scissione di cui è vittima il soggetto isterico costituirebbe una sorta di sfida per il soggetto alienato a ritrovare l'identità perduta e, soprattutto, a recuperare l'unità del suo corpo-mente. Spingendo il malato fuori di sé, l'isteria determinerebbe un'espansione fisico-temporale del soggetto, con importanti risvolti sulle capacità di comprensione del reale: è la stessa Suzanne, infatti, a definirsi *physiquement aliénée* e a descrivere, in maniera puntuale e rigorosa, i sintomi della sua malattia, come se osservasse dall'esterno il dimenarsi parossistico del suo corpo. Ed è esattamente in questa precisione descrittiva che è possibile rinvenire le tracce di un'adesione contraddittoria alla patologia: se infatti, da un lato, la precisione clinica con la quale la protagonista narra i sintomi della sua patologia porterebbe a pensare ad una messa in scena della stessa (una recita *de la région inférieure* del suo corpo), dall'altro, è esattamente in quella stessa precisione che si ritrova un tentativo di astrazione dallo sguardo dell'altro che osserva e, come abbiamo visto, agisce sul corpo di Suzanne.

Abbandonando, almeno momentaneamente, il corpo della protagonista de *La Religieuse*, possiamo all'analisi della messa in scena dell'altro corpo-palcoscenico diderotiano che si è scelto di indagare, *Le Neveu de Rameau*, in quanto ulteriore tassello di quel percorso diderotiano di formazione della coscienza in cui l'io diviene cosciente di sé stesso e della propria essenziale disgregazione mediante il linguaggio del suo corpo. Tutta la scena si gioca sul conflitto fra i due protagonisti: 'Moi' e 'Lui/Nipote', ma a differenza di quanto avverrà nel *Paradoxe sur le comédien* (1773-78), in cui, come vedremo, il Secondo sarà schiacciato dal monolitico Primo, i due interlocutori de *Le Neveu de Rameau* risultano strettamente collegati

⁴⁷ *Ivi*, 279.

⁴⁸ D. Diderot, *Sur les Femmes*, op. cit., p. 952.

e, a tratti, interdipendenti e, soprattutto, ne *Le Neveu de Rameau* il corpo assumerà caratteristiche ben specifiche⁴⁹.

Come osservato da Jean Starobinski, la messa in scena di ‘Lui/Nipote’ si offre come una sorta di ‘presentazione’ concreta e reale ad opera del ‘filosofo-Moi’, personaggio e, al contempo, voce narrante del romanzo dialogico. Come scrive, infatti: «[...] Le Neveu n’est donc pas seulement celui qui se montre effrontément, innocemment; il est de surcroît celui qui donne à voir»⁵⁰. Sin dagli esordi, ‘Lui’ viene dunque presentato come un personaggio esposto, ‘teatrale’ e, pertanto, difficilmente separabile dalla sua messa in scena, ma soprattutto, come un personaggio strettamente dipendente dallo sguardo di chi lo osserva: è, infatti, mediante la descrizione di ‘Moi-spettatore’ che ‘Lui’ rivela quella dimensione essenzialmente corporea, espressiva e mimetica del suo essere figura, più volte sottolineata da Diderot lungo tutto il romanzo.

La sua recitazione è in gran parte una pantomima di posture corporee, fisse e ripetibili, eseguite meccanicamente dal protagonista⁵¹ e, anche in quest’opera, così come abbiamo visto per Suzanne de *La Religieuse*, il linguaggio del nipote assume delle chiare connotazioni fisiche in quanto pronunciato e ‘agito’ da Lui, un soggetto prevalentemente corporeo e il cui linguaggio non risulta riducibile al solo aspetto verbale.

Il Nipote di Rameau (‘Lui’) è un personaggio che si impone per la sua fisicità – come sottolinea Sumi, è, infatti, dotato di «un fisico forte, di un’immaginazione singolarmente vivace e di una rara potenza polmonare»⁵² –, una fisicità, la cui descrizione, appare però

⁴⁹ L’opera si presenta come una satira attraverso cui Diderot accusa di ipocrisia la società francese che, sebbene si celi dietro un perbenismo imbellettato, si rispecchia negli accattivanti disvalori di Monsieur Rameau. L’intera vicenda si svolge in forma di dialogo immaginario tra due personaggi che rappresentano due opposte visioni del mondo e della vita: Diderot, il grande filosofo dell’*Encyclopédie* (che nella pièce funge anche da io narrante) e Rameau, musico fallito, nipote del famoso compositore Jean Philippe Rameau. Fra i due, che si incontrano presso il *Café de la Régence*, si instaura un dialogo immaginario sui valori dell’esistenza, che si rifanno l’uno all’illuminismo, inteso nell’accezione di moralismo comportamentale, l’altro ad una chiara concezione edonistica della vita che esalta il comportamento opportunistico teso al raggiungimento del piacere fisico e immediato. Il protagonista della vicenda è, in realtà, Rameau, un uomo cinico, amorale, materialista convinto, scroccone impenitente, intelligente conversatore e capace di assumere diverse personalità a seconda delle circostanze pur di raggiungere i propri scopi. Egli è, di fatto, in grado di essere ignorante o colto, grossolano o raffinato, elegante nel vestire e nell’eloquio o volgare plebeo, e il suo unico ideale nella scala dei valori è la soddisfazione delle proprie necessità fisiologiche. Il personaggio di Moi/Diderot, di contro, in quanto sostenitore integerrimo dei sani principi, del rigore morale, dell’educazione formale e della virtù, se dapprima contrasta veemente la visione materialistica di Rameau, alla fine del romanzo sembra cedere al fascino delle argomentazioni del camaleontico interlocutore in materia di filosofia, educazione, estetica e morale. Rameau, attraverso i suoi paradossi, riesce, infatti, a convincere Diderot che il bene e il male, la verità e la menzogna, il vizio e la virtù, non sono valori assoluti, portandolo a contestare, più che a condannare aspramente, il suo modo di intendere la vita e i valori.

⁵⁰ J. Starobinski, *Diderot, un diable de ramage*, Gallimard, Paris 2012, p. 134.

⁵¹ Y. Sumi, *Le neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, France Tosho, Tokyo 1975, pp. 220-221.

⁵² *Ivi*, p. 135.

essenzialmente focalizzata su determinate parti del corpo, sintomo della mancanza di un'unitaria relazione vitale. In assenza di una totalità organica, ecco che il corpo di "Lui" si riduce, di fatto, alla bocca e risulta regolato dai movimenti scaturiti esclusivamente, anche nel suo caso, dal basso: dal ventre (stomaco). Non a caso, infatti, ad essere menzionate sono principalmente le parti del corpo che maggiormente interessano l'alimentazione e la digestione.

Se, per Diderot, per unità organica s'intende un'unità energetico-vitale dell'organismo, la disgregazione fisica di cui è vittima 'Lui-Nipote' illustra ampiamente il venir meno sia di tale unità, sia dei legami sinergici e simultanei fra le diverse parti del corpo, garantiti da un corretto fluire della sensibilità. Il nipote di Rameau, mediante la propria pantomima, non realizza, infatti, una coerente e organica unità rappresentativa, ma soltanto un susseguirsi di piccole scene in cui i gesti (le *positions*) appaiono slegati gli uni dagli altri e, al contempo, non realizza nemmeno se stesso in quanto unità organica di corpo e pensiero, apparendo come un soggetto scisso sia all'interno, sia all'esterno di sé⁵³.

Se si considera inoltre il fatto che, secondo Diderot, il superamento di tale disgregazione fisica è possibile solo mediante una riappropriazione del movimento organico, naturale, del corpo-mente, e, pertanto, della sinergia, della consequenzialità e della concatenazione fra le diverse parti corporee, risulta più chiaro il motivo per cui l'attenzione del filosofo francese si concentri proprio sulla descrizione della messa in scena corporea, mimica e gestuale del nipote di Rameau. Una messa in scena che, oltre a divenire parte imprescindibile di quel processo ri-costruttivo del soggetto, non deve essere interpretata come una mera spiegazione visiva – per Diderot, infatti, l'arte, se vuole essere rappresentazione 'animata', non può ridursi a una sorta di illustrazione visiva di un concetto – quanto piuttosto come parte costitutiva del linguaggio stesso del discorso.

Ne *Le Neveau de Rameau*, infatti, a differenza di quanto accade ne *La Religieuse* in cui in linguaggio verbale e quello corporeo appaiono, spesso, svincolati l'uno dall'altro, il linguaggio verbale sembra riuscire a rappresentare graficamente anche il movimento corporeo, come se fosse stato, paradossalmente, convertito nella stessa pantomima gesticolante che serve a evocare. Il gesto del pantomimo 'Lui' non funge, infatti, da mero accompagnamento, ma da corollario alle descrizioni, e alle affermazioni, rivolte a/da 'Moi', come si può evincere dalla lettura delle battute in merito alla 'discussione sul genio'.

⁵³ *Ivi*, pp. 268-269.

Se ‘Lui’, lamentando di non poter parlare con la stessa efficacia di ‘Moi’, sente la necessità di tradurre le astrazioni del discorso verbale in rappresentazione corporea, di contro ‘Moi’, trovando degradante la riduzione del concetto di genio al solo linguaggio del corpo, agisce in maniera tale che il suo discorso resti, necessariamente, ad un livello di astrazione. Mentre ‘Moi’ parla di valori intangibili – durata, posterità, influenza spirituale e simili – ‘Lui’ risponde in termini di vino, donne e canto, in quanto il ridurre l’aspirazione spirituale ad un livello fisico-materiale rappresenta, per ‘Lui’, la forma più solida di rassicurazione e realizzazione.

Lungo tutto il romanzo, la mente di ‘Lui’ appare subordinata al corpo, o almeno sembra esserlo, anche se la progressione del dialogo fra i due protagonisti rivela, in realtà, quanto ‘Lui’ sia letteralmente ossessionato dal senso di fallimento, epitomizzato sia dalla sua incapacità di tradurre le sue intuizioni più profonde in parole o musica, sia dalla consapevolezza che il ritmo della creazione trasmesso dal linguaggio del suo corpo sembra essere mancante e, quindi, inadeguato a servire la causa dell’arte. Il suo amore per la musica, nonché la sua sottomissione ad essa, prendono vita per mezzo del suo corpo, rendendosi visibili attraverso la forza dei suoi gesti che, trascendendo il linguaggio verbale, si fanno canale di trasmissione di ciò che Diderot chiama, nelle *Lettres sur les sourds et le muets* (1751), la suggestione inimitabile della musica.

Come una sorta di mimo intento a creare se stesso, ‘Lui’ ha trasformato la musica in un’altra forma di impressione di senso, totalmente fisica, ma che, tuttavia, fatica a dominare, a controllare e a dosare, tanto che, alla fine della sua esibizione pantomimica, apparirà completamente consumato e in una condizione di semi-incoscienza:

Assis sur une banquette, la tête appuyée contre le mur, le bras pendants, les yeux à demi fermés, il me dit: Je ne sais ce que j’ai; quand je suis venu ici, j’étais frais et dispos, et me voilà roué, brisé, comme si j’avois fait dix lieues⁵⁴.

Mentre l’improvvisazione di ‘Lui’, al pari di una partitura musicale, si raccoglie in un crescendo, in cui la bocca e le zone periferiche interne ed esterne della stessa (guance, suoni, voce, fiato) recitano un ruolo di primo piano, egli, al contempo fa ondeggiare le braccia, corre e balla per la stanza, inscenando, da solista, tutte le parti dell’intera orchestra/*corps de ballet*.

⁵⁴ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, (a cura di) A. Beretta Anguissola, Marsilio, Venezia 2013, pp. 87-88.

Avec des joues renflées et bouffies, et un son rauque et somber, il rendait les cors et les bassons; il prenait un son éclatant et nasillard pour les hautbois; précipitant sa voix avec une rapidité incroyable, pour les instruments à cordes dont il cherchait les sons plus approchés; il sifflait les petites flutes; il reculait les traversières; criant, chantant, se démenant comme un forcené; faisait lui seul, les danseurs, les danseuse, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestra, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers⁵⁵.

Alla fine della *performance*, in preda al delirio della passione e con la schiuma alla bocca, 'Lui' abbandona interamente se stesso in un'estasi pantomimico-sensoriale:

[il] s'arrêtant [...] écumant de la bouche. Il faisait une chaleur à perir; et la sueur qui suivait les plis de son front et la longueur de ses joues, se mêlait à la poudre de ses cheveux [...]. Que ne lui vis-je pas faire? Il pleurait, il riait, il soupirait; il regardait ou attendri, ou tranquille ou furieux; c'était une femme qui se pâme de douleur; c'était un malheureux livré à tout se désespoir; [...] un orage, une tempête, la plainte de ceux qui vont périr, mêlée au sifflement des vents, au fracas du tonnerre; c'était la nuit, avec ses ténèbres; c'était l'ombre et le silence; car le silence même se peint par des sons. Sa tête était tout à fait perdue⁵⁶.

Risvegliatosi dalla *trance*, in uno stato semi-comatoso, come un automa:

[...] il resta immobile, stupide, étonné. Il tournoit ses regards autour de lui, comme un homme égaré qui cherche à reconnaître le lieu où il se trouve. Il attendait le retour de ses forces et de ses sprits; il essayoit machinalement son visage⁵⁷.

Il suo corpo, contraendosi e dimenandosi di continuo, parla un linguaggio incomprensibile per coloro i quali assistono alla pantomima, che infatti reagiscono ridendo, mentre la sua mente, non trattenendo memoria dello spettacolo inscenato, spinge 'Lui' a chiedere un chiarimento alla platea in merito a quanto accaduto:

Semblable à celui qui verrait à son réveil, son lit environné d'un grand nombre de personnes; dans un entier oubli ou dans une profonde ignorance de ce qu'il fait, il s'écria dans le premier moment: «Hé bien, messieurs, qu'est-ce qu'il y a? d'où viennent vos ris, et votre surprise; qu'est-ce qu'il y a?»⁵⁸.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 196-198.

⁵⁶ *Ivi*, p. 198.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

A mo' di spiegazione, affermando che ciò a cui avevano assistito, ovvero la sua pantomima sconnessa e parossistica, altro non fosse che la personificazione della musica stessa, 'Lui' afferma: «Voilà ce qu'on doit appeler de la musique et un musician»⁵⁹, ma soprattutto che: «c'est au cri animal de la passion, à dicter la ligne (melodica) qui nous convient»⁶⁰, confermando la sua totale dipendenza dalle passioni per quanto concerne il proprio movimento corporeo. Se da un lato 'Moi' resta impressionato dal processo di realizzazione inscenato da 'Lui', così come dalla sostanza illusoria della *performance* fisica e orchestrale di quest'ultimo, non potendo, di fatto, negare il potere della sensibilità di 'Lui' e della sua traduzione corporea, dall'altro è disgustato dalla spudorata auto-rivelazione del corpo di 'Lui' e allarmato dal modo in cui esso funziona.

La passione ispirata di 'Lui'⁶¹ presenta, infatti, dei tratti simili alla malattia mentale teorizzata dalla letteratura medica contemporanea a Diderot, anche per quanto concerne le sue ricadute sulla sensibilità e sugli intrecci della relazione mente-corpo. Come già anticipato, i sintomi principali enumerati dal Dr. Gaub in *De regime mentis*, per quanto concerne l'analisi di individuo sotto l'influenza di forti emozioni, possono essere applicati alla melodrammatica pantomima di 'Lui' e alla sua catatonica scossa di assestamento. Come Gaub:

How unlike itself is every part of his body, how devoid of control his mind! Countenance, color, and deportment are changed, the bodily motions are altered, there are unbidden movements of the muscles, involuntary movements and uncontrollable tremors⁶².

Inoltre, la descrizione dei tratti peculiari di 'Lui' sembra inserirlo, di diritto, all'interno di quella categoria di soggetti inclini alla melanconia o all'ipocondria. 'Lui' è, infatti, descritto come un artista, un intellettuale dedito alla lettura, «J'ai lu et je lis et relis sans cesse»⁶³, che gli crea «l'amusement et l'instruction»⁶⁴, come un uomo incline ai vizi (come il cibo e le donne) che, tuttavia, nel suo 'vocabolario' fisico, considera virtù: «Quand je dis vicieux, c'est pour parler votre langue; car si nous venions à nous expliquer, il pourrait arriver que vous

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ *Ivi*, p. 200.

⁶¹ La linea melodica, o partitura, di Lui si stacca dalla parte alta della sua testa, o dai suoi polmoni, poiché, secondo la tradizione, la pazzia divina gonfiava il torace in quanto sede dell'anima, ispirando il *praecordia*, o diaframma, con il delizioso respiro degli dei.

⁶² J. Gaub, *De Regime mentis*, op. cit., p. 54.

⁶³ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., p. 150.

⁶⁴ *Ivi*, p. 152.

appelassiez vice ce que j'appelle vertu»⁶⁵. Sebbene 'Lui' appaia come un uomo governato prettamente da un movimento dal basso (ventre, stomaco), la sua pantomima parossistica ci consente di avvicinare la sua messa in scena corporea a quella di Suzanne e dunque all'isteria, rendendo pertanto il Nipote un personaggio liminale.

Facendosi letteralmente orchestrazione di tutti i suoni, l'io di 'Lui' sconfinava nella malattia isterica, di cui un ulteriore sintomo è rinvenibile anche nella scissione, segnalata nel testo, fra 'Moi' e 'Lui' ossia fra il corpo di Rameau-nipote e quello del suo 'direttore' (o padrone), l'anima o il cervello, che dovrebbe garantirgli una forma. Anche il corpo-mente di Lui, la cui organicità è fortemente compromessa, risulta governato dai nervi, divenendo una pura spettacolarizzazione di sensazioni e stimoli nervosi, al pari dello strumento ipotizzato da Castel. La macchina nervosa di Lui imita in base a quel processo di simpatia mimetica che negli *Éléments de Physiologie* Diderot definisce 'scimmiettatura', per cui si ride quando si vede ridere e si piange quando si vede piangere e che, secondo il filosofo francese, può contribuire a spiegare le emozioni popolari e le altre epidemie mimetiche⁶⁶.

Sebbene anche la pantomima di 'Lui', al pari di quella di Suzanne, rappresenti, in un certo senso, una specie di trascendenza al di sopra del corpo che compie i suoi gesti, essa non può essere considerata né la realizzazione concreta dell'arte che 'Lui', come artista camaleontico, aspira a creare, né tantomeno un rinnovamento di se stesso per mezzo del potenziale sensibile del suo corpo. È possibile, infatti, rinvenire un 'difetto di fabbrica' nella struttura fisico-psicologica di 'Lui' in grado di vanificare i suoi considerevoli talenti, non consentendogli di trasformare i suoi impulsi in un processo artistico-creativo, e determinando la mancanza di Lui in termini di genio artistico.

Nel saggio *Sur les femmes*, ma soprattutto ne *Le Paradoxe sur le comédien*, Diderot attribuisce a due parti corporee specifiche il potere di giocare un ruolo determinante in materia di sensibilità⁶⁷: il diaframma, per il mondo maschile, e l'utero, per il mondo femminile, oltre che, come abbiamo ampiamente osservato, ai nervi. L'idea che il diaframma sia il centro di un meccanismo contrastivo di azione e reazione tra la regione della testa e i nervi opposti all'epigastrio è riconducibile alla riflessione di Louis de La Caze, il quale, nella

⁶⁵ *Ivi*, p. 154.

⁶⁶ D. Diderot, *Éléments*, op. cit., p. 1310.

⁶⁷ Il Diciottesimo secolo, che iniziò a enfatizzare le differenze biologiche e anatomiche fra maschile e femminile, oltre a confermare le loro somiglianze, si esprime anche mediante l'utilizzo di nuovi termini, precedentemente assimilati con un unico nome di genere maschile. Fatto particolare, il corpo della donna ha assunto un nuovo significato: le sue ossa, organo riproduttivo e anche i nervi erano 'di genere'. La proliferazione del discorso sessuale, che Michel Foucault ascrive al Diciottesimo secolo, fu il diretto risultato del progresso medico, della scoperta scientifica e di un clima di erotico realismo, ma non si è verificato senza ostacoli.

sua opera più celebre: *Idée de l'homme physique et morale* (1755), aveva descritto il funzionamento del corpo in termini di reciprocità di movimento e di massa. In tale prospettiva, all'equilibrio della testa e dell'epigastrio deve quindi corrispondere l'equilibrio dello stomaco e del diaframma, ma, come si registra in 'Lui', un eccessivo abbandono al movimento del diaframma, e quindi all'estrema mobilità dei filamenti nervosi che si collegano a questo centro d'attività, condanna l'individuo alla mediocrità, in quanto l'azione del diaframma è così forte da far perdere al cervello la sua egemonia di organo regolatore. Nel *Rêve de d'Alambert* (1769), Diderot fornisce una chiara delucidazione in merito:

Mais qu'est-ce qu'un être sensible? Un être abandonné à la discrétion du diaphragme. Un mot touchant a-t-il frappé l'oreille, un phénomène singulier a-t-il frappé l'oeil, et voilà tout à coup le tumulte intérieur qui s'élève, tous les brins du faisceau qui s'agitent, le frisson qui se répand, l'horreur qui saisit, [...]; plus de dang-froid, plus de raison⁶⁸.

Per quanto concerne 'Lui', la mediocrità è rimarcata anche nel suo epitaffio in cui egli stesso dichiara di essere composto di una fibra totalmente slegata, sottolineando, inoltre, la mancanza di organicità/unitarietà del suo corpo-mente.

Se la pantomima di 'Lui' appare inorganica e discontinua, non si può dire lo stesso per quanto concerne l'operato del suo creatore: come sottolineato nelle pagine precedenti, infatti, l'intero *corpus* delle opere diderotiane appare strettamente interconnesso, tanto da costituire la messa in mostra organica e metamorfica dell'officina teorica diderotiana. Al fine di meglio comprendere la natura problematica di Lui, occorrerà dunque ricordare anche quanto teorizzato da Diderot soprattutto in materia di forma e sensibilità. Anne Ibrahim (in *Le matérialisme de Diderot: formes et forces dans l'ordre des vivants*, 1999), sottolinea, a tal proposito, quanto il concetto di forma abbia subito una metamorfosi nella mente del filosofo francese: se, infatti, fino al 1746 il concetto era inteso come *eidos* (la forma ideale impressa dal Grande Architetto), esso diventa poi *morphé* sensibile nel 1753, lasciando crollare ogni istanza metafisica mediante l'integrazione di idee di composizione e organizzazione⁶⁹. Ne *Le Rêve de d'Alambert*, il filosofo francese, forte dell'influsso dei medici vitalisti di Montpellier e degli studi fisiologici di Haller, propone, riprendendo e sviluppando alcune delle congetture avanzate nella sua *Interprétation de la nature* (1753), una soluzione anche per quanto concerne

⁶⁸ D. Diderot, *Le Rêve de d'Alambert*, ed. Jean Varloot, Editions sociales, Paris 1962, p. 179.

⁶⁹ A. Ibrahim, *Le matérialisme de Diderot: formes et forces dans l'ordre des vivants*, in *Diderot et la question de la forme*, Presses Universitaires de France, Paris 1999, p. 92.

le questioni, ancora irrisolte, relative alla capacità della natura di mantenere un'unità nella varietà e alla chiave di volta per abbattere la barriera fra organico e inerte, dando vita, da un lato, al suo manifesto materialista e, dall'altro, a un piccolo trattato di fisiologia⁷⁰. Non a caso, uno dei protagonisti dell'opera è proprio un esponente della scuola di Montpellier: Théophile de Bordeu, di cui Diderot conosce il lavoro a partire dal 1752, e con cui collabora, parallelamente ai già citati La Caze e Fouquet, per alcune voci delle *Encyclopedie*⁷¹. Bordeau è autore delle *Recherches anatomiques sur la position des glandes et sur leur action* (1751) all'interno della quale rileva come le ghiandole siano intessute di fibre nervose e come questo permetta loro di lavorare come organi di senso senza bisogno che vi sia un'anima a regolarne i movimenti. È, infatti, la sensibilità della ghiandola stessa a gestirne i fluidi, ed è la sensibilità in generale quella forza che armonizza le funzioni del corpo nel suo complesso⁷².

Dall'analisi di alcuni passi del *Rêve*, come ad esempio la citazione precedente, risulta dunque possibile mettere in dialogo il lavoro diderotiano sia con i testi precedenti che con quelli successivi, e sondare i modi attraverso cui il filosofo francese intenda superare la concezione meccanicista cartesiana. All'interno del *Rêve*, Diderot riprende l'ipotesi di Bordeu secondo cui la sensibilità permette alle diverse parti del corpo di operare in modo sinergico, nonostante, nel porre un'equazione fra sensibilità e vita per cui la sensibilità diventa il 'direttore d'orchestra' degli organi e delle rispettive funzioni, le dissertazioni del medico di Montpellier si limitino all'ambito biologico⁷³. Il dialogo fra i due interlocutori è concentrato sull'analisi di un ipotetico essere senziente a cui, dopo la perdita dei cinque sensi, non restano che la vita e la sensibilità, il che può giustamente apparire paradossale. A tal proposito, Diderot suggerisce un'ipotesi risolutiva alquanto suggestiva, ovvero che tutto sia collegato e non solo gli organismi sensibili presi singolarmente. Tuttavia, il dialogo fra i due interlocutori culmina suggerendo una sorta di separazione continua fra la materia inerte e la materia vivente, in quanto la continuità dell'organismo, essendo una caratteristica garantita dalla

⁷⁰ È una fra le opere filosofiche più significative di Diderot, i cui temi dominanti sono la concezione materialista della realtà, pensata come incessante divenire, e la sensibilità. Per l'uomo, in quanto essere finito ed effimero, tutto è incerto tranne il prodigio della propria vita, che coincide con la sensibilità. La vita deve dunque essere intesa come sensibilità da cogliere e apprezzare pienamente. L'argomentazione si struttura seguendo una forma dialogica particolare: il pensiero di Diderot si intreccia, infatti, con le domande di Mille d'Espinasse e con le spiegazioni scientifiche di d'Alembert. La finzione del sogno, presente anche in quest'opera, consente, inoltre, al filosofo francese non solo di esprimere gli esiti più audaci e radicali della sua filosofia ma anche, al contempo, una certa vaghezza, sfuggendo a una formulazione rigida e lineare.

⁷¹ P. Rossi (a cura di), *Il sogno di D'Alembert*, in *Opere filosofiche di Diderot*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 174.

⁷² A. Contini, *Estetica della biologia, dalla scuola di Montpellier a Henri Bergson*, Mimesis Edizioni, Milano 2012, p. 35.

⁷³ *Ivi*, pp. 36-38.

sensibilità, è propria solo dell'organico. Diderot sembra allora cadere in contraddizione, dal momento che si è sempre professato un accanito sostenitore del monismo organico della Natura oltre che di una continuità del Tutto (organico/inorganico), ma vale la pena soffermarsi sulla metafora utilizzata da un altro personaggio, Mlle de l'Épinasse, per rappresentare la continuità nell'essere umano. Tale metafora immagina un ragno, l'equivalente del cervello, da cui prende vita una fittissima rete di fili sensibili, ossia le terminazioni nervose dell'intero corpo. Se un filo viene messo in agitazione, tutta la tela/rete ne sente la risonanza, anche negli intrecci più distanti. Indipendentemente da quanto possano essere distanti le parti del nostro corpo esse risultano quindi inserite all'interno di una fitta rete relazionale. Secondo Franzini, in *Arte, bello e interpretazione della natura* (2013), Mlle de l'Épinasse pensa all'universo come a «un tutto materiale dove ogni elemento è collegato, come anelli in una catena, senza che sia lasciato alcuno spazio vuoto, senza che venga instaurata una differenza qualitativa fra i vari passaggi della materia e le facoltà soggettive»⁷⁴. Ed è sempre Franzini a notare come nel *Rêve* Diderot ribadisca «una visione monistica della natura, in cui è centrale la nozione di sensibilità, sullo sfondo di una profonda unità organica fra la materia, la vita e la coscienza»⁷⁵. Verrebbe allora da chiedersi perché il filosofo francese riproponga uno sbarramento, di cartesiana memoria, nella contiguità fra il soggetto vivente e il resto del mondo. Ed una spiegazione potrebbe risiedere, come ipotizza Quintilli, nel fatto che Diderot non rinunci mai completamente al modello meccanicista e alla sua concezione della Fisica che prevede la contiguità fra le varie componenti del meccanismo, riadattandolo, però, in un'ottica vitalistica⁷⁶. Se, ad esempio, nella *Lettre sur les sourds et muets* Diderot pensa al corpo umano come a un orologio, un insieme di ingranaggi pervaso da fili sollecitati non solo dalle pressioni esterne, ma anche dal movimento spontaneo dell'artefatto⁷⁷, nel *Rêve*, in maniera analogica, paragona il corpo umano ad un clavicembalo sensibile:

[...] Supponete che il clavicembalo abbia sensibilità e memoria e ditemi se non sarà in grado di riconoscere e di ripetere da solo le arie che avrete eseguito sui suoi tasti. Noi siamo strumenti dotati di sensibilità e memoria. I nostri sensi sono altrettanti tasti toccati dalla natura che ci circonda e che talvolta si toccano da sé; ecco, a mio parere, in un clavicembalo organizzato come voi e me si ha un'impressione, la cui causa sta all'interno

⁷⁴ E. Franzini, *Arte, bello e interpretazione della natura*, Mimesis Edizioni, Milano 2013, pp. 12-13.

⁷⁵ *Ivi*, p. 19.

⁷⁶ P. Quintilli, *La filosofia biologica di Denis Diderot, materialismo ed epistemologia*, in V. Fano, G. Tarozzi, M. Stanzone (a cura di), *Prospettive della logica e della filosofia della scienza*, Rubbettino, Catanzaro 2001, p. 373.

⁷⁷ D. Diderot, *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, (a cura di) E. Franzini, Guanda, Parma 1984, pp. 34-35.

o al di fuori dello strumento, una sensazione che nasce da questa impressione, una sensazione che dura⁷⁸.

La differenza fra le due proposte, per quanto molto sottile, è riscontrabile nel fatto che se il corpo umano, secondo Diderot, può essere considerato al pari di un artefatto o di una macchina (come propone nelle *Lettres*), tuttavia, esso appare anche come un meccanismo dotato di una propria spontaneità, unica in quanto essere vivente, in grado di toccare le fasce vibranti della sensibilità, a sua volta già stimolata dalle pressioni esterne. Ed è da tali pressioni sulla sensibilità, sia interne che esterne che, secondo Diderot, si innescherebbe il processo metamorfico, inteso come quel movimento in grado di provocare una trasformazione continua della materia, ma anche, al pari della sensibilità, come la forza della Vita.

Nel *Rêve*, pertanto, il dinamismo della Natura emerge in tutto il suo potenziale poetico, alla cui base si trova la sensibilità, intesa come un principio immanente universale, ed è su queste basi che sarà poi ricercato il grande artista, inteso come colui che non produce una mera copia della Natura, ma che, semmai, ne sa imitare l'operato. Come ricorda Bordeu, però, la Natura, attraverso le proprie metamorfosi, è anche in grado di generare mostri, ed è proprio quanto accade a Lui, la cui metamorfosi sconfinava nella patologia isterica, trasformando il suo 'io' in puro automatismo imitativo, facendogli perdere ogni frontiera interna ed esterna, spingendolo a farsi completamente possedere dall'ambiente circostante e abitare dal suo 'altro' esterno⁷⁹, e decretando, pertanto, il suo fallimento come artista.

Come ci ricorda ancora Roach, considerato l'interesse di Diderot per le arti figurative e per il teatro, la tipologia di corpo-macchina da lui proposta ha delle inevitabili implicazioni anche per quanto concerne il rapporto che lega passioni e sensibilità al processo creativo di un'opera d'arte⁸⁰. Inserito all'interno di questa cornice, il concetto di organismo come un tutt'uno dinamico, come un corpo-mente dotato di un'unità sinergica e relazionale, assume, pertanto, una valenza del tutto particolare. Così come la dimensione corporea che gioca un ruolo determinante per l'elaborazione di una 'filosofia dell'arte', il cui oggetto d'indagine – e rappresentazione – è l'uomo, inteso nella sua unità di corpo, pensiero, emozione e azione.

Affermare, come Diderot, che nulla è spiegabile senza il corpo significa, quindi, considerare la corporeità sia come la chiave per l'esperienza, sia come il suo mezzo

⁷⁸ D. Diderot, *Le Rêve de d'Alambert*, come citato da G. Turchi, *Il clavicembalo sensibile: L'uomo come macchina vivente*, Conference: Giornata Filosofica Interateneo 2013-2014, Università degli Studi di Parma, ResearchGate, January 2014, p. 7.

⁷⁹ A. Violi, *Il Teatro dei Nervi*, op. cit., p. 15.

⁸⁰ J. Roach, *The player's passion*, op. cit., pp. 116-121.

rappresentativo, di cui il corpo-mente teorizzato dal filosofo francese fungerebbe sia da codice, sia da decodificatore della realtà. Un *unicum* (perfetto) di impressioni (interne) ed espressioni (esterne), sufficientemente compatto da assorbire anche la sua ampia intelligenza e regolare la sua rete di relazione – e comunicazione – con lo spazio esterno.

Il corpo-mente presentato da Diderot si configura come un «*overt body*»⁸¹ che parla e comunica principalmente mediante gesti e immagini, portando in superficie quanto è stato immagazzinato sotto la sua pelle, sulla matrice dei suoi nervi. Tuttavia, come abbiamo visto analizzando la pantomima corporea di Suzanne e di Lui, questa gestualità espressiva ed eloquente rischia di trasformarsi nel sintomo di una patologia che, minando l'unità del corpo-mente, compromette quel movimento continuo, dunque sano⁸², che deve essere preso a modello, in modo particolare, dagli attori.

Impegnati, più di altri artisti, nella gestione del proprio strumento scenico, il loro corpo, gli attori, soprattutto nelle prime fasi dello sforzo creativo, si trovano costretti a dover gestire un corpo che sembra resistere alla loro volontà: i gesti sembrano fallire in partenza, le parole abbandonarlo e la loro spontanea vitalità pare dipendere dal livello in cui le azioni e i pensieri sono stati automatizzati, ri-creati come una doppia natura o come una sorta di macchina nervosa delegata al solo sentire. Così come avviene a Lui, il corpo dell'attore, come una macchina le cui componenti non sono ancora state completamente assemblate, sembra vacillare, o andare in cortocircuito, poiché completamente in balia delle passioni o degli stimoli interni ed esterni, che rischiano, così, di inficiare la totalità della *performance* artistica. Sebbene, infatti, le parole, i gesti e i movimenti che l'attore incarna sembrano così simili da essere praticamente indistinguibili da quelli della notte precedente, ogni sera l'esperienza attoriale della *performance* è in un certo qual modo diversa, poiché il suo corpo è (sovra)esposto a stimoli sensoriali, o passioni, quotidianamente differenti in genere e in 'grado', che rischiano di compromettere il suo lavoro scenico. In virtù di tali prerogative, il corpo dell'attore sembra dunque essere l'esempio perfetto di quel corpo-macchina nervoso descritto dalla medicina e dalla fisiologia del tempo: un corpo camaleontico e proteiforme, in virtù della sua capacità di interpretare innumerevoli ruoli, un corpo non sempre in grado di gestire o controllare le proprie (auto)rappresentazioni, poiché esposto, ed investito, costantemente dalle passioni che minacciano il corretto funzionamento dei suoi nervi. L'attore, allora, per eseguire e ripetere la sua *performance* infinite volte, con una sorprendente precisione di enfasi (a

⁸¹ A. Goodden, *Diderot and the Body*, op. cit., pp. 184-185.

⁸² Y. Sumi, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., pp. 204-205.

prescindere dalla violenza delle passioni inscenate), deve necessariamente imparare a controllare lo strumento delicato del suo corpo e della sua mente, sentendo e gestendo anche lo stimolo più leggero, ri-aggiustandolo di conseguenza, e riattivando nell'*hic et nunc* del palcoscenico tutte quelle sequele di impressioni che sono state assorbite nei suoi muscoli e nei suoi nervi.

Che tipo di scenario permette di dischiudere il ri-pensare il corpo attoriale come un corpo nervoso? Quali possono essere le ricadute sceniche, non solo fisiche, ma anche affettivo-patemiche? E quali le derive? Un (primo) tentativo di risposta a questi interrogativi sarà argomento delle pagine successive in cui si prenderà in esame la scena più 'aperta', paradossale e (di)battuta di Denis Diderot: *Le Paradoxe sur le comédien*.

1.2. IL PARADIGMATICO CASO *PARADOXE*.

« Il n'est pas d'oeuvre de Diderot plus lue, plus glosée, plus contestée, et plus sûre de survivre, que le Paradoxe sur le comédien »⁸³.

Pubblicato solo nel 1830, sebbene apparve per la prima volta nel 1770, in forma ridotta rispetto alla stampa definitiva, sulle pagine del periodico «Correspondance littéraire», con il titolo *Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les Acteurs anglais*⁸⁴, il *Paradoxe sur le comédien* fu, sin dagli esordi, teatro di un lungo e acceso dibattito, scaturito dalla singolarità della tesi esposta dal suo autore. Una *querelle* che, come evidenzia Paul Vernière, contribuì a rendere l'opera di Denis Diderot un vero e proprio 'caso' paradigmatico, passibile di molteplici e contrastanti interpretazioni⁸⁵.

⁸³ P. Vernière, *Introd. al Paradoxe sur le comédien*, in D. Diderot, *Œuvres esthétiques*, Garnier, Paris 1959, p. 191.

⁸⁴ Per ulteriori informazioni circa le vicissitudini 'editoriali' de *Le Paradoxe sur le comédien* si rimanda all'*Introduzione* di Paolo Alatri a D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, pp. 8-19.

⁸⁵ Fra i numerosi studi inerenti il *Paradoxe sur le comédien*, si è scelto di prendere in analisi, oltre ai già citati *Introd. al Paradoxe sur le comédien* di P. Vernière e *The Player's Passion* di J. R. Roach, A. Gaillard, *Le corps des statues. Le vivants et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Honoré Champion, Paris 2003; Y. Belaval, *L'esthétique sans Paradoxe de Diderot*, Gallimard, Paris 1950; H. Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, Drot, Genève 1959; P. Lacoüe-Labarthe, *On the philosophical status of paradoxe in Diderot*, in *Poétique*, n. 43, Le Seuil, Paris 1980; V. E. Swain, *Diderot's Paradoxe sur le comédien: the paradox of reading*, *Studies in Voltaire and the Eighteenth Century*, 1982, pp. 1-71; R. Tessari, *Teatro e Spettacolo nel Settecento*, Laterza, Bari 1995, cap. 3; J.-M. Pradier, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*, Presses Univ. de Bordeaux, 2000, pp. 265-272; C. Vicentini, *Teatro della recitazione. Diderot e la questione del Paradosso*, in AA. VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento e Ottocento*. (a cura di) R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000; S.

Nelle pagine di *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics* (1989) dedicate al *Paradoxe* diderotiano, il filosofo francese Philippe Lacoue-Labarthe concentra la sua attenzione sull'analisi della parola *paradosso*, indagandone la logica e i modi attraverso i quali essa viene inscenata da Diderot all'interno del *Paradoxe*, e applicata all'attore, contribuendo a rendere paradossale l'intera tesi proposta dal filosofo francese.

Riprendendo la definizione dell'*Encyclopédie*, come indicata da Yvon Belaval in *L'esthétique sans paradoxe de Diderot* (1949), Lacoue-Labarthe definisce il paradosso in questi termini: «a proposition that appears absurd because it contradicts received opinions, but which, nonetheless, is fundamentally true, or is at least able to take on air of truth»⁸⁶. Tuttavia, è opportuno sottolineare anche un'altra sfaccettatura di significato del termine per Diderot, poiché utile per una rilettura del *Paradoxe*.

Come dichiara nel *Rêve de d'Alambert*, accostando il termine *paradoxe* alla follia e alla stravaganza, il filosofo francese scrive, infatti: «Il n'est pas possible d'être plus profound et plus fou», aggiungendo: «cela est de la plus haute extravagance, et tout à la fois de la philosophie la plus profonde»⁸⁷. Alla luce di ciò il paradosso diderotiano risulta, allora, essere non semplicemente una proposizione contraddittoria, fuori dall'ordinario e per ciò stesso scioccante, quanto piuttosto un'estremizzazione della logica (definita da Lacoue-Labarthe *hyperbological*) tale per cui i contrari risultano spinti all'estremo, in un principio infinito di contrarietà, in un continuo gioco di ruoli o in uno scambio infinito d'identità.

Ma, citando ancora Lacoue-Labarthe:

[...] in what way is the paradox, in the “Paradox”, paradoxical? It is because it runs up against a prevalent opinion about actors (and prevalent among actors themselves – fortunately not all of them), contesting basically the old myth of the actor's identification with all the character he

Chaouche, *La philosophie de l'acteur. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*, Honoré Champion, Paris 2007; C. Cappelletto, *Marionetta e arto fantasma: il perturbante di un corpo polimorfo*, in A. Violi (a cura di), *Giocattoli*, Locus Solus, Bruno Mondadori, Milano 2010, pp. 107-139 e *The puppet's paradox: An organic prosthesis*, “RES: Journal of Anthropology and Aesthetics”, 59/60, primavera/autunno 2011, pp. 325-336; P. von Hald, *Alienation and Theatricality: Diderot after Brecht*, Routledge, New York 2011, pp. 59-64; M. Franko, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Oxford University Press, Oxford, 2015, pp. 145-149.

⁸⁶ P. Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, Stanford University Press, Stanford, 1989, p. 251. Come ricorda Sabine Chaouche nell'articolo «Formes du théâtral diderotien», inoltre, Diderot conferma tale percezione del termine quando, nella lettera a Grimm del 14 novembre 1769, in riferimento a les *Observations*, scrive: «Avec un peu de soin, je n'aurais peut-être jamais rien écrit où il y eût plus de finesse et de vue. C'est un beau paradoxe.» S. Chaouche, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 47 | 2012, document 9, mise en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 30 avril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/rde/4933> ; DOI: 10.4000/rde.4933, pp. 105-117, p. 106.

⁸⁷ Y. Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Gallimard, Paris 1950, p. 168.

plays? Or is it first of all, and more essentially, because it obeys this hyperbologic [...]»⁸⁸.

Nello specifico dunque, con quale/i paradosso/i abbiamo a che fare nel *Paradoxe* diderotiano?

Una prima traccia ‘paradossale’ è riscontrabile all’interno della struttura narrativa stessa dell’opera. Come la maggior parte dei testi di Diderot, anche la scena del *Paradoxe sur le comédien* è giocata sotto forma di dialogo fra due interlocutori, ‘Primo’ e ‘Secondo’, impegnati in una discussione sulla maniera in cui i geni, o i grandi attori, si dedicano alla creazione dell’illusione artistica, e sulla loro capacità di trasformarsi in un *altro da sé* attraverso la materializzazione dell’immagine di un qualcuno/qualcosa diverso da loro. Tuttavia, il dialogo si presenta ben presto, paradossalmente, unilaterale ed impari, tanto da spingere il ‘Secondo’ a non svolgere alcun ruolo attivo, se non quello di ‘spalla’, e a sottostare il monolitico ‘Primo’. Il dialogo stesso, pertanto, si interrompe, per riprendere solo in *extremis*, trasformandosi in un lungo dialogo interiore, così come viene presentato dallo stesso Diderot in riferimento all’episodio de *Les Tuileries*:

Nos deux interlocuteurs allèrent au spectacle, main n’y trouvant plus de place ils se rabattirent aux Tuileries. Ils se promenèrent quelques temps en silence. Ils semblaient avoir oublié qu’ils étaient ensemble, et chacun s’entretenait avec lui-même comme s’il eût été seul, l’un à haute voix, l’autre à voix si basse qu’on ne l’entendait pas, laissant seulement échapper par intervalles des mots isolés, mais distincts, desquels il était facile de conjecturer qu’il ne se tenait pas pour battu. Les idées de l’homme au paradoxe sont les seules don’t je puisse rendre compte, et les voici aussi déconsues qu’elles doivent le paraître lorsqu’on supprime d’un soliloque les intermédiaires qui servent de liason⁸⁹.

Si tratta di un dialogo interiore parlato, però, a voce alta, che, tramutandosi in una messa *en abyme* del dialogo stesso, spinge il ‘Primo’ a illudersi di proseguire la disputa dialogica quando, in realtà, è lui stesso a formulare sia le domande, sia le risposte, mentre il ‘Secondo’ sembra, piuttosto, sognare.

Secondo la lettura di Lacoue-Labarthe, è lo stesso Diderot ad occupare, paradossalmente, «two places simultaneously (that is, in the same text). And two

⁸⁸ P. Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, op. cit., p. 254.

⁸⁹ D. Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, (a cura di) A. Varaldo, La Vita Felice, Milano 2009, pp. 166-168.

incompatible place»⁹⁰, poiché, se da un lato si presenta come ‘Primo’, dall’altro, ponendosi anche nel ruolo di autore o di voce narrante, si colloca ‘al di fuori’ di quest’ultimo, trasformandolo, a tutti gli effetti, in un suo personaggio⁹¹. Anche l’intrusione dell’Io narrante, infatti, svolgerebbe, in realtà, non tanto la funzione di ‘firma’ riappropriativa del testo, quanto piuttosto contribuirebbe a rendere poco chiaro chi sia a pronunciare il paradosso e chi ne sia il garante, identificando, pertanto, il momento esatto in cui l’intera narrazione comincia a vacillare. Il soggetto enunciante, infatti, occupando una posizione discorsiva ambigua, senza uno *status* specifico o una posizione, appare di fatto essere contemporaneamente se stesso e un altro, incluso ed escluso dal dialogo, e all’interno e all’esterno della vicenda. Una posizione questa che, secondo Lacoue-Labarthe, sarebbe l’effetto stesso del paradosso che il soggetto-autore è accusato di pronunciare e che, per sua natura, rischia di trascinare anche colui che lo pronuncia all’interno della sua logica vertiginosa, tale per cui nessuna operazione dialogica sia in grado di contenerlo, ma soprattutto di risolverlo del tutto⁹².

Seguendo il pensiero di Lacoue-Labarte, la paradossalità della tesi sostenuta da Diderot all’interno del *Paradoxe* si esprimerebbe non solo a livello strutturale, ma anche contenutistico e, in modo particolare, nella declinazione di determinate parole chiave quali sensibilità e *mimesis*.

Analizzando il primo termine, la tesi sostenuta da Diderot nel *Paradoxe* circa l’insensibilità dell’attore, o dell’artista in generale, risulta infatti essere in aperta contraddizione con un’altra tesi, sviluppata dallo stesso autore negli *Entretiens sur le fils naturel* (1757)⁹³. Sebbene, infatti, all’interno degli *Entretiens* il filosofo francese scriva che: «les poètes, les acteurs, les musiciens, les peintres, les chanteurs de premier ordre, les grands danseurs, les amants tendres, les vrais dévots, toute cette trupe enthousiaste et passionnée sent vivement et réfléchit peu»⁹⁴, nel *Paradoxe* sembra affermare l’esatto contrario, scrivendo che: «les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la

⁹⁰ P. Lacoue-Labarthe, *Thipography: Mimesis*, op. cit., p. 250.

⁹¹ Ibidem.

⁹² *Ivi*, pp. 251-253.

⁹³ Gli *Entretiens sur le fils naturel*, recitando il ruolo di canovaccio per *Le Fils naturel* (1757), il dramma teatrale di Denis Diderot, rappresentano un vero e proprio lavoro di teorica dell’azione teatrale e, insieme a les *Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les Auteurs anglais*, costituiscono parti delle fondamenta su cui il filosofo francese costruirà *Le Paradoxe sur le comédien*.

⁹⁴ D. Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, in Diderot, *Oeuvres*, ed. André Billy, Gallimard, Paris, 1951, p. 1252.

nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles»⁹⁵.

Sebbene alcuni critici – come Lacoue-Labarthe – hanno rilevato in queste affermazioni diderotiane una contraddizione in termini e una spia di ‘paradossalità’, altri – come ad esempio Dieckmann – vi hanno, invece, intravisto la manifestazione di un pensiero, come quello diderotiano, in costante evoluzione⁹⁶. È una metamorfosi evolutiva che, come abbiamo visto, fu incentivata (anche) dallo scambio continuo con le ipotesi medico-fisiologiche del tempo che, come ricorda Roach, costituiscono il retroscena anche della concezione artistico-teatrale diderotiana, di cui il *Paradoxe sur le comédien* si fa palcoscenico.

Nascendo dalla consapevolezza del suo autore circa gli sviluppi di quel periodo della fisiologia, nonché dai suoi personali tentativi di costruire una psicologia proprio a partire da tali sviluppi, l'opera di Diderot si offre come l'espressione più compiuta e sistematica della riflessione del filosofo in merito alla corporeità attoriale, rendendo manifesta la volontà del suo autore di rileggere anche l'arte teatrale alla luce delle teorizzazioni medico-scientifiche dell'epoca. Nel *Paradoxe sur le comédien*, Diderot, condensando alcune delle più importanti riflessioni estetiche e medico-fisiologiche, giunge a riconsiderare l'arte del recitare come un mestiere di cui il corpo si fa strumento di esecuzione/realizzazione⁹⁷, ma non solo. Le premesse alla base del suo pensiero scientifico, emergendo con forza in tutto il suo *corpus* letterario, ci invitano a soffermarci su determinati limiti strutturali interni imposti dalla natura, spiegati per primo da Diderot, al *medium* dell'attore, consentendoci di poter rileggere l'immagine di corpo attoriale presentata nel *Paradoxe* attraverso l'attribuzione, e la messa in scena, di concetti come sensibilità e *mimesis* al corpo dell'attore.

Concentrando l'attenzione sul primo concetto (sensibilità) – ricordando che nell'analisi proposta da Lacoue-Labarthe esso indicava un primo ‘marcatore paradossale’ –, è infatti possibile notare che, all'interno del *Paradoxe*, esso risuoni attraverso strati di significato sempre più complessi. In un ritmo ascendente che spazia da una risposta rudimentale del sistema nervoso, ad un livello più alto della simpatia umana e di immaginazione, la sensibilità, al suo livello più alto di organizzazione, arriva, inoltre, a costituire la coscienza dei geni,

⁹⁵ D. Diderot, *Le Paradoxe*, op. cit., p. 38.

⁹⁶ «Au cours d'un développement graduel, poursuivi pendant plusieurs années, Diderot a révisé, modifié ou approfondi la majorité de ses idées sur le rapport entre l'art et la nature» in H. Dieckmann, “Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot” in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 13, 1961, pp. 157-172.

rappresentando una parte integrante del processo creativo dell'attore e divenendo un attributo altamente indispensabile nelle organizzazioni fisiche degli artisti figurativi.

Per cercare di far luce sulla complessità del concetto, così come viene presentato da Diderot, è indispensabile ricostruire le tappe evolutive della teorizzazione diderotiana, al fine di comprendere il motivo per cui il filosofo francese giunse, come dichiarato nelle pagine del *Paradoxe*, ad opporsi alla sensibilità.

Negli anni attorno al 1760, infatti, il pensiero 'artistico' del filosofo francese iniziò a mutare notevolmente, così come la sua posizione in merito alla questione della sensibilità. L'incontro con il celebre attore inglese David Garrick (1717-1779) costituì un notevole impulso in tal senso. Le doti fisiche del grande attore inglese, così come le sue *performances* virtuosistiche, rappresentarono per Diderot uno stimolo considerevole per le sue indagini in merito all'azione teatrale, tanto da vedere in Garrick la manifestazione fisica di quel corpo-mente indagato ed esaltato dal filosofo francese.

Come dichiarato nel *Paradoxe*:

Garrick passe la tête entre les deux battents d'une porte, et, dans l'intervalle de quatre à cinq secondes, son visage passe successivement de la jolie folle à la jolie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité, à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de l'abattement à l'effroi, de l'effroi, à l'horreur, de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu⁹⁸.

Come rilevato da Jean-Marie Pradier, in *La scène et la fabrique des corps* (2000), l'abilità dimostrata dal grande attore inglese di passare con grande agilità da una passione all'altra si rendeva visibile essenzialmente attraverso le tensioni, i cambiamenti, del suo volto. Un «archipel des sens», una matrice carnale dell'esperienza sensibile per Diderot:

Le visage est la métaphore de la humanité par excellence. [...] Est ce fin paysage mobile en constante évolution de la naissance à la mort, dont l'organisation complexe de muscles diversifiés animés des nerfs agiles est pour lui la plus intarissable des énigmes, [...] capable de séduire ou de répugner, d'engendrer la soumission ou la servitude puoi qui se laisse fasciner⁹⁹.

⁹⁸ D. Diderot, *Le Paradoxe*, op. cit., p. 78.

⁹⁹ J.-M. Pradier, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscéniologie du spectacle vivant en Occident*, Presses Univ. de Bordeaux, Bordeaux 2000, p. 268.

Aggiunge ancora Pradier:

Dans sa tentative de briser la convention théâtrale, Diderot veut aller au plus vrai confrontant la scène à l'évidence organique, telle qu'elle est dite par la science. Ce faisant, il ne peut éviter d'embrasser l'échafaudage en mouvement que celle-ci propose pour modèle du corps¹⁰⁰.

Esaminando la meccanica delle passioni anche da un punto di vista fisiologico, Diderot non potè fare a meno di rilevare il loro carattere indipendente dalla volontà e dalla ragione, allorchè la loro intensità varchi una determinata soglia di controllo.

La figura di Garrick costituisce un ulteriore tassello del *puzzle* teorico diderotiano rappresentato dalla sensibilità e dalla relazione di quest'ultima con il corpo dell'attore, anche per quanto concerne la posizione teorica del celebre attore inglese in materia teatrale, espressa sia nel saggio *Essay on Acting* (1744), sia nella critica rivolta alla Clairon all'interno della lettera inviata a Sturz del 1769.

In *Essay on Acting* il celebre attore inglese, interrogandosi in merito al modo in cui le diverse parti del corpo di un attore dovessero essere mosse sulla scena per veicolare una sensazione, raccomandava, infatti, agli attori di ampliare la propria conoscenza medico-fisiologica, in quanto parte imprescindibile del lavoro di conoscenza e gestione del proprio corpo, inteso come una sorta di statua (simulacro) movente e mobile. E, nella lettera a Sturz del 1769, di cui la critica a M.lle Clairon costituisce il cuore, il celebre attore inglese, alludendo alla pratica della vivisezione – il metodo allora favorito per esplorare il labirinto interiore delle funzioni vitali – gioca, non a caso, tutta la sua critica sulle mancanze della grande attrice francese su una scelta terminologica dalla chiara connotazione fisica. Scrive infatti:

Your desecration of her, is as accurate as if you had open'd her alive; She has every thing that Art and a good understanding, with great Natural Spirit can give her – But then I fear (and I only tell you my fears, and open my Soul to you) the Heart has none of those instantaneous feelings, that Life blood, that keen Sensibility, that bursts at once from Genius, and like Electrical fire shoots thro' the Veins, Marrow, Bones and all, of every Spectator¹⁰¹.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 272.

¹⁰¹ D. Garrick, *Letters 1*, in D.M. Little; G.M. Kahrl, *David Garrick. Letters*, Belknap Press, Cambridge 1963, pp. 82-83.

Come suggerito da Roach, sebbene alcuni termini, come «Life blood», che si riferisce agli spiriti animali, sembrano mostrarci la vicinanza di Garrick ad un modello corporeo di cartesiana memoria, la scelta di altri termini sembra, tuttavia, lasciar intravedere un nuovo paradigma corporeo: il riferimento all'«Electical fire», per esempio, di cui M.lle Clairon è mancante, ci consente, infatti, di poter inserire il commento di Garrick all'interno del contesto promosso dalle indagini medico-scientifiche a lui contemporanee riguardo la natura dell'elettricità, fra cui le indagini condotte da Luigi Galvani (1780)¹⁰². A seguito di una serie di esperimenti condotti sui muscoli del corpo di una rana, il fisiologo e anatomista italiano concluse, infatti, che i nervi posseggono un innato fluido, o corrente, in grado di eccitare, di essere eccitata e, successivamente, rimossa¹⁰³, ed è esattamente questo il fuoco (fluido) elettrico a cui il celebre attore inglese fa riferimento e che, a suo parere, la Clairon non si dimostrava in grado di gestire.

Il cuore della critica di Garrick risiede, tuttavia, in un'altra parola chiave, ovvero nella parola *Sensibility*, utilizzata dall'attore per significare una capacità fisica intrinseca al corpo che differisce notevolmente fra gli individui e che è in grado di registrare e comunicare emozioni. Quando Garrick valuta la Clairon in termini di *Electrical fire*, sta dunque facendo riferimento ad una forza vitale inerente al corpo stesso, ragion per cui anche l'ispirazione ha, per l'attore inglese, dei chiari confini fisici interni al corpo attoriale, quali le vene, il midollo, le ossa e l'intero *medium* dell'attore. È chiaro dunque che per Garrick la sensibilità, operando essenzialmente su un piano fisico al di sotto del pensiero conscio, non possa più essere spiegata nei termini proposti dal dualismo cartesiano (fantasma pensante e macchina insensibile), quanto piuttosto riletta come, essenzialmente, proprietà del sistema nervoso, alla luce delle proposte medico-fisiologiche del periodo.

¹⁰² J.R. Roach, *The Player's Passion*, op. cit., pp. 95-96.

¹⁰³ Sebbene la neurofisiologia cartesiana non concedeva la localizzazione della *res cogitans* in nessuna zona specifica del cervello, ritenendo, inoltre, gli animali automi privi di anima o mente, è proprio in questo clima culturale che fecero la loro comparsa nuove concezioni del cervello. Oltre al concetto di elettricità animale come principio fondamentale della neurobiologia, gli 'spiriti animali' furono sostituiti dai 'liquidi nervosi': sostanze che si pensava circolassero nei nervi cavi e fossero secrete nel cervello. Luigi Galvani (1737-1798), nell'opera *De viribus electricitatis in motu musculari* (1791), rese noti un numero di esperimenti da lui effettuati specialmente su rane. L'eccitamento, tramite lama metallica, di un nervo causa la contrattura del muscolo relativo, e contemporaneamente genera una scarica di elettricità dentro un congegno connesso alla rana. Galvani concluse che il funzionamento del nervo racchiude una variazione del suo stato elettrico e che l'irrigidimento muscolare è provocato da una corrente elettrica che, dal cervello, scorre attraverso la rete nervosa, giungendo, poi, al muscolo. Alessandro Volta mosse una famosa critica alle tesi di Galvani sostenendo che, nei test effettuati dal collega, la sorgente della corrente elettrica non era interna all'animale, ma esterna, poiché originata dall'avvicinamento dei metalli utilizzati nei vari test. Se è vero, infatti, che i primi esperimenti di Galvani erano imperfetti, il perfezionamento degli stessi permise allo studioso di dimostrare l'esistenza di una fonte di elettricità interna all'animale stesso, aprendo la strada a esperienze successive fondate sul magnetismo animale, quali il mesmerismo.

Un ulteriore tassello chiarificatore è rappresentato dal già citato John Hill il quale, all'interno di *The Actor*, oltre ad invitare i colleghi teatrali all'adozione di uno sguardo 'bifronte' nell'analisi della materia, concentra la sua indagine, non a caso, sul concetto di sensibilità. Descritta da Hill in termini familiari ai trattati medici e fisiologici del tempo, essa appare, infatti, come la capacità nervosa attraverso cui le vibrazioni delle passioni sono registrate nella mente e nel corpo, e come la disposizione a ricevere quelle impressioni da cui sono influenzate le nostre passioni. Secondo Hill «some [...] possess this greater, some in a less degree, and some scarce at all»¹⁰⁴ in quanto la variegata reattività dei nervi, oltre a differire in grado da individuo ad individuo, può disporre naturalmente l'attore ad incarnare alcuni personaggi e non altri, a seconda della passione dominante del ruolo.

L'attore, infatti, secondo Hill:

should be susceptible of all emotions, and of all equally; he should be able to express all, as well as to feel all in the same force; and so to make them succeed to one another ever so quickly; for there are characters which requires this¹⁰⁵.

Va da sé, allora, che un attore il cui sistema nervoso permette di esperire tutte la vasta gamma delle sensazioni ha un deciso vantaggio sugli altri in quanto, secondo Hill, la vera sensibilità è una qualità innata e indispensabile al lavoro attoriale, sebbene necessiti di un continuo lavoro di perfezionamento. A tal proposito, raccomanda, infatti, di stimolare e portare i nervi ad un grado eccelso di eccitamento poiché, come sostiene, la prontezza delle corde dei nervi a risuonare, quando colpite da Idee, è in grado di trattenere le impressioni della sensazione originale e, in seguito, di trasformarle in movimenti muscolari¹⁰⁶.

Sebbene, da un lato, Hill individui nella sensibilità una facoltà indispensabile per il lavoro attoriale, tuttavia, dall'altro, in quanto medico, dichiara che tale facoltà, una volta azionata, potrebbe facilmente rischiare di «interrupt the actor's delivery, and his whole frame

¹⁰⁴J. Hill, *The Actor*, op. cit., p. 49.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 50.

¹⁰⁶ Questa concezione di sensibilità è sostanziata dal parere scientifico dell'epoca secondo il quale l'intera sensazione sarebbe causata da vibrazioni acustiche nei nervi. Il padre delle vibrazioni come principio della fisiologia fu Isaac Newton che, nell'appendice a *Opticks: or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light* (1704), suggerisce che le vibrazioni nell'aria, agendo sulla retina e sul cervello, producano la sensazione di luce, così come le vibrazioni nell'aria, agendo sull'orecchio interno, provochino la sensazione di suono. Pensando poi il movimento come il risultato di un'oscillazione delle particelle eteree all'interno del filamento nervoso, Newton estende la sua idea di vibrazioni sensoriali anche alle funzioni motorie. Il modello acustico ha, pertanto, fornito a tutte le operazioni mentali (fra cui memoria e immaginazione) una nuova e rivisitata base meccanica, illustrata perfettamente da John Hill quando, in *The Actor*, descrive l'attore ed il suo pubblico come corde talmente concordi che «that one being struck, the other answer, tho' distant».

shall be so disturbed, that he shall not be able to pronounce the words articulately»¹⁰⁷, specialmente se gli attori in questione sono soggetti sensibili.

Come ricorda Roach, Hill, in *The Causes of the Hypochondriasis* (1766), sembra addirittura avanzare un paragone fra gli attori e gli *Hyp*, avanzando un'ipotesi piuttosto allarmante per un attore strettamente legato all'allenamento dei suoi nervi:

Real grief has often brought [the Hyp] on; and even love, for sometimes is real. Study and fixed attention of the mind have been accused before... This has contributed too much to it; but of all other things night studies are the most destructive. The steady stillness, and dusky habit of all nature in those hours, enforce, encourage, and support that settled gloom, which rises from fix thought; and sinks the body to the grave; even while it carries the mind to heaven¹⁰⁸.

La posizione di John Hill rispetto alla sensibilità sembra dunque differire se si considera il ruolo da lui esercitato: in qualità di medico, riflettendo le ipotesi medico-fisiologiche del tempo, Hill sembra voler porre l'accento sul rischio della sensibilità di incorrere nel patologico; nelle vesti di uomo di teatro sembra, invece, proporre un proprio modello di recitazione alla cui base troviamo, paradossalmente, la sensibilità¹⁰⁹.

Sebbene la posizione di Hill risulti, per certi versi, contraddittoria, essa ci consente, tuttavia, di introdurre la criticità teorica presentata dal concetto di sensibilità e di orientarci nell'intricata analisi della stessa presentata da Denis Diderot nelle pagine del *Paradoxe sur le comédien*. Come evidenziato nelle pagine precedenti, il *Paradoxe* si presenta sotto forma di dialogo – sebbene unilaterale e impari – sulla natura dei geni (o dei grandi attori/artisti), sulla creazione dell'illusione artistica, e sulla capacità di questi ultimi di trasformarsi in un *altro da*

¹⁰⁷ J. Hill, *The Actor*, op. cit, p. 54.

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 16-17; 20-21.

¹⁰⁹ È utile ricordare che John Hill tradusse in lingua inglese *Le comédien* di Pierre Rémonde de Sainte-Albine (1747). Nel suo trattato sulla recitazione Sainte-Albine, dimostrando il suo interesse per le scienze applicate, difende la tesi dell'estrema sensibilità, dichiarando che l'attore deve dimostrare di essere in grado di mostrare le diverse passioni che si succedono nella sua anima: una facoltà, una sensibilità, unica per la struttura dei suoi nervi. Hill, nella sua traduzione apparsa per la prima volta nel 1750, mise questo tema più nitidamente a fuoco. La sensibilità è, per Hill, la predisposizione unica di ciascun individuo ad essere influenzato dalle passioni, divenendo, pertanto, imprescindibile per l'arte recitativa in quanto determinante ai fini della forza scenica. Se nella lingua francese è possibile tracciare una demarcazione fra i termini *sensibilité* e *sentiment*, essa appare comunque meno marcata rispetto alla lingua inglese dove per *sensibility* si intende la capacità fisica, o la disposizione, di un soggetto a reagire alle sensazioni o agli stimoli, e per *sentiment* la sensazione stessa. La scelta di Hill di utilizzare la parola *sensibility* al posto di *sentiment* non solo chiarifica l'ambiguità dell'utilizzo di tali termini nel trattato di Sainte-Albine, ma soprattutto pone la teoria teatrale in linea con le teorizzazioni della scienza corrente in cui le teorie vitalistiche di organizzazione corporea, tali per cui la materia è in grado di rispondere agli stimoli in modo sempre diverso, stavano complicando e trasformando le tesi meccanicistiche precedenti, fra cui il modello cartesiano.

sé. Come rilevato anche da Lacoue-Labarthe, inoltre, nel *Paradoxe sur le comédien*, il concetto di sensibilità è, infatti, non a caso strettamente collegato ad un altro concetto, quello di *mimesis*. A tal proposito è bene ricordare che, a partire dal 1759, il contatto continuo con pittori e scultori sfidò ripetutamente Diderot a riflettere sul ruolo dei processi tecnico-meccanici nel conferire una forma alle energie creative volte al raggiungimento di determinati effetti premeditati. Contemplando questi processi, il filosofo francese ritornò frequentemente sulla questione della *mimesis*, interrogandosi in merito al modo in cui l'artista imiti la natura e alle modalità mediante le quali anche lo spettatore possa prender parte a questa imitazione. Diderot giunse alla conclusione che la vera arte non crea affatto un'imitazione della realtà, quanto piuttosto un'illusione di essa. Ciascun artista, infatti, selezionando con maestria i dettagli provenienti dall'osservazione e/o immagazzinati dalla memoria (corporea), cattura quest'illusione esprimendola, infine, per mezzo del *medium* scelto: il corpo, nel caso dell'attore.

Notiamo, dunque, come la premessa fisiologica di Diderot, secondo cui il corpo è una macchina dotata delle proprietà vitali di sensibilità, movimento e coscienza, si rifletta di fatto anche nella sua teorizzazione estetica. Nella scienza e nell'arte, lo studio dei fenomeni naturali necessita, secondo Diderot, sia di metodi soggettivi, sia di metodi oggettivi: di un'alternanza di informazioni e di riflessioni interne che, registrate nella memoria corporea grazie all'attività dei nervi e dei sensi, si riflettono all'esterno e vengono espresse. Tuttavia, come sottolinea lo stesso Diderot nelle pagine del *Paradoxe*, dal momento che lo sviluppo di una macchina così complessa come il corpo umano non può essere regolare¹¹⁰, l'attore, il cui materiale artistico è il (suo) corpo, corre costantemente il rischio di incorrere in problemi particolari durante la creazione artistica poiché, secondo il filosofo, solo quando la carne che compone il meccanismo corporeo dell'attore è attentamente controllata, si possono manifestare possibilità espressive. Viceversa, quando essa è debole e abbandonata alle momentanee fluttuazioni delle sue fibre sensibili, l'opportunità di creare tali illusioni artistiche diminuisce o svanisce completamente. Sebbene, infatti, secondo il filosofo francese, la sensibilità esista come proprietà inerente di un tessuto vitale e nessun corpo umano possa esistere senza di essa, l'attore si avvicina alla perfezione solo mediante il superamento dell'influenza di quest'ultima sul palcoscenico.

¹¹⁰ D. Diderot, *Le Paradoxe*, op. cit., p. 40.

Nonostante Diderot accettasse il fatto che forti e spasmodici scoppi di emozioni sensibili possano, occasionalmente, giustificare momenti di ispirazione, tuttavia, essi, potendo mutare notevolmente da *performance* a *performance*, o persino all'interno di una singola *performance*, non possono in alcun modo garantire alcuna affidabilità, risultando pertanto inutili per il professionista che cerca di raggiungere risultati efficaci attraverso una tecnica affidabile. Il *performer* deve dunque allenarsi a disciplinare i suoi gesti e le sue espressioni, sforzandosi, pertanto, di garantire la regolarità al meccanismo della sua macchina corporea. L'abilità degli attori, al pari di quella degli atleti o degli antichi gladiatori, può essere classificata, secondo Diderot, sulla base di una valutazione fisica in relazione alla sensibilità: quanto più grande è l'influenza misurabile della sensibilità nervosa durante le sue *performances*, quanto più stretta e limitata è la gamma di caratterizzazione ed espressione di un attore nel corso della sua carriera. Secondo il filosofo francese, l'attore deve dunque dimostrare di essere in grado di immaginare se stesso nel centro di un corpo che non appartiene né a lui, né a nessuna persona vivente, e che nasce dalla ricombinazione accurata sia delle sue osservazioni delle azioni esteriori, sia dal ricordo delle sensazioni interne, i cui effetti si traducono nel movimento delle membra o dei muscoli, a maggior ragione se si considera che, per Diderot, il personaggio da portare sulla scena non è una sorta di fantasma apollineo che penetra nell'attore dall'esterno, ma un prodotto del sistema nervoso dell'attore. A tal proposito, il filosofo francese conia il termine *modèle idéal*, più suggestivamente reso come 'modello interiore'¹¹¹, che, agendo come una sorta di matrice, struttura le sequenze di passioni e dirige tutte le successive incarnazioni dell'illusione, così da permettere al grande attore, che recita combinando riflessione e memoria, di restare sempre se stesso in tutte le *performances*. Un grande attore, allora, per presentare la grande illusione di essere un altro da sé deve, per prima cosa, creare all'interno di se stesso *le modèle ideale* del personaggio da portare sulla scena che, emergendo direttamente dal sistema nervoso dell'attore, dovrà essere governato razionalmente al fine di tutelare l'attore dalla minaccia di intrusioni da parte di emozioni puramente personali.

¹¹¹ L'applicabilità del 'modello interiore' all'arte corporea dell'attore collega, inoltre, un'altra opera di Diderot, i *Salons*, alle riflessioni del filosofo francese in relazione all'emozione teatrale. Nel *Salon* 1767, infatti, Diderot si spinge fino al punto di attribuire a Garrick una sintesi concisa della teoria del *modèle idéal*. La sua capacità di esprimere il rapido fluire della fisionomia delle passioni affascinò a tal punto i *salons philosophiques* da rendere il celebre attore inglese il modello principale del genio artistico fra i luminari del circolo di Diderot, divenendo il punto di riferimento della loro tassonomia del genio e il fenomeno naturale da studiare per ricavarne indizi/tracce in merito al funzionamento generale della natura.

L'attore ideale di Diderot deve dunque recitare in modo meccanico, deve essere in grado di garantire una precisa duplicazione, e deve essere infinitamente replicabile secondo le regole e la misura: «il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel: l'illusion n'est que pour vous; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas»¹¹² dal momento che «S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui? S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête?»¹¹³.

Il filosofo francese definisce, inoltre, i personaggi degli attori in termini di “assenza”: il corpo dell'attore funge di fatto da schermo vuoto, su cui molteplici fantasie possono essere proiettate, in quanto gli attori migliori non avendo alcuna forma sono in grado di assumerle tutte¹¹⁴. Come una sorta di specchio, l'attore deve, dunque, dimostrarsi «toujours disposée à montrer les objets et à les montrer avec la même précision, la même force et la même vérité»¹¹⁵.

Diderot vede nel corpo dell'attore uno strumento automatico, in attesa di suonare le note composte dai sentimenti di altri uomini sulle corde della sua memoria neutra, ma che, a differenza del violoncello e dell'arpa che hanno particolari colori di tono per natura, è, al contrario, capace di qualunque tipo di colorazione, timbro o tono:

Un grand comédien n'est ni un piano-forte, ni une harpe, ni un clavecin, ni un violon, ni un violoncelle; il n'a point d'accord qui lui soit propre; mais il prend l'accord et le ton qui conviennent à sa partie, et il sait se prêter à toutes¹¹⁶.

Poiché potenzialmente in grado di impersonificare senza passioni «i sintomi esterni dell'anima che loro prendono in prestito»¹¹⁷, l'attore si presentava, a Diderot, come una creatura diversa dagli uomini comuni: un corpo-macchina atto alla fabbricazione, e alla dimostrazione, di modelli interni, riempito dall'osservazione e svuotato dalla *performance*.

Obbligato a (ri)costruirsi *ex novo*, la sfida che si prospetta all'attore è, tuttavia, di proporzioni notevoli proprio in virtù del suo materiale professionale: il suo corpo, a prescindere da quanto meccanicamente strutturato sia. Tale condizione spinse Diderot a scavare più a fondo nei recessi del lavoro interiore dell'attore. Secondo la psicofisiologia diderotiana, il corpo è, infatti, un'entità vitale, capace di sensazioni spontanee, così come di

¹¹² D. Diderot, *Le Paradoxe*, op. cit., p. 47.

¹¹³ *Ivi*, p. 32.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 45.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 34.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 116.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 53.

ripetizioni meccaniche. Il processo corporeo della creazione dell'illusione teatrale richiede, pertanto, fin dall'inizio, la partecipazione di due funzioni ad incastro, memoria ed immaginazione: la prima per trattenere le immagini; la seconda per riviverle, vivificarle, e combinarle con altre immagini, al fine di dar forma al mosaico vivente del modello interno. Alludendo, inoltre, all'antico principio retorico dell'*enargeia*, Diderot definisce l'immaginazione come la facoltà di rappresentare entità assenti/astratte come se fossero presenti, conferendole il potere di ricombinare le immagini sotto l'impulso di una forza creativa e originaria, intesa come un processo fisico dinamico, portato avanti all'interno della macchina corporea e particolarmente adatto ad una macchina impegnata nella realizzazione di opere d'arte. La memoria, allora, amplificata dall'immaginazione, risuona con un'intensità tale attraverso il corpo da far rivivere l'esperienza sotto forma di sensazione, lasciando delle impressioni, delle impronte, sul sistema nervoso¹¹⁸.

Come abbiamo avuto modo di comprendere, Diderot era, però, ben cosciente del fatto che le fibre nervose, permeando, di fatto, l'intero organismo¹¹⁹ e benché adatte a riprodurre sensazioni, possono anche generare ondate di estasi che rischiano di inghiottire l'intero sistema¹²⁰. Nella visione di Diderot la mente e il corpo sono, infatti, inestricabilmente intrecciati nella stessa rete di fibre nervose, ma solo quando esse risultano altamente organizzate, come nel caso della macchina-corporea del grande attore, possono assicurare la messa in scena di quelle passioni distinte, separate da una capacità di transazione spettacolare, come nel caso di David Garrick.

È proprio tale preoccupazione del filosofo francese, riguardo al rischio rappresentato dalle fibre nervose, a segnare anche i resoconti nel *Paradoxe* relativi alla sensibilità e alla pantomima senza parole.

Come osserva Maddalena Mazzucot-Mis, in *Gesto e pantomima. Azione e rappresentazione del Settecento francese* (2013), il Settecento sancisce la supremazia del corpo, del gesto, rispetto alla parola che affianca, esaltando l'arte gestuale e recuperando la pantomima quale linguaggio espressivo da cui è necessario ripartire per rifondare un'espressività che la mimica non solo contribuisce a formare, ma di cui costruisce direttamente il senso. Esso, nel silenzio della parola o perfino in contrasto con la parola stessa, si forma attraverso il movimento del corpo

¹¹⁸ È chiara l'influenza di Charles Bonnet (*Essay analytique sur les facultés de l'ame*, 1760) sulla descrizione delle "fibre nervose", suscettibili/inclini a riprodurre sensazioni, effettuata da Diderot negli *Eléments de physiologie*.

¹¹⁹ D. Diderot, *Eléments*, op. cit., p. 89.

¹²⁰ *Ivi*, p. 292.

e dei suoi ‘frammenti’, quali arti, volto e sguardo. La pantomima rende, di fatto, il dramma vivo, poiché lo rende movimento, così come la coreografia codificata dei gesti dell’attore diviene la parte più viva sia del personaggio, sia nell’azione¹²¹.

A ragione, essa è, per Diderot, una parte imprescindibile della recitazione di cui l’attore deve divenire esperto perché, se la ignorasse, non sarebbe in grado né di cominciare né di portare a termine la scena: ogni azione dell’attore-personaggio, che attraverso il suo corpo in movimento esprime emozioni e si caratterizza mediante i suoi gesti, colpisce, infatti, per Diderot, più delle parole che egli pronuncia sul palcoscenico, rendendo di fatto la pantomima la messa in scena del *tableau vivant* che esiste nel palcoscenico-mente della fantasia del poeta/drammaturgo.

È bene sottolineare, a tal proposito, che la pantomima di cui il filosofo auspica l’introduzione nelle scene serie contemporanee non è né quella esemplificata dalle *harlequinades* inglesi, né quella miticamente attribuita al teatro greco-latino¹²². Egli pensa, piuttosto, a un ideale linguaggio del corpo dotato di autonoma espressività, eppure, nel contempo, capace di coniugarsi in sintesi di ‘naturale’ armonia originaria con l’espressione della parola. Il valore di tale linguaggio risiede nella sua immediatezza espressiva – un’espressività che non può essere risolta dalla sola eloquenza oratoria o dalla spinta energetica della parola – e specificità, risultando pertanto intraducibile in altri linguaggi. L’uso del linguaggio gestuale a teatro è, infatti, da intendersi come l’uso di una lingua specifica che come tale ha le sue regole e deve essere gestita, controllata e governata dall’attore. A ragione, dunque, quando il filosofo francese invita a collegare strettamente la pantomima con l’azione drammatica, propone, di contro a certe abitudini convenzionali degli attori contemporanei, la provocazione di un’arte del gesto capace, da sola, di dare vita ad un’immagine che si sostanziasse, contemporaneamente, di gesto (azione) e parola (discorso).

¹²¹ M. Mazzucot-Mis, *Gesto e pantomima. Azione e rappresentazione nel Settecento francese*, «Acting Archives Review», Anno III, n. 5, maggio 2013, pp. 1-3.

¹²² All’epoca di Diderot, la pantomima viveva anche in forma ibrida, mischiata alla danza o a esercizi acrobatici negli spettacoli da fiera, ma non solo: il *Théâtre de l’Ambigu-Comique*, fondato da Nicolas-Médard Audinot nel 1769, divenne famoso proprio per la sua messa in scena totalmente pantomimica. Il vasto repertorio prevedeva, inoltre, anche spettacoli di marionette, elementi acrobatici, commedie, *vaudeville*, ‘opéras comique’ e veri e propri spettacoli da fiera. Anche al *Colisèe*, aperto tra il 1771 e il 1780 per attirare un pubblico borghese attraverso spettacoli sorprendenti, la pantomima veniva recitata così come nuove proposte, ad essa legate, venivano mostrate anche alla *Comédie-Italienne*, alla *Comédie-Française* e all’*Opéra-Comique*, segnalando, di fatto, quanto la pantomima rappresentasse un genere interessante ed innovativo. Tuttavia, nonostante il discreto successo, non tutti sembravano apprezzare le qualità della pantomima: come sottolineato da Louis Gachet, e da molti altri suoi contemporanei, infatti, essa continuava ad esser considerata un *jeu imparfait* poiché risultava assai difficile attribuire a gesti precisi idee precise, in quanto i movimenti improvvisi o i cambiamenti d’espressione potevano risultare del tutto alterati, soprattutto da posizioni non adiacenti il palco.

Come sottolinea Massimo Modica, in *L'estetica di Diderot* (1997), Diderot matura una tale decisione:

grazie ad alcuni confronti tra il linguaggio verbale e l'uso del linguaggio gestuale a teatro, cioè, meglio, tra i testi di alcune tragedie [...] e i gesti e le pantomime cui ricorre l'attore sulla scena per rappresentare i momenti culminanti dell'intreccio tragico, gesti che riescono a creare situazioni e immagini fortemente patetiche, caratterizzate da un'intensa tensione emotiva ed espressiva – ciò che Diderot chiama [...] 'sublime di gesto'¹²³.

Il linguaggio gestuale è dunque in grado di significare e comunicare emozioni che, per essere tali nella loro estrema ambiguità semantica, hanno bisogno di quella simultaneità non concessa al linguaggio istituzionale. Il carattere metaforico del linguaggio gestuale esprime una peculiarità propria di tutte le arti per cui esse sanno contemporaneamente creare con un'immagine, con una forma, con un suono, idee e sentimenti. L'azione del corpo, dunque, non accompagna più, ma esprime più propriamente, divenendo così un quadro dei moti dell'animo.

Non sembra dunque essere un caso se è l'effetto declamatorio ciò che Diderot detesta maggiormente poiché deconcentra, disturba e rompe l'effetto che l'insieme deve suggerire, tanto da spingerlo a dichiarare:

Smettete dunque di essere simmetrici, rigidi, impalati, compassati [...]. Io ho, lo vedo, un sistema di recitazione che è l'opposto del vostro; ma vorrei che aveste per le vostre prove un teatro particolare, come per esempio un grande spazio rotondo o quadrato, senza davanti né lati, né fondo, intorno al quale i vostri critici fossero disposti ad anfiteatro. [...] Oh, quel maledetto, uggioso recitare che proibisce di alzare le mani a una certa altezza, fissa a quale distanza un braccio può allontanarsi dal corpo, e che decide [...] di quanto è conveniente inchinarsi! Avete deciso di essere per tutta la vita dei manichini?¹²⁴.

Nel sistema di recitazione auspicato da Diderot, l'attore deve, innanzitutto, rompere il legame che fa del suo artigianato una funzione subalterna sia alle strutture materiali della scatola scenica, sia ai moduli di visione e di ascolto che gli apparati di quest'ultima sembrano imporre. Per Diderot, per liberare gli attori, resi manichini da un'esposizione drammatica

¹²³ M. Modica, *L'estetica di Diderot*, Antonio Pellicani, Roma 1997, p. 176.

¹²⁴ R. Tessari, *Teatro e Spettacolo nel Settecento*, Laterza, Bari 1995, cit. p. 146.

convenzionalmente compassata, sarebbe necessario educarli come se agissero fuori del teatro: in uno spazio dove il rapporto con il pubblico non risulti mediato e codificato dalla scena, ma si sviluppi naturalmente in un rapporto di contiguità con lo svolgersi della vita.

Tuttavia, dal momento che, all'epoca in cui scrive Diderot, non si può ancora parlare di regia, il filosofo francese invita, di fatto, ad affidarsi all'incognita dell'interpretazione attoriale. Mentre l'antropologia implicita nella visione di Sainte-Albine individuava nel *comédien* un tipo umano di eccezionale sentire, l'esplicito sistema antropologico a cui perviene Diderot, in risposta quasi alla tesi proposta dal 'collega', lo pone al vertice d'una paradossale graduatoria ascendente dell'insensibilità.

Come scrive lo stesso Diderot, all'interno del *Paradoxe*:

[...] esistono tre modelli, l'uomo di natura, l'uomo del poeta e l'uomo dell'attore. L'uomo di natura è inferiore a quello del poeta, e questo è a sua volta inferiore all'uomo dell'attore, che è il più esagerato di tutti. Quest'ultimo sale sulle spalle del precedente, e si rinchiude in un grande manichino di vimini di cui diventa l'anima: fa muovere questo manichino in modo impressionante persino per il poeta che non vi si riconosce più, e ci fa paura¹²⁵.

Eppure, secondo il Diderot del 1757:

Per fortuna un'attrice di limitato buon senso, di mediocre acutezza, però di grande sensibilità, coglie senza fatica uno stato d'animo, e trova, senza pensarci, l'accento proprio di molti sentimenti diversi che si fondono insieme, e che costituiscono la situazione che tutta la sagacia del filosofo non riuscirebbe ad analizzare¹²⁶.

Non risulta dunque difficile rilevare una buona dose di contraddizione insita fra la posizione espressa da Diderot nella lettera a M.me Riccoboni, del 1757 – in cui esaltava la funzione risolutiva della grande sensibilità che dovrebbe distinguere il buon attore, mentre viene deprecato, nei termini più accesi, il suo ridursi o a manichino o ad automa – e le tesi esibite con forza nel *Paradoxe sur le comédien* – che, al contrario, individuano la qualità essenziale del vero interprete nella più gelida insensibilità, e lo invitano a farsi o burattino/marionetta meraviglioso/a o manichino impressionante. In effetti, se lo si analizza da vicino, il *Paradoxe* – il testo più estremo che il filosofo francese ha scritto sul teatro –

¹²⁵ *Ivi*, p. 155.

¹²⁶ *Ivi*, p. 145.

sembra essere uno confronto-scontro fra due Diderot: quello che negli *Entretiens sur le fils naturel* e nella Lettera a M.me Riccoboni affermava che solo un'attrice 'calda', ovvero di limitata intelligenza, ma di grande sensibilità, è in grado di cogliere immediatamente uno stato d'animo e di trasferire tale esperienza sensoriale al suo corpo, e quello del *Paradoxe* che, al contrario, sebbene in modo volutamente provocatorio, esalta «la tête froide»¹²⁷, il sangue freddo dell'attore, poiché, come scrive nel *Paradoxe*:

C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude de mauvais acteurs; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublime¹²⁸.

Inoltre, se negli *Entretiens* il filosofo francese sviluppa la teoria dell'entusiasmo, nel *Paradoxe* mette in dubbio le sue stesse teorie giungendo a esiti estremamente originali: l'attore possederebbe la capacità di rompere quel legame automatico ed immediato, la cui matrice è anche fisiologica, fra stato interiore e configurazione esteriore, in quanto, impiegando il cervello per far funzionare i sensi, è perfettamente in grado di fingere e di dare semplicemente l'impressione della naturalezza. Infatti, se negli *Entretiens* sostiene che ciò che colpisce maggiormente la sensibilità non sono le parole, bensì quei segni espressivi che toccano direttamente le corde del cuore, nel *Paradoxe* sosterrà che tale trasmissione, seppur certa e inopinabile, non nasce dalla spontaneità dell'attore, ma viene sapientemente, e razionalmente, costruita. A differenza dell'attore sensibile, che esprime ciò che sente nell'immediatezza del sentire, l'attore osserva l'espressione della passione, la imita e quindi nuovamente la esprime. In altre parole, ricrea, dentro di sé quella passione immagazzinata e successivamente espressa mediante il suo corpo. Secondo Diderot, infatti:

[...] le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constant d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait: tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête; il n'ya dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance¹²⁹.

A ragione di ciò, giunge, pertanto, a dichiarare:

¹²⁷ D. Diderot, *Le Paradoxe*, op. cit., p. 62.

¹²⁸ *Ivi*, p. 46.

¹²⁹ *Ivi*, p. 32.

[...] j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôle¹³⁰.

L'artista scenico di maggior efficacia è dunque per Diderot, quello che sa fare della sua viva realtà organica un perfetto automa riproduttore dei caratteri e delle passioni plasmati, al fine di rendere credibile un'individualità affatto immaginaria: un fantasma teatrale.

Tuttavia, l'insistenza di Diderot sul *continuum* fra mente e corpo lo spinge ad un altro apparente paradosso, ovvero: se la mente e il corpo dell'attore costituiscono una singola entità, come può dunque la sua mente dirigere freddamente il suo corpo attraverso le sequenze di passione senza esperire mentalmente le stesse emozioni? Nel tentativo di rispondere a questa domanda il filosofo francese diventò il primo teorico a descrivere in dettaglio ciò che William Archer, nel suo ampio commento sulla psicologia della recitazione *Masks or Faces?* (1888), denominerà “il paradosso della doppia coscienza”.

Secondo Diderot, l'estrema rarità del grande attore deriva dalla sua insolita, persino bizzarra, capacità di distaccarsi dalla sua macchina corporea, sdoppiando se stesso nei due personaggi della *performance* (se stesso e *l'altro da sé* da portare sulla scena) e sottoponendo, di fatto, i movimenti esteriori delle sue passioni al controllo di una forza mentale insensibile e quindi non intaccabile dagli effetti fisiologici, talvolta dannosi. A ben vedere, uno dei vari paradossi del *Paradoxe* risiede proprio nell'apparente ritiro dal monismo insito nel concetto di “doppia personalità”. Tuttavia, nel *Rêve de d'Alambert*, Diderot, spiegando il meccanismo fisiologico della “doppia coscienza”, fonda la sua teoria su un'opinione, probabilmente incontrata prima in La Mettrie, ovvero che la mente-corpo sia in grado di fare due cose contemporaneamente perché le sue componenti assomigliano a quelle di uno strumento a corda. Tali vibrazioni, separabili, fornirebbero la base fisica della doppia coscienza, così come la loro armonia attiverebbe la facoltà dell'immaginazione. Più forte è la mente, più precisa è la separazione, tale da rendere la mente di un genio simile ad una sorta di solista in grado di performare operazioni indipendenti simultaneamente, sotto la precisa direzione di un'unica intelligenza. Diderot identifica tale capacità separativa come il ‘metro’ dell'arte di un attore¹³¹: una libertà della mente che persiste a qualsiasi sorta di parossismo sofferto dal corpo esternamente e che costituisce, nell'argomentazione del *Paradoxe*, il *sine qua non* della perfetta recitazione.

¹³⁰ *Ivi*, p. 30.

¹³¹ *Ivi*, p. 19.

Ma come è fisicamente possibile e realizzabile una simile condizione? Se, come sostiene Diderot, la segreta sostanza costitutiva del grande attore è soltanto etere¹³², indifferente e impassibile, egli allora può assumere tutte le forme poiché, di fatto, nessuna gli appartiene. Tuttavia, secondo il filosofo francese, la funzione della figura che l'attore assume nel gioco teatrale può essere rappresentata solamente da immagini di vuoti simulacri inorganici, come un automa o una marionetta, sotto l'influsso di impulsi esterni.

Per sostanziare la sua riflessione il filosofo francese torna a più riprese sull'abilità, tipicamente teatrale, di M.lle Clairon, la sua attrice somma, non solo di creare un modello interiore, ma di metterlo in movimento mediante un processo di incarnazione, molto simile a un sogno, ad una *trance*, in cui l'attrice immagina se stessa in una forma specifica che sembra permetterle di espandersi a proporzioni nobili. Come uno strumento attivato automaticamente dalle sue stesse fibre nervose, la mente-corpo dell'attrice, vibrando nel tempo, si sintonizza, e accorda, con la partitura precostituita.

Scriva Diderot:

Quel jeu plus parfait que celui de la Clairon? [...] Sans doute elle s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer: sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible; mais ce modèle [...] que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle¹³³.

E continua:

[...] sa tête touche aux nues, ses mains vont chercher les deux confins de l'horizon; elle est l'âme d'une grande marionnette qui l'enveloppe; ses essais l'ont fixé sur elle. Nonchalamment étendue sur une chaise longue, les bras croisés, les yeux fermés, immobile, elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment elle est double: la petite Clairon et la grande Agrippine¹³⁴.

Ecco allora che la piccola Clairon può freddamente manipolare le corde che muovono la grande marionetta Agrippina sul palco. Coinvolgendo il suo fantasma nel lavoro della sua macchina corporea, la Clairon si è dunque sdoppiata, trasformandosi in un'altra marionetta meravigliosa della quale il poeta regge i *fili*, indicandole a ogni riga la vera forma che deve

¹³² *Ivi*, p. 48.

¹³³ *Ivi*, p. 34.

¹³⁴ *Ivi*, p. 36.

prendere¹³⁵. Sebbene, infatti, il poeta/drammaturgo assista M.lle Clairon durante la sua *performance*, indicandole ad ogni riga la forma che deve assumere, solo l'attrice – o un altro *performer* di comparabile tecnica – può costantemente, e ripetutamente, conferire vita alla *performance*. L'attrice somma di Diderot si è sdoppiata poiché il suo corpo, a seguito della sospensione del rapporto espressivo che lega *psiche* e *aisthesis*, ha perso la propria sensibilità istintiva.

Secondo il filosofo francese, nel mondo della finzione performativa, solo un corpo apatico, una «sagoma di paglia»¹³⁶, sembrerebbe dunque poter rispondere opportunamente a un'anima volitiva, e questo spiegherebbe il motivo per cui l'interprete è invitato a trasformarsi in una “marionetta meravigliosa”, in un “manichino impressionante”¹³⁷, in un perfetto *homme-machine* della, e sulla, scena. A maggior ragione se si considera il fatto che Diderot, all'interno del *Paradoxe*, enumera i sintomi multiformi del disordine nervoso, da lui associati ad una sensibilità troppo acuta complicata da una vivacità immaginativa, e pone sotto la lente di ingrandimento la natura del corpo tale per cui la vera emozione e l'espressività artistica sembrano essere difficilmente compatibili.

Come abbiamo già avuto modo di constatare, Diderot aveva individuato nella delicatezza dei nervi la causa dell'afflizione dell'animo sensibile, soprattutto femminile, e, anche all'interno del *Paradoxe*, troviamo traccia di tale teorizzazione. Dimostrando una conoscenza etiologica degna di Cheyne, Battie e Mandeville, Diderot scrive:

La sensibilité, selon la seule acception qu'on ait donnée jusqu'à présent à ce terme, est, ce me semble, cette disposition compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité au diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau [...], à être fou¹³⁸.

¹³⁵ *Ivi*, pp. 40-43.

¹³⁶ *Ivi*, p. 68.

¹³⁷ Come evidenzia Chiara Cappelletto in *Marionetta e arto fantasma: il perturbante di un corpo polimorfo* (2010), è noto, infatti, che l'attore deve manipolare il proprio corpo per realizzare una maschera da offrire al personaggio drammatico, così come la ragione fondamentale per cui per l'attore è difficile portare in scena un personaggio risiede nel fatto che il corpo, rimandando ad una esclusiva singolarità biografica vincolata a quelle membra e alle loro abitudini cinestetiche, esercita con la sua pura presenza una autodeissi: è sempre di qualcuno, di quel qualcuno che vedo di fronte a me.

¹³⁸ D. Diderot, *Le Paradoxe*, op. cit., pp. 106-108.

La ragione per cui, secondo Diderot, la pantomima corporea inscenata dal Nipote di Rameau è inaccettabile risiede nel fatto che il corpo di *Lui* sembra presentare tutti i ‘sintomi’ annoverati dal filosofo francese. Come abbiamo avuto modo di analizzare nelle pagine precedenti, il Nipote di Rameau dimostra, infatti, di non essere in grado di controllare i movimenti del suo corpo, che, al contrario, risulta mosso dal ‘basso’: dallo stomaco (in linea con la teoria dei *Vapeurs*) o dal diaframma. La pantomima di *Lui* risulta, pertanto, totalmente fuori controllo, in balia delle fibre nervose che, avendo preso il sopravvento sulla razionalità, lo spingono a urlare, ad agire senza logica e a sentire in maniera incontrollata, incontrollabile e spasmodica. Sebbene, dunque, il Nipote di Rameau sia un artista, quindi quanto di più prossimo ci sia alla figura del *comédien*, è proprio in virtù di tali prerogative che, secondo Diderot, non può aspirare a diventare il prototipo del grande attore tanto auspicato dal filosofo francese. Pertanto, *Lui* rientra di diritto in quella categoria di uomini, definiti da Diderot, all’interno del *Paradoxe*, «homme chauds, violents, sensibles»¹³⁹ che agiscono nel mondo come se fossero sulla scena, ‘fatti’ di una fibra troppo debole per resistere alle scosse violente delle sensazioni¹⁴⁰.

Un discorso analogo può essere condotto in riferimento alla pantomima corporea della protagonista de *La Religieuse*, Suzanne, aggiungendo, però, qualche tassello ulteriore.

Riferendosi alle donne, all’interno del *Paradoxe*, il filosofo francese scrive:

La sensibilité n’est jamais sans faiblesse d’organisation. Voyez les femmes; elle nous surpassent certainement, et de fort loin, en sensibilité: quelle comparaison d’elles à nous dans les instants de la passion! [...]¹⁴¹.

Stando a quanto espresso da Diderot le donne risulterebbero dunque più dotate rispetto agli uomini, in materia di sensibilità, tuttavia, il filosofo francese ci tiene a ricordare che essa è sempre indice di un organismo debole. Eppure, l’attrice somma di Diderot è una donna: M.lle Clairon. Un’ulteriore paradosso quindi?

Per cercare di far luce in merito, può essere utile operare un confronto stilistico fra M.lle Clairon e un’altra importante attrice dell’epoca, M.lle Dumesnil, ricostruibile mediante un duplice sguardo: da un lato l’occhio scenico, e interno, delle stesse protagoniste, dall’altro

¹³⁹ *Ivi*, p. 39.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 109.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 41.

quello scenico, ed esterno, della critica, al fine di far emergere diversi presupposti riguardo il processo creativo e la natura stessa della coscienza¹⁴².

Sin dai suoi esordi nel 1743, la Clairon si era imposta per il suo temperamento e la duttilità nel recitare le passioni, comprese quelle più estreme, nonostante M.lle Dumesnil calcasse le scene già da sei anni. Descrivendo il proprio stile recitativo nei suoi *Memoirs* Clairon dichiara che nel costruire il suo ruolo l'attore deve ripetersi cento volte, al fine di superare le difficoltà che incontra ad ogni passo. Mentre la memoria e l'immaginazione assemblano la storia, il temperamento morale e il fisico del personaggio da portare sulla scena, i movimenti del suo corpo sono il frutto di uno studio e di una costruzione molto dettagliati. La Dumesnil, di contro, dichiara invece che le passioni esperite sul palco entravano nel suo corpo in maniera spasmodica ed istantanea, proponendo all'attore di impregnarsi di grandi emozioni, di sentirle subito e di dimenticarsi di se stessi in un batter d'occhio, disprezzando, pertanto, i calcoli della sua rivale e tacciandola di pedanteria¹⁴³.

Per quanto concerne lo sguardo 'esterno' della critica, è possibile rinvenire delle informazioni interessanti in merito a tale contrasto stilistico-recitativo all'interno dell'*Essai sur la déclamation tragique* (1758) di Claude-Joseph Dorat, nella voce *Déclamation* di Jean-François Marmontel (1818) e (anche) all'interno del *Paradoxe* diderotiano. Sebbene, come ricorda Maria Ines Aliverti in *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire* (2006), nella prima versione del poema di Dorat (1758) le due attrici appaiano come le rappresentanti di due stili sublimi; nella seconda versione l'autore sembra schierarsi con la Clairon scrivendo che:

Alcune persone non considerano la sensibilità della Clairon: credo molto ingiustamente. Ella possiede quella che deriva dalla forza, dall'energia, [...], da tutte le passioni che si accordano tra loro e comprendono i loro trasporti; ma possiede lo smarrimento, le grida di dolore, il soffocare di una voce che si perde nei singhiozzi, l'eloquenza travolgente della sua rivale¹⁴⁴.

È una posizione che, tuttavia, si ribalta, nuovamente, nell'ultima versione del saggio quando sarà la fiamma della Dumesnil ad essere alimentata dall'autore con maggior forza:

¹⁴² Questa tipologia di sguardo (interno ed esterno), uno dei *leitmotiv* dell'intero lavoro, sarà analizzato più nel dettaglio a partire dal secondo capitolo, con particolare riferimento al corpo mesmerizzato, al corpo isterico, che, come vedremo, sarà, per lo più, femminile, e al corpo scenico di alcune fra le più note *performers* della *fin de siècle*.

¹⁴³ Come ricorda Maria Ines Aliverti: «secondo i Mémoires apocriefi di M.lle Dumesnil, la Clairon avrebbe solo adottato quel genere [...] che la Dumesnil praticava da tempo, per esservi naturalmente destinata: ella sarebbe dunque arrivata a forza di arte e di studio a ottenere ciò che nella sua rivale si esprimeva istintivamente». Cit. in: M. I. Aliverti, *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, Bulzoni, Roma 2006, p. 202.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 205.

[...] Si dice che i suoi gesti [Dusmenil] siano bruschi, i suoi movimenti troppo trascurati, le sue inflessioni dure al momento giusto: ma tutto ciò forma un insieme che mi eccita. Piango, fremo, ammiro e non penso più alle imperfezioni che bisogna perdonarle¹⁴⁵.

Aggiungendo che:

L'irregolarità [della Dumesnil] è a volte sublime. [...] Sappiamo che il talento acquisito è più apprezzato, quello istintivo dà più piacere. Il primo piace alla ragione, il secondo sconvolge e va a cercare il suo giudice nella mente degli spettatori. Quest'ultimo è l'ascendente della Dumesnil, che trascina e trasporta¹⁴⁶.

Nella voce *Déclamation* redatta da Marmontel, entrambi gli stili, forse proprio in ragione della loro diversità, trovano la consacrazione: se da un lato, M.lle Clairon è molto abile a recitare con trasporto e verità; dall'altro la Dumensil, dotata di quel talento naturale che, immediatamente e istintivamente, sa cogliere l'essenza del verso, dimostra di essere in grado di dimenticare il suo ruolo e se stessa.

In riferimento alla Clairon, la cui recitazione è «si sincère et si juste»¹⁴⁷, Marmontel scrive, infatti, che: «L'actrice qui joue *Pénélope* (mademoiselle Clairon) a eu l'art de faire, d'un défaut de vraisemblance insoutenable à la lecture, un tableau théâtral de la plus grande beauté»¹⁴⁸ e che «Et c'est là que triomphe l'actrice qui joue ce rôle avec autant de vérité que de noblesse, d'intelligence que de chaleur»¹⁴⁹.

Riferendosi alla Dumesnil si esprime, invece, in questi termini:

Applaudissez à l'actrice (mademoiselle Dumesnil) qui oublie son rang, qui vous oublie, et qui s'oublie elle-même dans ces situation effroyables, et laissez dire aux ames de glace qu'elle devrait se posséder¹⁵⁰.

Seppur esaltate da Dorat e Marmontel, Diderot non può riconoscere nelle qualità della Dumesnil un segno distintivo della grande attrice, come afferma all'interno del *Paradoxe*:

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ In J. F. Marmontel, *Ceuvres complètes de Marmontel de l'Académie française*, vol. 13, Verdière libraire-éditeur, Paris 1818, p. 34.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 44.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 41.

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 34-35.

[...] Il n'en est pas de la Dumesnil ainsi que la Clairon. Elle monte sur les planches sans savoir ce qu'elle dira; la moitié du temps elle ne sait ce qu'elle dit, mais il vient au moment sublime¹⁵¹.

Pur riconoscendo alla Dumesnil il potere di dar vita ad effetti sbalorditivi ed evanescenti, il filosofo francese, come buona parte delle 'autorità' teatrali dell'epoca, lamentava, tuttavia, una forte disuguaglianza delle sue prestazioni, la cui spiegazione potrebbe essere ricostruita attraverso un confronto fra il corpo scenico della Dumesnil e quello di Suzanne. Tentando tale parallelismo, si potrebbe ipotizzare che entrambe mettano in scena una pantomima fatta di gesti spezzati, bruschi, disordinati e incontrollati, e che quindi, anche nel loro caso (come per 'Lui'), appare fuori controllo e ben lontano dall'ideale di pantomima ipotizzato da Diderot. Seppur con le dovute differenze, entrambe sembrano infatti essere completamente in balia delle proprie sensazioni che, avendo oltrepassato la soglia di controllo, non risultano più governabili, e controllabili, dalla ragione. Tuttavia, se, per quanto concerne Suzanne, tale condizione è imputabile alla patologia nervosa che affligge il suo corpo e che le lascia ben poca libertà di azione e reazione, nel caso della Dumesnil il discorso si complica notevolmente in quanto attrice. È una condizione che, come avanzato (anche) da Diderot, le impone non solo di conoscere a fondo il proprio corpo in quanto *medium* espressivo, ma anche le modalità in cui esso appare in scena. Secondo Diderot, a differenza della Dumesnil (e di Suzanne), la Clairon dimostra di essere padrona di se stessa pur provando il sentimento da portare in scena e in possesso di una grande abilità di calcolo in grado di temperare l'istinto con la calma e la freddezza, ma anche della capacità non solo di 'imitare' i segni della passione, ma, soprattutto, di 'esprimerli' a freddo: «[...]la lutte passée, lorsqu'elle s'est un fois élevée à l'hauteur de son fantôme, elle se possède, elle se répète sans émotion»¹⁵². Tali prerogative permettono, pertanto, a M.lle Clairon di inscenare quella pantomima perfetta auspicata da Diderot divenendo, dopo essersi elevata all'altezza del suo fantasma (*l'altro da sé* da portare sulla scena), «l'anima di una grande marionetta che l'avvolge»¹⁵³, mediante la trasformazione del suo corpo in marionetta: l'artefatto antropomorfo che le prove e lo studio costanti le hanno cucito addosso, e che la sua mente aveva concepito e generato.

Benché all'interno degli scritti di Diderot l'immagine di simulacro antropomorfo appaia in diverse forme – come, ad esempio, il manichino o l'automa – nel *Paradoxe sur le*

¹⁵¹ D. Diderot, *Le Paradoxe*, op. cit., p. 37.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Ibidem.

comédien la scelta del filosofo francese, per quanto concerne il modello corporeo e affettivo-patemico ideali, ricade, tuttavia, su un artefatto antropomorfo specifico: la marionetta¹⁵⁴. Sebbene quest'ultima possa risultare affine agli altri appartenenti alla sua costellazione (il burattino, il manichino o l'automa), essa si diversifica, tuttavia, dai suoi simili per la presenza di un vincolo esterno a sé: il marionettista/manipolatore che, agendo sui suoi *fili*, le conferisce movimento e forma, trasformandola, pertanto, in un attrezzo di scena inanimato, ma non inattivo, del gioco teatrale di cui si fa schema d'azione. La marionetta, così simile ad un attore muto, dal corpo infermo e privo di movimento autonomo, si presenta, quindi, come un aggregato di materiali vivi (il suo manipolatore) e di materiali inanimati, ponendosi, tuttavia, fra i due estremi non tanto come un punto intermedio, quanto piuttosto come la loro commistione. È proprio in tale condizione liminale che risiede anche la specificità perturbante della marionetta. La *vis* motrice da cui dipende è in grado di sovvertire la gerarchia che ordina, da un lato, l'azione e l'emozione dell'uomo, e dall'altro la quiete e la stabilità della materia,¹⁵⁵. Come ha osservato Bernhild Boie, in *L'homme et ses simulacres, Essai sur le romantisme allemand* (1979), il maggior punto di forza della marionetta è costituito dal fatto di essere «una delle assai rare figure di imitazione che diventa modello senza passare per la copia»¹⁵⁶ poiché essa è semplicemente artificiale e l'impressione che deve dare, mostrando immediatamente il suo personaggio come sostituto integrale dell'uomo, è esattamente quella dell'artificio. Come sostiene Brunella Eruli, inoltre, la marionetta diviene il modello di corpo attorale per eccellenza proprio in virtù dell'artificialità, e della conseguente mancanza di sensibilità, del suo corpo. A ragione, la marionetta, rende, di fatto, possibile la messa in scena di una realtà momentanea e, per certi versi, ambigua o perturbante¹⁵⁷ poiché rende visibile l'involontaria – ma ineliminabile – discrepanza fra il corpo dell'attore e la maschera sensibile da portare in scena, e non si propone di imitare e

¹⁵⁴ In merito alla relazione Diderot-marionetta all'interno del *Paradoxe sur le comédien*, si segnalano, oltre agli studi condotti da C. Cappelletto: J.-M. Pradier, *La scène et la fabrique des corps*, op., cit., pp. 265-272; M. Franko, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Oxford University Press, Oxford 2015, pp. 145-149; P. von Hald, *Alienation and Theatricality: Diderot after Brecht*, Routledge, New York 2011, pp. 59-64 e R. Tessari, *Teatro e Spettacolo nel Settecento*, op. cit., pp. 142-162.

¹⁵⁵ Come è stato ampiamente osservato, tutti gli artefatti antropomorfi sprigionano un potenziale perturbante dovuto, innanzitutto, alle loro fattezze indubitabilmente umane ma, al contempo, mummificate. Se infatti, da un lato il loro carattere di presenza è vivido; dall'altro appare fantasmatico, in quanto simbolo di un'umanità latente in grado di volgere all'angelico come al mostruoso, invitando, di fatto, chi li osserva a riconoscerli una figura simile a sé, provando, tuttavia, un'inquietudine di fondo.

¹⁵⁶ B. Boie, *L'homme et ses simulacres, Essai sur le romantisme allemand*, Josè Corti, Paris 1979, p. 289.

¹⁵⁷ B. Eruli, *L'attore disincarnato. Marionetta e Avanguardia*, in «Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas», 2006, pp. 26-35.

rappresentare una realtà interiore o sensoriale, in quanto incapace di sentire e ripetere fisicamente la complessa interiorità emotiva del *performer*.

In virtù di tali prerogative, e alla luce di quanto analizzato finora, la scelta di Denis Diderot ci appare allora tutt'altro che casuale. Ancora meno se, come suggerisce Chiara Cappelletto, in *Marionetta e arto fantasma: il perturbante di un corpo polimorfo* (2010), rileggiamo la figura della marionetta alla luce delle teorizzazioni sul corpo nervoso, secondo le quali, come abbiamo visto: «i nervi possiedono un'innata tendenza imitativa che li spinge a modellarsi sull'esterno e a riprodurne le impressioni»¹⁵⁸. Tali teorizzazioni ci consentono, infatti, di poter eleggere la marionetta a simbolo del corpo nervoso, i cui *fili* rappresenterebbero una sorta di metafora dei nervi umani¹⁵⁹.

Come abbiamo avuto modo di osservare, il corpo indagato ed inscenato da Denis Diderot è infatti, essenzialmente, un corpo nervoso: un corpo che vive, sente, ricorda e agisce principalmente grazie al lavoro delle sue fibre nervose e della sensibilità, intesa come una facoltà primaria che circola all'interno del corpo attraverso il reticolo nervoso. Tuttavia, tale modello corporeo non offre le medesime garanzie di buon funzionamento rispetto ai modelli corporei precedenti – quali, ad esempio, quello cartesiano – proprio in virtù del comportamento dei nervi che, ricordiamolo, se governati dal cervello, in quanto principio regolatore, sono in grado di garantire ordine e stabilità alla macchina corporea; viceversa, se 'ribelli' e 'despoti' rischiano di mandare in *tilt* l'intero organismo. A differenza del corpo umano, la marionetta, proprio perché artificiale e insensibile, si presenta quindi agli occhi di Diderot libera dal condizionamento delle fibre nervose – che, ricordiamolo, in caso di mal

¹⁵⁸ A. Violi, *Il Teatro dei Nervi*, op. cit., p. 3.

¹⁵⁹ C. Cappelletto, *Marionetta e arto fantasma: il perturbante di un corpo polimorfo*, in A. Violi (a cura di), *Giocattoli*, Locus Solus, Bruno Mondadori, Milano, 2010, pp. 107-139. Come ricorda ancora Cappelletto, in *The puppet's paradox: An organic prosthesis*, "RES: Journal of Anthropology and Aesthetics", 59/60, primavera/autunno 2011, pp. 325-336, i *fili* erano intesi come una replica del sistema nervoso dell'uomo già in epoca classica, come testimoniano alcuni frammenti tratti da *Il Cosmo* di Aristotele e dalle *Leggi* di Platone, e la marionetta uno schema d'azione. Ne *Il Cosmo* Aristotele difende una posizione meccanicistica anche quando si riferisce agli *automata*, non solo trasponendo il senso metaforico della marionetta dal piano psicologico a quello fisiologico, ma creando di fatto un parallelismo fra natura e macchina. Secondo Aristotele, la marionetta, riproducendo i meccanismi casuali della natura, accentuerebbe la sua caratteristica primaria: il suo cinetismo involontario. La marionetta viene avvertita da entrambi i filosofi come 'puro movimento', un movimento che, tuttavia, cela delle importanti ambiguità riscontrabili dall'analisi di due termini, associati da entrambi i filosofi, all'artefatto: *neurospastos* e *thauma* (stupore, meraviglia). Soffermandoci soprattutto sul primo termine, è utile sottolinearne l'etimologia: *neuron* (nervi o tendini) e *spastos*, un termine che deriva dal verbo *spao*, (attirare, ma anche strappare) e che dal punto di vista medico vuol dire "causare convulsioni o spasmi". Tale termine (*neurospastos*) ben si assocerebbe, dunque, al movimento sincopato delle marionette, in quanto spinge a considerare la marionetta sia come un ingegnoso meccanismo di costruzione, le cui azioni sono in grado di generare meraviglia e stupore, sia come una replica del corpo umano, le cui corde rappresenterebbero i nervi umani attraverso i quali conferire al simulacro una forma ed un movimento.

funzionamento, le provocherebbero pulsioni, sintomi e spasmi – garantendo, pertanto, secondo il filosofo francese, quella sorta di grado zero della corporeità, plasmabile e riplasmabile all’infinito, da cui l’attore deve partire per costruire, ripetutamente, se stesso. Come ricorda Cappelletto, il filosofo francese invita di fatto il *performer* a disporre del suo corpo come se fosse un mero scheletro abbigliato, auspicando una metamorfosi dell’attore in marionetta¹⁶⁰, e la ragione di ciò potrebbe risiedere nel fatto che Diderot intraveda in tale metamorfosi una possibilità maggiore di controllo e gestione del *medium* attoriale, ma non solo. La marionetta, infatti, secondo Diderot, rappresenta anche il corpo stesso dell’*altro da sé* (il personaggio) da portare in scena che, come abbiamo visto, è anch’esso un prodotto del sistema nervoso che, dunque, l’attore deve saper muovere e governare.

Diversamente dai simulacri, dai vuoti inorganici prodotti dal corpo nervoso in una condizione patologica, la marionetta teorizzata dal filosofo francese si presenta, di fatto, come il frutto di un lungo lavoro, fisico e razionale, del corpo-mente dell’attore. Secondo il filosofo francese, solo una tale trasformazione garantirebbe l’equilibrio della macchina corporea che, scevra da scosse nervose incontrollate, gestirà la sua pantomima, garantendo, a differenza di quanto accadeva a Suzanne e a Lui, un’unità di senso e di creazione estetica della macchina teatrale. Divenuto marionetta, infatti, il corpo dell’attore verrà mosso, e controllato, dall’esterno, dal poeta/drammaturgo che, lavorando sui fili (nervosi) del corpo-marionetta dell’attore, lo muoverà indicandogli, ad ogni riga, la forma che deve assumere¹⁶¹, e dall’interno dall’attore stesso che, in quanto anima della grande marionetta, dovrà controllare ogni movimento scenico (anche) dell’*altro da sé* che deve portare sulla scena.

Come è stato ampiamente osservato, individuando in questi termini l’assoluto artificiale della teatralità pura, il pensiero diderotiano si fece pioniere dello sviluppo di una teatrologia successiva: come sottolinea Joseph R. Roach, infatti, questa fase dell’estetica di Diderot, basata sul materialismo scientifico e sulla formulazione del suo ideale meccanizzato del mestiere impersonale dell’attore, svolgerà il ruolo di apripista alle teorizzazioni successive, refrattarie a naturalismi e immedesimazioni, come, ad esempio, l’*Übermarionette* craighiana¹⁶².

L’intuizione di Diderot sembra, però, anticipare anche un’altra immagine di corpo-marionetta: quella proposta da Franz Anton Mesmer. Come ricorda ancora Cappelletto, il

¹⁶⁰ C. Cappelletto, *Marionetta e arto fantasma*, op. cit., p. 113.

¹⁶¹ Dal momento che la marionetta non è imitazione di un contenuto emotivo, ma di uno schema espressivo, il suo movimento è, infatti, eccentrico in quanto la sua sensibilità è innaturale e la sua reattività eterodiretta e strettamente dipendente dalla capacità del manipolatore (poeta/drammaturgo) di imprimerle i movimenti più appropriati.

¹⁶² J.R. Roach, *The Player’s Passion*, op. cit., p. 157.

filosofo francese sembra, infatti, suggerire che la trasformazione dell'attore in marionetta accade non solo attraverso un lavoro di distanziamento sensibile e psicologica dal personaggio; la sua apatia risponde a un uso del corpo di cui egli deve poter disporre come un mero scheletro abbigliato, un 'altro da sé'¹⁶³.

L' intuizione di Diderot sembra mostrare delle affinità con l'esperienza del corpo sonnambulo, inaugurata, sulla scena medica europea e che avrà forti ricadute nelle arti performative, da Mesmer (nel 1779) nella quale il corpo in *trance* – che, come vedremo, sarà per lo più un corpo femminile – è trasformato in una sorta di marionetta vivente manovrata dal suo burattinaio, il medico-mesmerizzatore, che agisce a distanza sui 'fili' nervosi del(la) sonnambulo(a) e induce il suo corpo a imitare gesti, emozioni, ruoli o memorie che non gli appartengono. La discrepanza tra il corpo dell'attore e la maschera sensibile che esso inscena, ossia tra il corpo-macchina e il *pathos* che si presume debba animarlo, simboleggiando un'impossibile coincidenza dell'uomo con se stesso, aprirà, come vedremo nei capitoli successivi, importanti risvolti sul rapporto fra imitazione e finzione performativa dell'attore-marionetta. Si tratta di un'impossibile (o difficile) coincidenza che, in queste pagine, si è cercato di mettere in scena attraverso l'analisi della condizione psicofisica, molto simile alla *trance*, non solo dell'attore, ma anche dei personaggi diderotiani indagati (Suzanne e Lui), incapaci di ricomporre l'immagine di sé, e di restituirla mediante la propria pantomima corporea, senza il supporto (o il controllo?) dell'occhio dell'Altro.

¹⁶³ C. Cappelletto, *Marionetta e arto fantasma*, op. cit., p. 113.

CAPITOLO

2.

IL CORPO IN *TRANCE*:

LA SCENA DEL CORPO-MARIONETTA MESMERICO.

Come ampiamente osservato da Robert Darnton e da altri studiosi, fra cui Alan Gauld, Jane Goodall e Maria Tatar¹, Franz Anton Mesmer e la sua dottrina, nota come Magnetismo Animale, esercitarono un'influenza piuttosto pervasiva sulla loro epoca, catalizzando, per diverso tempo, l'attenzione di medici, politici, ma anche di filosofi, poeti e artisti. Come suggerisce Gauld, per cercare di carpire a pieno l'impatto di Mesmer sulla modernità è, tuttavia, necessario focalizzare l'attenzione tanto sulla figura dello stesso Mesmer, magnetica e suggestiva², quanto sulla sua pratica teorica³. Negli stessi anni in cui le ricerche fisiologiche, sull'elettricità e sul magnetismo in relazione al corpo umano andavano perfezionandosi, e ricerca scientifica, riflessione filosofica e arte si influenzavano senza soluzione di continuità, il medico viennese propose una teoria che segnò una tappa significativa per quanto concerne gli studi del tempo relativi al corpo nervoso. Attraverso la pratica mesmerica, infatti, il corpo nervoso inizia a configurarsi come un meccanismo autonomo, un corpo-marionetta letteralmente dominato da automatismi, altamente suggestionabile e curabile nei suoi disequilibri nervosi interni, e la cui spettacolarizzazione, soprattutto in virtù della sua gestualità e della relazione, sempre più stretta, fra medico, paziente e pubblico (di testimoni/partecipanti), avrà delle importanti ricadute anche sull'immaginario artistico, a testimonianza di quanto il mesmerismo possa assumere una valenza del tutto particolare se accostato all'arte performativa⁴.

¹ M. Tatar, *Spellbound: Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton University Press, Princeton 2015.

² R. Darnton, *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*, Harvard University Press, Cambridge 1968, p. 40.

³ A. Gauld, *A History of Hypnotism*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, p. 1.

⁴ J. Goodall, *Stage Presence*, Routledge, London and New York 2008, p. 79.

Ripercorrendo le tappe principali dell'evoluzione e della diffusione della teoria mesmerica, il capitolo si propone di indagare la correlazione fra mesmerismo e arte dell'attore, puntando la luce dei riflettori proprio sul modello corporeo che la pratica mesmerica consente di dischiudere e sulle sue iniziali ricadute sceniche.

2.1. MESMER-ISMO E IL CORPO.

«La connoissance que nous avons acquise aujourd'hui de la nature & de l'action des nerfs [...] ne nous laisse aucune doute à cet égard. Nous savons qu'ils sont les principaux agens des sensations & du mouvement, sans savoir les rétablir dans l'ordre naturel, lorsqu'il est altéré; c'est un reproche que nous avons à nous faire»⁵.

Come abbiamo avuto modo di osservare nel capitolo precedente, a partire dalla seconda metà del diciottesimo Secolo, le indagini fisiologiche attribuivano ai nervi la funzione di 'principali agenti di sensazione e movimento', segnalandone, tuttavia, una duplicità d'azione all'interno del corpo umano: se, da un lato, le fibre nervose erano in grado di portare segnali e messaggi al cervello, sotto forma di sensazione, dall'altro potevano ordinarne il funzionamento, animando, di fatto, la macchina-nervosa umana in totale autonomia, rischiando così di spingere il corpo verso la patologia. Come ricorda Matthew Wilson Smith, a partire dal lavoro di Thomas Willis (*Pathology of the Brain*, 1667) – vero paradigma del cambiamento per quanto concerne lo sviluppo del corpo nervoso – e, tra gli altri, di Robert Whytt e Albrecht von Haller, la scienza del diciannovesimo Secolo iniziò a concepire il corpo come un complesso di meccanismi organicamente interattivi, e operanti più o meno autonomamente/inconsciamente, portando il discorso sui 'nervi' a 'scappare' dal sistema di classificazione precedente. I nervi iniziarono, infatti, a rappresentare sia un oggetto di studio e di controllo, sia dei marcatori del vitale, dell'inclassificabile, dell'incontrollabile, ed il corpo nervoso a rappresentare, pertanto, un oggetto di conoscenza e gestione (non solo individuale, ma anche collettiva) da un lato, ma dall'altro anche un tumulto di energie in grado di eludere da tale ordine e controllo⁶.

⁵ F. A. Mesmer, *Mémoire sur la découverte du Magnétisme Animal*, P. Fr. DIDOT le jeune, Libraire-Imprimeur de MONSIEUR, quai des Augustins, Paris 1779, p. 9.

⁶ M. Wilson Smith, *The Nervous Stage*, Oxford University Press, Oxford 2017, p. 1-3.

All'interno di questo scenario il medico Viennese Franz Anton Mesmer modificò sostanzialmente la dottrina dei nervi, sostenendo di aver identificato una forza nervosa attraverso la quale i nervi agivano nel corpo impartendo ordini e segnali al cervello, e affermando di aver scoperto un nuovo principio attivo e naturale il cui operato era in grado di muovere e controllare il corpo: un principio che egli stesso aveva padroneggiato e che poteva usare con effetti, per così dire, 'drammatici', al fine di rigenerare il corpo afflitto da patologie nervose.

Franz Anton Mesmer si laureò in medicina a Vienna, nel 1766, con una tesi dal titolo *De planetarum influxu*, uno studio in merito all'influenza della luna e dei pianeti sul decorso delle patologie corporee. Il *mix* bilanciato di teorie astrologiche e di principi newtoniani servì al medico viennese per dimostrare quanto da lui sostenuto, ossia che il sole, la luna e altri corpi celesti possono esercitare un'influenza vitale sulla materia⁷. Per mezzo di una forza, che Mesmer chiamò provvisoriamente "gravità animale", queste sfere celesti sarebbero, infatti, in grado di controllare non solo le condizioni atmosferiche e regolare le maree, ma anche un fluido vitale magnetico che anima l'intera materia, la cui scorretta circolazione all'interno del corpo umano darebbe origine a gravi disturbi nervosi, accompagnati da forti dolori fisici. Una connessione fra macro e microcosmo che spinge, di fatto, ad intendere la patologia nervosa come uno stato di squilibrio del fluido magnetico, che il medico è chiamato a sanare trasferendo l'energia al soggetto che ne è deficitario.

Risulta inevitabile, dunque, che accanto alla teoria di Mesmer del fluido magnetico, si sviluppi anche una teoria della malattia che insorgerebbe quando la circolazione del fluido magnetico è, in qualche modo, ostacolata. E, infatti, poco dopo la pubblicazione del suo trattato, e forte delle sue convinzioni, Mesmer iniziò a praticare la sua professione a Vienna, trasportando le sue teorie nella pratica clinica, nel tentativo di definire, in maniera più puntuale, il fluido descritto nella sua tesi di laurea. Venuto a conoscenza di una serie di cure

⁷ Si tratta, essenzialmente, di un saggio di fisica newtoniana, sebbene accompagnata da un lieve sostrato astrologico, in cui Mesmer dà un resoconto dell'azione congiunta della luna e del sole sull'innalzamento delle maree, aggiungendo che esistono anche delle maree all'interno dell'atmosfera, in grado di esercitare una discreta influenza sugli umori corporei. La teoria mesmerica combina, infatti, elementi tratti dalla tradizione alchemica e magica rinascimentale, in particolare paracelsiana, con alcune acquisizioni derivanti dalla fisiologia di Haller. Il fluido magnetico di cui Mesmer postula l'esistenza appariva estremamente simile all'etere o all'elettricità che, proprio negli stessi anni, iniziava ad avere le sue prime applicazioni terapeutiche, ma trovava riferimenti anche nella teoria della gravitazione universale: Newton stesso aveva ipotizzato nei *Principia* l'esistenza di uno spirito sottilissimo in grado di pervadere tutti i corpi. Una delle fonti di Mesmer è Richard Mead che, nel 1704, pubblicò un trattato dal titolo *De imperio solis ac lunae in corpora humana*, ripreso dal medico viennese all'interno della sua tesi di laurea.

eseguite da Padre Hell con alcuni magneti⁸, che sembravano in grado di governare il movimento del fluido attraverso il corpo umano, ripristinando la salute (o l'armonia) tra l'uomo e l'universo con risultati notevoli, Mesmer iniziò a testarli sui suoi pazienti, concludendo che tali strumenti, rimuovendo gli ostacoli posti sul percorso del fluido magnetico, permettevano allo stesso di scorrere liberamente attraverso il corpo. Il medico viennese sostituì, allora, il termine “gravità animale” con “magnetismo animale”, modificando la sua definizione originale del concetto con il risultato che il magnetismo animale era, ora, da intendersi come una proprietà della materia organica, piuttosto che come una forza extraterrestre in grado di operare sulla materia. Un'influenza materiale che i corpi – animati o inanimati – esercitano l'uno sull'altro attraverso la mediazione di un fluido universale (il fluido magnetico) che, allo stesso modo in cui l'aria veicola il suono, o l'etere la luce, regola, e sostiene, tutti i fenomeni della vita animale. Galvanizzato dalla nuova scoperta, fra il 1773 e il 1774, trattò la signorina Osterline – una giovane donna che da molti anni soffriva di una patologia convulsa, spesso accompagnata da forti dolori fisici, deliri e svenimenti – con l'ausilio dei magneti, presupponendo che i sintomi della donna fossero, in qualche maniera, dovuti ad un'interferenza con le maree naturali. Tuttavia, dopo poco tempo, decise di abbandonare l'utilizzo dei magneti di Hell, poiché essi sembravano esercitare alcuna influenza sul tessuto nervoso dei pazienti, e di sostituirli con altri dispositivi (come i ‘passi’ delle sue mani sui corpi malati e la fissazione oculare), arrivando alla conclusione che il magnetismo in questione non potesse avere alcuna origine se non quella “animale, in quanto la sua azione era in grado di riattivare la circolazione compromessa (le “maree”) del fluido magnetico nel paziente attraverso il ripristino della salute e dell'armonia fra il suo sistema nervoso e l'universo. La salute, secondo Mesmer, dipendeva, infatti, dalla corretta distribuzione del fluido magnetico che, rispondendo al moto planetario, penetra e perfeziona tutti i corpi materiali e che, per quanto concerne l'organismo umano, utilizza il reticolo nervoso come canale di trasmissione e di passaggio.

Le pratiche terapeutiche proposte da Mesmer – sia individuali, sia collettive – risultano strettamente collegate alla sua teoria e, quindi, per curare la maggior parte delle patologie, secondo il medico viennese, era necessario semplicemente ristabilire la corretta circolazione del fluido, rimuovendo l'ostruzione mediante la fissazione oculare, l'imposizione ed il

⁸ Padre Hell, professore di astronomia all'Università di Vienna e astrologo di corte della regina Maria Teresa d'Austria, aveva ideato dei magneti di acciaio, di varie forme e misure, che applicava alle aree malate dei corpi dei suoi pazienti. Le venti cure, ascritte da Hell alla forza magnetica dei suoi strumenti, ricevettero una copertura mediatica piuttosto estesa sulla stampa viennese.

passaggio delle mani del mesmerizzatore sul corpo del paziente. Facendo sedere il paziente di fronte a lui, e racchiudendo le ginocchia del soggetto malato fra le sue, Mesmer iniziava la pratica curativa guardandolo incessantemente negli occhi e, solo successivamente, iniziava a muovere le mani al di sopra del corpo del paziente, alla ricerca degli ostacoli che impedivano la circolazione corretta del fluido magnetico. Proiettando il fluido, per mezzo delle sue mani e dei suoi occhi, nel corpo del paziente, il medico di Vienna non solo rimuoveva tali ostacoli, ma immunizzava il soggetto alla malattia. Nel caso in cui, durante la procedura magnetica, fosse emerso un dolore, o un disagio, localizzato esso avrebbe rappresentato la sede dell'ostruzione, al di sopra della quale l'operatore doveva concentrarsi e concentrare il passaggio del fluido magnetico⁹. In casi favorevoli, le procedure magnetiche avrebbero prodotto dei risultati quasi nell'immediato, portando il paziente in uno stato di crisi – i cui sintomi potevano includere lacrime, tosse, grida, stato alterato di coscienza e convulsioni simili all'epilessia – a seguito della quale si sarebbe ristabilito, in quanto, secondo Mesmer, tale stato si verificerebbe solo quando il flusso rinvigorito del magnetismo animale comincia a rompere le ostruzioni che lo avevano bloccato.

Come osserva Jean Starobinski:

De fait, la métaphore du fluide, chez Mesmer, reprend l'ancienne interprétation fluidiste de l'influence du cosmos sur l'homme, y associe (comme en passant) l'image du flux des esprits animaux le long des nerfs moteurs, mais elle instaure surtout [...] une théorie fluidiste de la relation interhumaine: le rêve mesmérrien est un rêve volontariste; davantage encore, c'est un rêve de domination [...]. Dans le circuit du fluide [le magnétiseur] prétend avoir accès à la source; il veut en être l'émetteur ou le transmetteur premier [...], il veut pouvoir l'orienter à sa guise, en disposer, l'imposer. La théorie magnétique, à ses débuts, valorise à l'extrême l'activité et les pouvoirs du magnétiseur, tandis que le sujet, confiné dans la condition passive, reste le point d'application d'une force qui le pénètre de l'extérieur: le mode de l'expression réservée au sujet est la convulsion désordonnée de la crise [...]¹⁰.

Se, infatti, concentriamo l'attenzione su questo particolare *setting*, notiamo, anzitutto, che la scena è occupata essenzialmente, e semplicemente, da due soggetti: il medico e il

⁹ Ne deriva, inevitabilmente, una sorta di mappatura del corpo tale per cui ad ogni patologia corrisponde una sede specifica all'interno di una o più regioni, altrettanto specifiche, dell'organismo umano. Per la cura di determinate patologie, come ad esempio l'epilessia, si toccava la parte superiore della testa con una mano, la nuca con l'altra, cercando anche nelle viscere le istruzioni che hanno causato un 'ingorgo' all'interno del cervello.

¹⁰ J. Starobinski, *Sur l'histoire des fluides imaginaires (des esprits animaux à la libido)*, in ID, *L'œil vivant. La relation critique*, Gallimard, Paris 1972, pp. 196-213. Cit. p. 203.

paziente. Il motore della cura non risiede più in un oggetto (come, ad esempio, i magneti o gli elettrodi), ma in un corpo: il corpo del medico carico di energia magnetica da trasmettere al soggetto deficitario, portando la scena della cura a coincidere, inevitabilmente, con la scena di una relazione. Una relazione, quella che va disegnandosi fra medico e paziente, fortemente asimmetrica poiché se al mesmerizzatore spetta il ruolo di centro di controllo (curativo) della macchina nervosa del paziente, a quest'ultimo, la cui unica modalità di espressione è la convulsione che si scatena durante la crisi, si richiede di essere semplicemente passivo. Ma non solo, la relazione mesmerica si rivela essere anche una relazione energetica: lo sguardo di Mesmer, fisso sul paziente, trasmette energia e, al contempo, suggestiona e attrae a sé il soggetto malato.

Per quanto concerne, invece, la 'pratica di gruppo', nota come *séance*, Mesmer, una volta trasferitosi da Vienna a Parigi¹¹, installò nel suo appartamento uno strumento che permetteva di mesmerizzare all'incirca una trentina di persone in un'unica seduta: il *baquet*¹², ovvero una vasca rotonda di legno, alta circa due metri e mezzo, riempita con delle aste di ferro e delle bottiglie d'acqua magnetizzata che, dal centro della vasca, si estendevano alle sue estremità, coprendone tutto l'arco circonferenziale. I pazienti, disposti in fila attorno alla vasca, afferravano queste aste, portandole nelle vicinanze delle zone malate dei loro corpi. Al fine di evitare una dispersione troppo precoce del liquido, i malati stringevano ognuno il pollice e l'indice dell'altro in modo tale da formare una catena di comunicazione magnetica, incentivata anche dall'utilizzo di una corda che, legata alla vasca, veniva passata attorno al corpo di ogni paziente. Come osserva Henri Ellenberger, Mesmer prese in prestito buona parte della terminologia in voga nelle discussioni contemporanee sull'elettricità per definire il suo fluido magnetico¹³. In maniera analoga al fluido elettrico che affascinava gli scienziati del diciottesimo Secolo, il fluido di Mesmer poteva essere accumulato, immagazzinato in grandi quantità, e scaricato. Anche lo stesso *baquet* era stato chiaramente modellato sulla bottiglia di Leida¹⁴, di recente invenzione, in quanto Mesmer era fermamente convinto che,

¹¹ Sebbene la pratica clinica gli fruttò una buona dose di notorietà pubblica, Mesmer non riuscì nell'intento di ottenere il riconoscimento accademico tanto desiderato, maturando, pertanto, la decisione di abbandonare Vienna alla volta di Parigi.

¹² Nonostante questo dispositivo fosse già stato 'abbozzato' da Mesmer a Vienna, il medico lo sperimentò, per la prima volta, solo quando giunse a Parigi.

¹³ La teoria mesmerica si sostanzia ampiamente dei risultati delle indagini compiute sin dagli inizi del Settecento in materia di elettricità. Mesmerismo ed elettromagnetismo vengono infatti a coincidere a fine Settecento quando l'energia elettrica è vista come un vero fluido vitale che anima la materia organica ed inorganica.

¹⁴ La bottiglia di Leida è uno dei primi prototipi di condensatore esterno ed è il risultato di una scoperta casuale avvenuta intorno al 1745 ad opera di J. von Kleist, in Pomerania, e di P. van Musschenbroeck a Leida,

se gli scienziati potevano raccogliere le cariche elettriche usando quello strumento, anche lui sarebbe stato in grado di accumulare una grande quantità di fluido magnetico attraverso il suo *baquet*¹⁵.

Come abbiamo avuto modo di osservare nel capitolo precedente, il vocabolario e le immagini associate alla presenza scenica era solito nutrirsi di termini derivati dalle nuove scoperte scientifiche o dall'ambiente medico, di cui il mesmerismo puntava a far parte. La bottiglia di Leida aveva, infatti, iniziato a fungere da metafora implicita del funzionamento corporeo dell'attore sulla scena. Utilizzando una terminologia cara a John Hill, «To be moved and affected»¹⁶ sulla scena faceva riferimento sia ad un'esperienza fisica, sia ad un vero e proprio processo fisiologico, messo in atto da forze il cui impatto doveva costituire la quint'essenza dello spettacolo. A prescindere dalla parola utilizzata – sensibilità o fuoco elettrico – le dinamiche di tale processo restavano le medesime, portando, essenzialmente, agli stessi risultati quando applicate all'analisi dell'azione teatrale: qualunque sia la forza che lo sottende, l'attore è da considerarsi sia il depositario, sia l'agente della sua trasmissione. Tuttavia, restava da capire come incanalare l'energia da trasmettere, in che misura, come rilasciarla e, soprattutto, come farla giungere alla folla radunata in platea. Le nuove scoperte scientifiche, nonché le nuove indagini in merito all'elettricità, sembravano fornire delle risposte più che adeguate poiché quantità, intensità e direzione erano i concetti essenziali di tali indagini nella metà del Settecento, nonché la base scientifico-fondativa della bottiglia di Leida. I concetti di luce e di elettricità sembravano, infatti, poter essere applicati anche all'arte attoriale, dischiudendo nuovi orizzonti di significato per le potenzialità espresse dal *medium* attoriale.

Sebbene, come sottolinea Goodall, attualmente risulti piuttosto semplice rilevare delle analogie fra il corpo dell'attore e il meccanismo della bottiglia di Leida – soprattutto in relazione alla trasmissione del 'fuoco' ad una grande folla riunita – nel linguaggio teatrale

in Olanda, nel corso di esperimenti volti ad elettrizzare l'acqua contenuta in un recipiente di vetro, divenendo presto un elemento costante negli esperimenti di elettricità. Per studiare l'elettrificazione dell'acqua, il liquido contenuto in un piccolo recipiente in vetro era stato posto a contatto con un conduttore caricato da una macchina elettrica. Una mano dello sperimentatore, non isolato da terra, sorreggeva la bottiglia, mentre l'altra, avvicinandosi al conduttore carico, riceveva una scossa fortissima. L'abate Nollet, giunto a Leida per osservare l'esperimento (e a cui si deve la paternità del nome 'bottiglia di Leida') aggiunse, nelle sue dimostrazioni, una catena umana. Quando le persone ai capi della catena toccavano le due estremità, ossia il vetro e il conduttore, l'intero gruppo risultava investito di una violentissima scarica elettrica. La scoperta di Kleist e Musschenbroeck diede vita a tutta una serie di esperimenti successivi e, per tutto l'Ottocento, la bottiglia di Leida venne impiegata per potenziare il funzionamento delle macchine elettrostatiche, in associazione agli elettrodi.

¹⁵ H. Ellemerger, *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, Basic Book, New York 1970, pp. 186-187.

¹⁶ J. Hill, *The Actor: or, A Treatise on the Art of Playing*, op. cit., p. 12.

dell'epoca la correlazione fu colta in maniera meno immediata, anche se è possibile rilevare delle tracce in tal senso nelle descrizioni del 'meccanismo' di alcune attrici come, ad esempio, M.me Dumesnil¹⁷.

L'attore Abraham Fleury, nel tentativo di difendere la Dumesnil dai suoi detrattori, scrive:

One evening, when Dumesnil had thrown into the character of Cleopatra a more than usual degree of that fiery energy for which she was so distinguished, the persons who occupied the front rows of the pit, instinctively drew back, shrinking, as it were, from the terrific glance. An empty space was thus left between the spectators in the pit and the orchestra¹⁸.

Le parole di Fleury sembrano voler 'fotografare' il potere del processo di funzionamento della grande attrice e richiamare gli effetti spettacolari della bottiglia di Leida attraverso un'associazione fra il movimento delle prime file della platea e la capacità di accumulare e immagazzinare l'energia, per poi rilasciarla al momento opportuno.

Con l'avvento di Mesmer e della sua pratica teorica il corpo dell'attore iniziò progressivamente a caricarsi di tutta una serie di ulteriori attributi e connotazioni, già rinvenibili nel commento di James Ballentyne alla recitazione di Sarah Siddons, e che, come vedremo nel prossimo capitolo, investiranno anche, e soprattutto, i maggiori *performers* successivi. Scrive Ballentyne:

[...] no language can possibly convey a picture of her immediate re-assumption of the fullness of majesty, glowing with scorn, contempt, anger, and terrific pride of innocence, when she turns round to Wosley, and exclaims: "To you I speak!". Her form seems to expand, and her eye to burn with a fire beyond human¹⁹.

Come abbiamo avuto modo di osservare, Mesmer, attraverso il suo sguardo, era in grado di esercitare un effetto 'energetico' e di suggestione molto potente sui suoi pazienti e la Siddons sembrava suggestionare il suo pubblico in un modo analogo, ma non solo. Il corpo dell'attrice sembrava essere in grado non solo di 'elevarsi al di sopra della propria forma'

¹⁷ J. Goodall, *Stage Presence*, op. cit., pp. 78-80.

¹⁸ *Ivi*, p. 80.

¹⁹ James Ballentyne, come riportato da M. R. Booth in 'Sarah Siddons', in M. R. Booth, J. Stokes, S. Bassnett, *Three Tragic Actresses: Siddons, Rachel, Ristori*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, p. 57.

quando si calava totalmente nei panni del personaggio da portare in scena²⁰, ma anche di esibirsi in una forma che, come scrive Ballentyne, il linguaggio comune pare non essere in grado di descrivere e che sembra richiamare il corpo in *trance* esibito durante le *séances*.

Uno degli aspetti più interessanti ai fini della nostra indagine, volta a rimarcare il legame fra mesmerismo e performatività, riguarda proprio il tipo di corporeità che le *séances* mesmeriche permettono di dischiudere²¹. Il solenne rituale inscenato da Mesmer – che come una sorta di “direttore d’orchestra” o di “maestro di cerimonia” faceva il suo ingresso drammatico, curando quei pazienti che non avevano ancora ceduto alle potenti correnti del fluido magnetico attraverso il passaggio delle sue mani, o di una bacchetta di ferro magnetizzata – conduceva, nella maggior parte dei casi, ad una sorta di crisi catartica che coincideva con la rimozione degli ostacoli sul percorso del fluido, preannunciando il ripristino della salute²². Tuttavia, capitava che la crisi assumesse la forma di convulsioni particolarmente violente, talvolta accompagnate da urla o da forti gemiti, tale per cui il soggetto malato dovesse essere trasportato rapidamente dall’assistente di Mesmer – il *valet toucheur* – in un’apposita sala, la *salle de crisis*, e posto, dal medico viennese, in una particolare condizione di sospensione fisico-sensoriale denominata *trance*, destinata ad esercitare un impatto enorme su tutto il secolo successivo²³. Se, come sottolinea Gauld, si considera il fatto che la maggior parte dei pazienti di Mesmer erano – non a caso e, come vedremo, non senza ripercussioni – donne che soffrivano di una patologia nervosa nota al tempo come *vapeurs*, non sembra dunque essere un caso che la crisi potesse assumere una tale forma²⁴. Infatti, come abbiamo osservato nel capitolo precedente, tale patologia, diagnosticabile come una

²⁰ Una condizione, quella della Siddons che sembra richiamare quanto indicato da Diderot all’interno del suo *Paradoxe*.

²¹ Anche l’ambientazione, o sarebbe meglio dire la scenografia delle stesse, che ben poco richiama l’austerità delle cliniche settecentesche, consente di inserirle all’interno di un contesto più ‘teatrale’. Tappeti spessi, pesanti tende e arredi finemente decorati abbellivano la camera poco illuminata in cui i pazienti afferravano le aste di ferro che si estendevano dal *baquet* e attendevano l’inizio della crisi magnetica vera e propria e profumi delicati inondavano l’aria, mescolandosi con il fluido magnetico che pulsava nell’atmosfera. Alle pareti della stanza erano appesi grandi specchi che, secondo Mesmer, riflettevano il fluido magnetico, intensificandone la forza, al pari della musica soffusa che, suonata dal pianoforte o dall’armonica di vetro – talvolta dallo stesso Mesmer –, contribuiva a mantenere il fluido in costante circolazione. È chiaro, dunque, che tutto, nella sua clinica, sembrava essere stato progettato per favorire un’aura di mistero e di incanto magico che raggiungeva l’apice durante l’entrata in scena del medico viennese.

²² Per Mesmer, infatti, la crisi rappresentava sia un sintomo di malattia, sia il primo passo verso la sua cura, tant’è che le crisi provocate dal *baquet*, dal momento che permettevano ai pazienti di liberare la tensione psichica, somigliano molto a un dispositivo terapeutico.

²³ Per quanto concerne le fonti, la maggior parte delle descrizioni delle procedure di magnetizzazione derivano dai *Mémoires* di Mesmer, o dai rapporti delle due Commissioni Reali, mentre risulta piuttosto difficile trovare dei resoconti redatti dal paziente. Se quindi, da un lato, i magnetizzatori sottolineavano, a più riprese, i loro meriti, dall’altro i loro oppositori li consideravano dei pazzi e/o dei ciarlatani.

²⁴ A. Gauld, *A History of hypnotism*, op. cit., pp. 11-13.

forma lieve di isteria, rendeva le sue vittime estremamente vulnerabili a crisi di nervi, accompagnate da forti convulsioni o svenimenti e, secondo Mesmer, aveva una natura prettamente fisica.

Sebbene all'interno del suo *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal* (1779) Mesmer ci restituisca un resoconto del fenomeno della *trance* indotta (o sonnambulismo artificiale), la paternità della scoperta del fenomeno è, in realtà, da attribuirsi ad uno dei suoi discepoli, il Marchese di Puységur, il cui nome viene spesso affiancato a quello del medico di Vienna nella storia del magnetismo animale e non senza ragione²⁵.

Dopo aver terminato il suo praticantato a Parigi ed essersi trasferito nelle sue tenute nei pressi di Buzancy con l'intenzione di mettere in pratica quanto appreso dal maestro, il Marchese di Puységur iniziò ad allontanarsi, almeno in parte, da quanto dichiarato da Mesmer soprattutto riguardo le metodologie da adottare per ripristinare la circolazione del fluido magnetico nel corpo del soggetto malato. Secondo Puységur, infatti, la via maestra era rappresentata non tanto dai 'passaggi magnetici', quanto piuttosto dall'instaurazione di un *rapport* fra medico-mesmerizzatore e paziente. Secondo l'allievo, solo una tale interazione avrebbe potuto consentire il passaggio del fluido magnetico dall'operatore al malato, mediante la creazione di una circolazione congiunta diretta dalla volontà dell'operatore. Infatti, solo una volta stabilito tale *rapport* il paziente poteva essere posto nello stato di *trance* e, una volta divenuto sonnambulo, il suo corpo, al pari di una marionetta, poteva essere liberamente mosso, e controllato, dalla volontà del medico mesmerizzatore. Tuttavia, trattando il giovane Victor Race – che presentò prontamente a Mesmer, ma senza riuscire a stimolare il suo interesse –, il Marchese di Puységur si accorse che la volontà del magnetizzatore non era in grado né di indirizzare, né di controllare, totalmente il comportamento del soggetto, che, al contrario, dimostrava di poter recitare un ruolo (semi)attivo nel trattamento. Durante il sonno magnetico Victor appariva, in un certo senso, sdoppiato: se da un lato sembrava agire e sentire solo attraverso i sensi e la volontà del Marchese, dall'altro sembrava vigere in lui una sorta di legge del distacco e della distanza tale da spingerlo in una condizione 'altra'. Il giovane contadino dimostrava, infatti, di essere in grado di manifestare un potere alquanto singolare durante la *trance* indotta: nel sonno

²⁵ Amand-Marie-Jacques de Chastenet, più noto come il Marchese di Puységur (1751-1825), era un aristocratico un po' *sui generis*, nonché molto lontano dallo stereotipo popolare dell'aristocrazia francese. È quasi certo che il suo avvicinamento alla dottrina mesmerica avvenne grazie ad uno dei suoi fratelli, conosciuto come il Conte di Chastenet, che si sottopose egli stesso alla pratica mesmerica, sotto Mesmer in persona, nel 1780 per curare l'asma che da tempo lo affliggeva e il cui nome compare nella lista originale dei membri della Società dell'Armonia parigina, così come quello di Puységur che rimase iscritto fino alla fine del 1783.

magnetico Victor Race era in grado di fornire i dettagli specifici della sua patologia, di indicarne la locazione fisica e di prescriverne la cura. Secondo Puységur, il potere di Race non poteva manifestarsi se non quando le altre facoltà apparivano sospese o sotto controllo esterno, proprio come avveniva durante la *trance* indotta²⁶.

Negli stessi anni, oltre al Marchese di Puységur, anche l'operato di altri colleghi magnetizzatori contribuì a far luce sul fenomeno della *trance* magnetica e sull'immagine corporea che da essa deriva. I risultati più interessanti, ai fini del nostro discorso, sono quelli raggiunti da Tardy de Montravel che, all'interno del suo *Essai sur la théorie du somnambulisme magnétique* (1785) e in linea con Mesmer, parla di un fluido universale, infinitamente sottile, che è alla base di molti tipi di fenomeni naturali, ma che si concentra soprattutto nell'organismo animale, di cui sostiene le attività, circolando attraverso il sistema nervoso. Secondo Montravel, durante la *trance* il corpo nervoso, reso sonnambulo, svilupperebbe un 'sesto senso' interno, la cui sede non è il cervello, ma il plesso solare e il reticolo nervoso ad esso collegato. Durante il sonnambulismo indotto, il sesto senso, approfittando dell'intorbidimento del cervello e degli altri cinque sensi, prenderebbe il sopravvento e sarebbe in grado sia di percepire la propria patologia, sia di prevederne la cura, trasmettendo tali 'dati sensibili' direttamente all'anima. Inoltre, quando i sensi esterni risultano sospesi, il 'sesto senso' interno non solo inizierà a comunicare con l'esterno per mezzo del fluido universale, ma, come nel caso di 'rapporto' con altri soggetti, comunicherà per mezzo dei nervi che fungerebbero da canale di trasmissione reciproca, come le corde di due strumenti perfettamente accordati e in armonia.

Alla luce di quanto fin qui osservato, la pratica mesmerica ed il fenomeno della *trance* indotta, di cui le *séances* fungono da messa in scena, costituiscono un tassello importante per quanto concerne gli studi del tempo relativi al corpo nervoso poiché, come osservato da Alessandra Violi, è nell'esperienza della *trance* mesmerica – o ipnotica come verrà ribattezzata negli anni '40 dell' '800 da James Braid – che il corpo nervoso si mostra, per la prima volta, come un puro meccanismo automatico altamente suggestionabile, trasformandosi da corpo-macchina nervoso, ricettore passivo di stimoli, a marionetta attiva e vivente manovrata dal medico-mesmerizzatore, la cui attività nervosa viene esibita come un vero e proprio

²⁶ Al Marchese si deve anche la fondazione de *La Société harmonique des amis réunis* (il 25 agosto 1785) che sarebbe diventata di gran lunga la più influente e la più rispettata di tutte le società provinciali. I membri della Società di Strasburgo, e di altre società provinciali, in linea con i principi della 'Società dell'Armonia' fondata dal Mesmer, continuarono il loro lavoro nella ferma convinzione che fosse della massima importanza per l'umanità.

spettacolo²⁷. Durante la *trance*, il corpo appare particolarmente reattivo alle sollecitazioni e predisposto a riprodurre con immediatezza mimetica e automatica quanto sentito dal mondo esterno, senza la mediazione degli antichi principi di regolazione interni, quali anima o cuore. La sua straordinaria reattività, coincidendo con la mancanza di coerenza delle reazioni, lo rende disponibile a una registrazione del mondo esterno senza selezioni, così come la sua sovraeccitazione nervosa lo spinge, al contempo, a degenerare in corpo malato, attraversato da flussi di sensazioni che lo consumano senza soluzione di continuità.

Per tutta la durata di questo specifico atto della partitura mesmerica, il corpo-marionetta nervoso, sottoposto al trasferimento di energia mediante la fissazione oculare o la semplice manipolazione da parte del medico-mesmerizzatore, ci appare violentemente scosso da un movimento convulso, come se fosse pervaso da cariche elettriche che lo costringono ad una serie di movimenti non finalizzati, rendendolo preda della propria corrente interna di sensazioni²⁸. I suoi movimenti appaiono, da un lato, inquietanti poiché del tutto automatici, involontari e non finalizzati, ma, dall'altro, anche altamente performativi: ciò che vediamo sulla scena è un corpo-marionetta agitato dai propri fili nervosi interni, ma anche dall'effetto suggestionante del magnetizzatore. Nello spettacolo offerto dalle *séances* mesmeriche, infatti, il corpo-marionetta nervoso, oscillando continuamente, e ambigualmente, fra automa e automatismo, attività e passività, accrescimento del "senso interno" e permeabilità imitativa alle suggestioni dell'esterno, si esprime proprio attraverso questa particolare gestualità nervosa. Una gestualità che si fa linguaggio in cui, come scrive Matthew Wilson Smith, ciò che deve essere comunicato e il mezzo di comunicazione finiscono sostanzialmente per coincidere²⁹. Si tratta di una tipologia linguistico-comunicativa che, se da un lato, può essere letta come una forma di non-linguaggio, poiché rompe totalmente con il *logos* tradizionalmente inteso, dall'altro appare come una forma di linguaggio ideale, completamente trasparente, in cui il *medium* e il messaggio diventano identici e in cui tutti i personaggi della *séance* appaiono strettamente interconnessi. È, infatti, possibile

²⁷ A. Violi, *Il Teatro dei Nervi*, op. cit., p. 21.

²⁸ Ricordiamo che, negli stessi anni, gli esperimenti di Giovanni Aldini, e successivamente del nipote Luigi Galvani, sottoponendo il volto umano a sollecitazioni elettriche, erano in grado di stimolare l'attività nervosa interna la quale, una volta attivata, si manifestava all'esterno sotto forma di contorsioni e smorfie (del volto) in grado di scioccare lo spettatore. La teoria mesmerica e le teorie sull'elettricità settecentesche vengono, di fatto, a coincidere anche per quanto concerne l'interpretazione dei processi di osmosi con l'esterno del corpo nervoso in termini organici e materiali: il corpo nervoso è interpretato come una macchina di carne, provvista di una logica autonoma e mossa dal cervello che, incarnando le operazioni mentali e privando la "testa" del ruolo di ricettore spirituale dei dati dell'esperienza, si trasforma da semplice ricettore passivo di stimoli a corpo-marionetta attivo e vivente.

²⁹ M. Wilson Smith, *The Nervous Stage*, op., cit., p.

intendere lo spettacolo che il fenomeno mesmerico è in grado di suscitare come una sorta di doppio spettacolo tale per cui il medico e il paziente possono essere interpretati come attori per un pubblico di spettatori, tutti strettamente collegati, e ‘nervosamente’ interconnessi, gli uni con gli altri. Durante la *trance*, infatti, il corpo-marionetta nervoso, utilizzando come canale di trasmissione i nervi, si dimostra in grado di imitare gesti e atteggiamenti del mesmerizzatore e di sviluppare una “comunità di sensazioni” in grado di coinvolgere anche gli spettatori della *séance* mesmerica, tanto da rendere indistinguibile il medico dal paziente e dal pubblico³⁰, tutti chiamati a prender parte alla messa in scena del disordine nervoso mediante un’imitazione gestuale non intenzionale, non volontaria e svincolata dalla coscienza, che altro non è se non un’azione puramente nervosa. Come evidenziato da Matthew Baillie, infatti:

The principle of imitation, is sometimes quite independent of the will... This state of mind acts through the intervention of nerves upon certain muscles, exciting them to action, and producing an imitation of the particular motion or gesture. This is so far from being dependent on volition, that the mind is often not conscious of its taking place [...]³¹.

Se, dunque, da un lato il corpo nervoso si dimostra estremamente predisposto a farsi suggestionare e al contagio (mimetico-gestuale), altrettanto facilmente sembra, dunque, in grado di suggestionare, e contagiare, chi lo osserva e partecipa con lui al suo disordine.

Come vedremo, sarà proprio questa sua peculiarità, unita al potere della suggestione esercitato dal mesmerizzatore sui corpi dei pazienti, generalmente di sesso femminile, ad essere avvertita dal potere medico come il sintomo di un pericolo morale e sociale di grande rilevanza. Un ‘*J’accuse*’ che, come avremo modo di indagare nei capitoli seguenti, sarà destinato ad investire anche le pratiche mediche successive, quali quelle del dottor John Elliotson e, più avanti, di Jean-Martin Charcot.

Sebbene infatti Parigi si dimostrò, almeno inizialmente, alquanto ‘simpatetica’ alle idee proposte dal medico viennese e, soprattutto, ai suoi metodi di trattamento, ben presto anche l’*Establishment* medico francese iniziò a sollevare non pochi dubbi in merito alla valenza scientifica delle stesse, in una maniera analoga a quanto avvenne a Vienna dove la pratica

³⁰ A. Violi, *Il Teatro dei nervi*, op. cit., pp. 24-26. Come ricorda sempre Violi, infatti, le immagini dell’epoca che ritraggono le sedute mesmeriche testimoniano proprio questa circolarità comunicativa.

³¹ M. Baillie, *The Morbid Anatomy of Some of the Most Important Parts of the Human Body*, 1793, pp. 147-148.

mesmerica era stata avvertita come una minaccia (morale) per la collettività³². Come suggerisce Gauld, la ragione di tanta ricettività iniziale potrebbe derivare dal fatto che, a quell'epoca, buona parte della popolazione, essendo afflitta da disturbi fisici (come abbiamo visto nel capitolo precedente, ipocondria e *vapeurs*), accettò di buon grado di sottoporsi ad una nuova pratica terapeutica che aveva il vantaggio di esser molto meno sgradevole rispetto ai tradizionali metodi ortodossi e di essere praticata da un medico straniero, di alto rango e dagli strani poteri³³.

Tuttavia, seguendo un'altra linea d'interpretazione e focalizzando l'attenzione sul prestigio della medicina, della scienza e delle sue ultime scoperte, le ragioni di tali *appeal* avrebbero dei contorni più 'occulti'. Come sottolinea Darnton, infatti, in un'epoca che è stata testimone dei primi voli della mongolfiera, dell'utilizzo dell'energia elettrica e di una miriade di altre meraviglie – dal giocatore di scacchi, al cane parlante – non è sempre semplice discernere con precisione la linea di demarcazione fra scienza e stregoneria e anche l'arte stessa di Mesmer sembra collocarsi perfettamente a metà strada fra questi due estremi³⁴. Sebbene, infatti, Mesmer ripudiasse qualsiasi forma di misticismo e di occultismo, il suo magnetismo animale ed i suoi metodi curativi, così come l'ambientazione della sua clinica, la sua affiliazione massonica e, soprattutto, il tipo di corporeità che la sua pratica consentiva di dischiudere, conservavano un certo alone di mistero, richiamando i movimenti occulti che, proprio in quegli stessi anni, si stavano diffondendo in tutta Europa e, in particolar modo, in Francia³⁵.

³² I medici viennesi sollevarono gravi dubbi ed insinuazioni in merito sia alla teoria mesmerica, sia alle pratiche curative impiegate e una commissione nominata per indagare sulle procedure di Mesmer giunse alla conclusione che il magnetismo animale costituiva un pericolo pubblico di forte rilevanza, spingendo il medico viennese a metter fine a questa pratica.

³³ I dolci passaggi della mano, la musica suonata nelle camere di Mesmer e l'ambiente confortevole delle *séances* fornirono loro un'alternativa più che gradevole alle pozioni, alle purghe e alle sanguisughe prescritte dai medici più convenzionali, spingendoli ad accalcarsi alle porte della clinica di Mesmer. Ben presto, infatti il medico di Vienna fu costretto a limitare le terapie individuali per incentivare quelle di gruppo che si rivelarono, sin da subito, la forma di cura magnetica più riuscita e di maggior successo.

³⁴ R. Darnton, *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France* op. cit., pp. 3-4.

³⁵ Nel decennio precedente la Rivoluzione Francese, infatti, le scienze occulte hanno vissuto una breve età dell'oro nella capitale francese – chiromanti, astrologi e guaritori della fede sembravano soddisfare il perenne appetito per i miracoli a basso prezzo della *working class*, attirando le folle nelle sale dei musei e nelle aule per assistere a corsi denominati *la physique amusante* e *la haute science* – e i massoni, che vantavano la presenza di quasi duecento logge solo in Francia, nonché di una lista copiosa di membri fra cui Voltaire, Lafayette e Benjamin Franklin, saziavano quel "gusto del mistico" coltivato dall'aristocrazia e dall'alta borghesia. Mesmer è stato onorato come pioniere da una varietà di gruppi diversi, molti dei quali ai margini della rispettabilità scientifica. Non solo psichiatri e ipnotizzatori, ma anche teosofi e spiritualisti, maghi sostenitori della fisica occulta, hanno elogiato le intuizioni di Mesmer. Il medico Viennese, dichiarando di sentire la pulsazione del fluido cosmico, in modo particolare attraverso di lui, fece nascere il sospetto avesse una tendenza interiore al misticismo, ragion per cui fu spesso considerato al pari di un ciarlatano.

Come sottolinea Violi, l'immagine corporea dischiusa dalla pratica mesmerica è, infatti, in grado di riattivare tutto un serbatoio di immagini legate alla magia e alla possessione sovranaturale, lo stesso che le teorie mediche settecentesche sulle patologie nervose avevano contribuito a razionalizzare. Da qui deriva lo statuto di *'fringe-science'* assegnato in epoca moderna da un sapere medico che tende sempre più a istituzionalizzarsi e a codificare il proprio discorso, escludendo quindi ogni residuo di instabilità epistemologica. Inoltre, lo stupore e il senso del meraviglioso provocati dal 'teatro dei nervi' esibito durante la pratica mesmerica e, soprattutto, la difficoltà nel classificare fenomeni ambigui come il sonnambulismo o la convulsione elettrica del corpo, spingono a collocare la pratica mesmerica sul confine fra superstizione e scienza, dove di fatto resterà anche nell'Ottocento.³⁶

A ragione, così come avvenne a Vienna, anche a Parigi il fluido mesmerico, nonostante fosse ampiamente riuscito ad imprimere il tessuto sociale – tanto da spingere Mesmer a trasferire la sua clinica da Place Vendôme a rue Coq-héron, in un appartamento molto più grande, al fine di poter ospitare più pazienti – non tardò ad incontrare una serie di ostruzioni all'interno del *corpus* medico. Nonostante l'ampia soddisfazione di Mesmer, derivante dal copioso numero di pazienti/clienti che si riuniva a Place Vendôme, il medico di Vienna aspirava, in primo luogo, ad ottenere un qualunque tipo di riconoscimento ufficiale per la sua pratica. Un riconoscimento tanto agognato a Vienna, ma mai ottenuto. Fu proprio per questo motivo che, prudentemente, iniziò a corteggiare figure influenti degli organismi medici francesi più prestigiosi senza tuttavia riuscire nell'intento³⁷. L'ostilità tutt'altro che celata della comunità medica, che, sin dagli esordi, dimostrò di nutrire non poche perplessità in merito alla teoria mesmerica e alle sue procedure, iniziò, ben presto, ad essere accompagnata da un clima di forte titubanza dell'opinione pubblica rispetto ai meriti

³⁶ A. Violi, *Il Teatro dei nervi*, op. cit., pp. 28-29.

³⁷ Come primo passo verso l'accettazione da parte dell'*establishment*, Mesmer invitò i membri dell'Accademia delle Scienze di Parigi a partecipare a una conferenza sul magnetismo animale per osservarne le sue procedure. I rappresentanti dell'Accademia, dopo aver ascoltato accuratamente la sua disquisizione, conclusero all'unanimità che un'unica dimostrazione non poteva fornire loro la competenza necessaria per poter esprimere un giudizio valido sul magnetismo animale, chiedendo a Mesmer di presentare delle ulteriori prove empiriche che attestassero l'esistenza del fluido magnetico. Il medico venese, nutrendo la speranza che la *Royal Society of Medicine* si dimostrasse meno puntigliosa ed esigente, si appellò ad essa, ma anche le condizioni poste da quest'ultima, fra cui il diritto di esaminare i pazienti sia prima, sia dopo il trattamento, portarono Mesmer a rifiutare, coscio del fatto che non sarebbe riuscito ad ottenere quel riconoscimento tanto desiderato. L'ultima *chance* per Mesmer era rappresentata dalla facoltà di medicina dell'Università di Parigi. Dopo essersi già assicurato l'entusiastico sostegno di Charles Deslon, membro di spicco della facoltà e suo primo discepolo, Mesmer si illuse che le sue opinioni potessero finalmente essere prese in seria considerazione dall'*establishment* medico. Tuttavia, anche qui l'accoglienza riservata al medico di Vienna fu piuttosto fredda, portando la commissione a rifiutarsi di pronunciare un giudizio in merito alla valenza medica della pratica mesmerica.

attribuibili al fluido magnetico: se, da un lato, le maggiori testate giornalistiche del tempo cominciarono a pubblicare resoconti piuttosto contraddittori sul trattamento magnetico, dall'altro, per le strade parigine, le persone iniziarono ad intonare canti o *ballads* attraverso i quali deridevano 'le charlatan Mesmer'.

Di fronte ad una situazione che stava rischiando di diventare incandescente, il governo francese decise di intervenire e, nel 1784, Luigi XVI incaricò una commissione, che includeva nove fra i più importanti medici dell'epoca – fra cui Benjamin Franklin, Jean Sylvain Bally e Antoine Lavoisier –, di investigare il magnetismo animale, la quale dimostrò di nutrire ben poco interesse in merito al valore medico della teoria mesmerica, considerandola una procedura i cui meriti dovessero essere attribuiti essenzialmente alla grande influenza del mesmerista e all'estrema suggestionabilità dei pazienti, principalmente donne, i quali imitavano semplicemente i gesti sia del mesmerista, sia degli altri pazienti³⁸.

Come a Vienna, anche a Parigi il problema principale riguardava, piuttosto, il pericolo morale e sociale della magnetoterapia. La preponderanza di giovani donne attraenti aveva, infatti, a lungo suscitato i sospetti degli oppositori di Mesmer. L'attenzione alla dimensione erotica della terapia mesmerica, giocando sull'atmosfera sensuale delle cliniche al chiuso, sugli strani rumori che provenivano dalla *salle de crises* e sull'eccessivo contatto fisico tra medico (sempre di sesso maschile) e paziente (per lo più di sesso femminile), rappresentò il primo dei pericoli morali della pratica mesmerica³⁹. Dopo aver descritto in modo vivido e dettagliato il contatto fisico tra i magnetizzatori e i loro soggetti femminili, i commissari insistettero sul potere dello sguardo e del tocco per suscitare la sessualità femminile, sottolineando il fatto che, spesso, le pazienti forgiassero un forte legame emotivo con i loro medici.

³⁸ Durante il primo incontro, nel marzo del 1784, i membri della commissione decisero di partecipare alle sessioni mesmeriche presso la clinica di Deslon, controllando rigidamente le convulsioni, le crisi e le cure prodotte dall'allievo di Mesmer, per un periodo di sei mesi. Sospettando che l'alto livello sociale dei pazienti di Deslon e l'atmosfera provocatoria della sua clinica avessero qualche influenza sui suoi risultati, i commissari scelsero di condurre esperimenti su individui appartenenti a classi sociali inferiori a Passy. Ulteriori esperimenti evidenziarono, in seguito, che la terapia magnetica non era, in alcun modo, in grado di apportare un netto miglioramento delle condizioni patologiche dei pazienti. Nel loro rapporto ufficiale al re, gli esaminatori attribuirono la ragione delle crisi provocate dal medico principalmente alla suggestionabilità dei suoi pazienti, i quali imitavano semplicemente il comportamento degli altri, aggiungendo che la pressione esercitata dalle mani del mesmerista poteva spesso indurre a una crisi.

³⁹ Come sottolineato da Darnton, oltre alla 'questione erotica', emerse anche una questione sociale piuttosto rilevante. Secondo il rapporto di un contemporaneo, la casa di Mesmer assomigliava a un "tempio della salute" che riuniva tutte le classi sociali – dagli aristocratici e gli statisti alle prostitute e ai poveri – e in un rapporto privato redatto dalla polizia parigina alcuni esponenti politici radicali venivano affiliati al movimento mesmerico. Poiché il mesmerismo si presentava come una forza in grado non solo di ripristinare la salute individuale, ma anche di rigenerare la società francese, abbattendo le barriere sociali e ripristinando l'armonia di un ordine naturale, molti dei futuri rivoluzionari si schierarono con la causa di Mesmer. In R. Darnton, *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*, op. cit., pp. 82-105.

Come abbiamo avuto modo di osservare nel capitolo precedente, da un punto di vista fisiologico, il tessuto nervoso femminile era considerato generalmente più mobile, sottile, rispetto a quello maschile, rendendo il soggetto femminile maggiormente suggestionabile e più incline alla crisi. Non a caso, il medico Jean Sylvain Bally, uno dei membri della commissione nominata per indagare la pratica mesmerica, descrive la natura della crisi mesmerica in questi termini:

Quand cette espèce de crise se prépare, le visage s'enflamme par degrés, l'œil devient ardent [...]. Cependant la crise continue et l'œil se trouble; c'est un signe non équivoque du désordre total des sens: ces désordre peut n'être point aperçu par celle qui l'éprouve, mais il n'a point échappé au regard observateur des médecins. Dès que ce signe a été manifesté [...] les convulsions s'établissent, ainsi que les mouvements précipités et brusques, ou des membres ou du corps entire. Chez les femmes sensibles, le dernier degré, le terme de la plus douce des émotions est souvent une convulsion; à cet état succèdent [...] une sort de sommeil des sens, qui est depos nécessaire après une forte agitation⁴⁰.

Inoltre, come precedentemente osservato, il corpo nervoso non solo si dimostrava estremamente predisposto alla suggestione e al contagio (mimetico), ma sembrava anche poter contagiare, e suggestionare, altrettanto facilmente chi lo osservava e partecipava con lui al suo disordine⁴¹. Scrive ancora Bally:

Plusieurs femmes sont magnétisées à la fois [...]. Peu à peu les impressions se communiquent et se renforcent. Comme on le remarque aux représentation théâtrale, ou les impressions sont plus grandes lorsqu'il y a beaucoup de spectateurs, et surtout das le lieux où l'on a la liberté d'applaudir. Ce signe des émotions particulières établit une émotion générale que chacun partage au degré dont il est susceptible⁴².

Come si evince dalla descrizione di Bally, i corpi delle pazienti magnetizzate, esibiti durante le *séance*, dimostravano, non solo e non a caso, di potersi suggestionare a vicenda, ma anche, e soprattutto, di poter contagiare il 'pubblico' che assisteva alle rappresentazioni,

⁴⁰ J. S. Bally, *Rapport secret présenté au ministre et signé par la commission précédente* (1784), in Burdin-Dubois, *Histoire académique*, pp. 95-96.

⁴¹ Deslon, prendendo parte a una rappresentazione di Mesmer, dichiarò che, complice l'atmosfera suggestiva, iniziò lui stesso ad imitare la gestualità degli altri pazienti, legandosi anch'egli ad una delle aste di metallo del *baquet* ed entrando, di fatto, all'interno della circolarità comunicativa esibita durante le *séance* mesmeriche.

⁴² J. S. Bally, *Rapport secret présenté au ministre et signé par la commission précédente*, op. cit., p. 78.

rendendolo, di fatto, parte integrante della scena. Il rimando di Bally alla scena teatrale ci appare, inoltre, tutt'altro che casuale se si considera il fatto che, all'interno delle *séance*, la suggestione dello sguardo e l'ambientazione delle stesse danno vita, di fatto, ad un piccolo teatro, una sorta di microcosmo autonomo e autoconcluso, in cui ciascuno può riconoscersi protagonista e 'pubblico' allo stesso tempo, in virtù di una circolarità comunicativa che passa 'da nervi a nervi' e che sembra funzionare maggiormente laddove ci sia un maggior grado di suscettibilità, come nel caso del corpo femminile. I nervi sovraeccitati delle pazienti sovraeccitano, allora e di conseguenza, anche quelli degli astanti, trasformandoli da semplici osservatori a parte integrante della scena, a potenziali (o futuri) pazienti.

La commissione medica sottolineò, a più riprese, l'influenza "altamente perniciosa" del magnetismo animale, facendo leva sul potere della suggestione e sul pericolo del contagio manifestati durante le *séance* mesmeriche. Sempre secondo la commissione, inoltre, tale pericolo si amplificherebbe notevolmente durante le manifestazioni pubbliche – come evidenzia anche Bally quando scrive che «les impressions sont plus grandes lorsqu'il y a beaucoup de spectateurs»⁴³ – poiché l'esibizione di tali convulsioni di fronte a un vasto numero di spettatori avrebbe potuto rischiare di generare un'epidemia magnetica in grado di contaminare la futura generazione di francesi.

Alla luce dei rapporti forniti dalla commissione, il governo francese organizzò una vigorosa campagna antimagnetica che ebbe un effetto devastante sulla reputazione di Mesmer. Nel 1784 furono, infatti, pubblicate all'incirca dodicimila copie del rapporto di commissari che vennero distribuite in tutta la Francia e nei Paesi limitrofi e, sempre nello stesso anno, la *performance* di Jean Baptiste Radet, *Les Docteurs modernes* – una commedia satirica che attirò, alla *Comédie Italienne*, una folla piuttosto copiosa – parodiò senza pietà le credenze mesmeriche con finte cerimonie tenute attorno a un *baquet* e in una sala di crisi. La satira contro Mesmer, fuoriuscendo dai teatri ufficiali, venne inscenata anche nelle piazze parigine: sempre nel 1784, al di sopra di un carro di carnevale, un grande pagliaccio sventolava uno striscione con la scritta 'Harmonia', seguito da un medico che gesticolava selvaggiamente e da una folla di spettatori che rispondevano ai suoi gesti, imitando i pazienti mesmerizzati in preda ad una crisi.

Eppure, la 'caduta' di Mesmer fu solo apparente. L'interesse per il magnetismo animale e, soprattutto, per il fenomeno della *trance* da lui inscenato rimase, infatti, più che mai vivo,

⁴³ Ibidem.

consentendo al mesmerismo non solo di non rallentare il suo corso, ma di trovare, di fatto, la sua fortuna.

2.2. LA FORTUNA DEL MAGNETISMO ANIMALE.

Sebbene nella Francia del periodo successivo al 1787 si registri un calo d'interesse popolare nei confronti del magnetismo animale, dovuto anche all'onda distruttiva del grande cataclisma rivoluzionario che lo sommerse, la teoria mesmerica continuò a scorrere al di fuori del territorio francese, trovando nella Germania – e come vedremo nel capitolo successivo in Inghilterra – un terreno più che congeniale⁴⁴.

A differenza della Francia, la Germania, negli anni ottanta del diciottesimo Secolo, non era ancora uno Stato unitario, ma bensì frammentato in circa trecento stati, ognuno con le proprie leggi e i propri regnanti e, come sottolineato da Gauld, un contesto tanto complesso e caotico rende, di fatto, difficile la ricostruzione dettagliata dei percorsi attraverso i quali il magnetismo animale si è diffuso in Germania. Tuttavia, per quanto concerne lo sviluppo del magnetismo tedesco, è possibile individuare un intreccio di tre 'anime generatrici', il cui impatto sulla corrente romantica fu di natura sostanziale: una più mistica, una più ortodossa e una più filosofica.

Come abbiamo già avuto modo di osservare in Francia, i legami fra massoneria, misticismo e mesmerismo erano piuttosto stretti e, infatti, sembra che anche per quanto concerne il caso della Germania la massoneria abbia rappresentato uno dei canali principali per la diffusione del mesmerismo, anche se, a differenza di quanto avvenne a Parigi, il magnetismo animale aveva suscitato un serio interesse anche fra gli scienziati e i medici tedeschi, soprattutto a partire dal 1790. La scienza nell'ultimo decennio del diciottesimo Secolo, e non solo, manifestava, infatti, tendenze che sembravano richiamare, in linea generale, alcuni dei principi avanzati dalla dottrina mesmerica, fra cui, la più importante era l'ipotesi, recentemente rafforzata dagli esperimenti di Galvani, che l'azione dei nervi e dei muscoli non fosse di natura idraulica, ma elettrica. Le nuove indagini scientifiche si offrirono

⁴⁴ Le ragioni per cui, sebbene la capitale francese si sia dimostrata, almeno nelle fasi iniziali, un terreno assai congeniale per il magnetismo animale, la teoria mesmerica sembrò, invece, attecchire più facilmente lontano da Parigi e, come vedremo, dalla Francia in generale, sembrano essere sostanzialmente due: la prima riguarda l'ostilità dell'autorità medica parigina che, a differenza di quanto avveniva nelle province, vietava a qualsiasi medico della capitale di avvicinarsi alla dottrina mesmerica; la seconda ha a che fare con la figura di Mesmer che, paradossalmente, sembrava costituire un freno importante allo sviluppo della sua dottrina.

ai medici-magnetizzatori tedeschi come la possibilità di indagare maggiormente il fenomeno della *trance* indotta, inscenato da Mesmer e dai colleghi francesi, focalizzando l'attenzione sul funzionamento del corpo-marionetta nervoso che da esso scaturiva⁴⁵. Ultimo, ma non ultimo, anche la filosofia della natura di Friedrich Schelling giocò, come vedremo, un ruolo di primo piano nella diffusione del magnetismo animale in Germania anche per quanto concerne le sue ricadute sulla corrente romantica.

Alla luce di ciò, non sembra dunque essere un caso se, a partire dal 1810, in Germania, e in modo particolare a Berlino – il palcoscenico più importante del mesmerismo tedesco, soprattutto dal 1806 al 1820 –, furono pubblicati sempre più rapporti di casi in cui è abbastanza chiaro che l'interesse primario del magnetizzatore (o dell'autore) non è relativo tanto ai sintomi del paziente, quanto piuttosto ai suoi presunti poteri paranormali: alle sue doti di chiaroveggente, alle sue visioni, alle informazioni che ne derivano, e al possibile significato filosofico o religioso del fenomeno.

Come osserva Alan Gauld, è proprio il grande interesse per i fenomeni soprannaturali a costituire il nucleo della relazione fra lo sviluppo del magnetismo e la fioritura del movimento romantico in Germania. Come avanzato poc'anzi, inoltre, la “filosofia della natura”, sviluppata alla fine degli anni '90 del Settecento da Friedrich Schelling⁴⁶, rappresentò il *trait d'union* ideale fra mesmerismo e romanticismo grazie, soprattutto, all'attività di alcuni seguaci di Schelling, interessati ad esplorare le possibili relazioni tra natura-filosofia e magnetismo animale, fra cui il filosofo e medico Gotthilf Heinrich von Schubert⁴⁷.

All'interno di *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808), Schubert – il più antico ed influente fra i seguaci di Schelling e la cui influenza su alcuni romantici contemporanei, come Novalis, Hoffmann e Kleist, fu diretta e considerevole – dedica ampio

⁴⁵ Alla luce delle nuove scoperte, secondo i magnetizzatori, un nervo, una volta attivato, sarebbe stato in grado di generare, attorno a sé, un'“atmosfera nervosa” in grado di estendersi ben oltre i confini anatomici del corpo. Ne consegue, dunque, che anche il sistema nervoso potrebbe essere circondato da un'atmosfera che passa del tutto al di fuori del corpo. Tali presupposti sono presenti nell'opera di Wienholt, *Heilskraft des thierischen Magnetismus*, che costituisce il testo più importante sul magnetismo animale in Germania e, soprattutto nel *Nervengeist* di Werner che rappresenta la coda del magnetismo mistico tedesco, assorbito, dal 1850, nel movimento Spiritualista.

⁴⁶ Egli sosteneva che la realtà è alla radice ideale o spirituale; se la realtà non fosse fondamentalmente simile alla conoscenza e alla mente, la conoscenza sarebbe impossibile. La realtà così conosciuta non può essere pensata come un sistema puramente meccanico, quanto piuttosto come un insieme organico, la cui unità deriva da un'unità concettuale sottostante. Lo sviluppo e il dispiegarsi della natura e dei fenomeni naturali devono essere spiegati teleologicamente, e in parte a priori, come lo sviluppo e il dispiegarsi di un'idea eterna gerarchico e governato da regole. In ogni fase di tale sviluppo, secondo Schelling, si registrerebbe un conflitto di forze opposte che si risolverebbe con una nuova sintesi, tuttavia, senza soluzione di continuità, in quanto il prodotto derivato genererebbe un ulteriore conflitto. A ragione, la natura, secondo il filosofo tedesco, si mostra continuamente sotto forma di opposti polari come il magnetismo, l'elettricità o la gravità.

⁴⁷ A. Gauld, *A history of hypnotism*, op. cit., pp. 140-141.

spazio all'analisi del magnetismo animale, arrivando ad affermare che alcuni fenomeni come la chiaroveggenza, la *trance*, e la capacità di autodiagnosi e di cura, sono da intendersi come delle manifestazioni di uno stadio superiore dell'essere, dei sintomi di un'influenza superiore che armonizza e unifica la materia tutta⁴⁸.

Fra le pieghe dell'eterogeneo *mix* di influenze che animarono sia il mesmerismo, sia il romanticismo tedesco, scorreva anche un flusso di misticismo che fornirebbe un'ulteriore ragione in merito all'enorme attenzione dedicata al lato sovrannaturale del sonnambulismo⁴⁹, anche se è bene sottolineare che non tutti i medici-magnetizzatori tedeschi furono attratti da questa chiave di lettura del fenomeno poiché, soprattutto a partire dagli anni Venti del diciannovesimo Secolo, l'ortodossia medica cominciò a sollevare una serie di dubbi e perplessità in merito alla veridicità degli stessi.

Come avvenne in Francia, anche in Germania l'attenzione fu posta sulla relazione stretta e duratura, che comportava ore e ore di contatto giornaliero, fra il magnetizzatore (generalmente di sesso maschile) e il paziente (spesso più giovane e di sesso femminile). Sebbene, infatti, sia questa relazione, sia la pratica della *trance* indotta fossero utilizzate a scopi essenzialmente medici e terapeutici, iniziò ad insinuarsi il dubbio che tali pratiche potessero celare un sostrato di finzione. Poiché nelle malattie nervose, di cui le donne erano maggiormente preda, i sensi e la memoria subivano un'intensificazione spasmodica, spesso e volentieri i medici e i magnetizzatori non erano in grado di rilevare il grado di finzione

⁴⁸ Oltre a Schubert, è possibile trovare un'eco del rapporto fra magnetismo animale e filosofia della natura in Friedrich Hufeland. Secondo Friedrich Hufeland, professore di medicina a Berlino e autore di *Ueber Sympathie* (1811), i fenomeni della vita sono da intendersi in termini di tensioni all'interno dell'organismo di due poli opposti, quelli dell'attività animale e quelli dell'attività vegetativa, sostenute, rispettivamente, dal sistema nervoso centrale e dal sistema gangliare. A ragione, secondo Hufeland, in un paziente malato, posto in una condizione di *trance*, il sonno si trasforma in uno stato intermedio tra il sonno e la veglia, chiamato sonnambulismo. Uno stato in cui la predominanza delle attività vegetative si combina con l'eccitazione artificiale (esterna) di quelle animali (compreso il pensiero e la coscienza), e in cui alcune capacità istintive, di solito non coscienti, possono trovare la loro strada nella coscienza, rendendo il paziente in grado di articolarle. Da qui deriverebbe la capacità, dimostrata da alcuni sonnambuli, di diagnosi e prescrizioni in chiaroveggenza

⁴⁹ Il veicolo principale attraverso il quale il mesmerismo era entrato maggiormente in contatto con le idee mistiche era l'influente opera *Theorie der Geisterkunde* di J.H. Jung-Stilling (1808), che raccoglie una buona dose di osservazioni sulla scena magnetica tedesca contemporanea, in quanto l'autore era entrato in contatto con le teorie di due mesmerizzatori come Gmelin e Wienhol. Il suo concetto centrale è che l'etere, che egli identifica sia con il fluido magnetico dei mesmeristi, sia con l'etere luminoso della fisica, (quest'ultimo è il veicolo non solo per le onde luminose, ma anche per il magnetismo, l'elettricità e il galvanismo), possa penetrare liberamente in tutti i corpi materiali, come una sorta di entità a metà strada tra lo spirito immateriale e la materia, adattandosi quindi idealmente ad essere il mezzo attraverso il quale l'elemento razionale dell'uomo può controllare il suo corpo. Secondo Jung-Stilling, le procedure adottate dai mesmeristi, disturbando il flusso del fluido magnetico, possono avere l'effetto di liberare parzialmente l'anima dal corpo e, quindi, nello stato di *trance*, il corpo sonnambulo dimostra di essere in grado di esercitare le facoltà chiaroveggenti che rispondono all'anima. Inoltre, i soggetti dotati di una sensibilità più spiccata possono interagire con l'aldilà, entrando in contatto con lo spirito delle persone defunte.

all'interno della recitazione delle sonnambule. Le donne, infatti, secondo un'opinione piuttosto diffusa, dimostravano di essere molto più abili, rispetto agli uomini, nell'arte della simulazione non solo di convulsioni e spasmi, ma anche degli stessi fenomeni magnetici o sonnambolici. Ne consegue che l'essere una sonnambula di successo (e più avanti, come vedremo, un'isterica) poteva rappresentare per queste donne una vera e propria opportunità: l'opportunità di diventare qualcuno, in qualità di centro di attrazione e di rispetto (talvolta, da parte di persone autorevoli), ma anche di suggestionare e manipolare.

Un *trend* di pensiero questo che, come vedremo, sarà destinato a persistere per molto tempo, soprattutto in relazione alla cura delle patologie nervose, prima fra tutte l'isteria, da sempre declinate al femminile, e che, per quanto concerne la scena romantica, e il suo interesse per le 'patologie dell'anima', può essere spiegato, seguendo quanto indicato da Mark Micale in *Approaching Hysteria*, come la creazione di un'estetica molto affine all'isteria, derivata da un soggettivismo esasperato e da un meccanismo di erotizzazione del femminile⁵⁰.

Come sottolineato da Violi, con il fenomeno del sonnambulismo artificiale (o *trance* indotta) esibito dalle *séances* mesmeriche, si assiste, di fatto, anche all'emergere di tutta una dimensione prima inesplorata del corpo nervoso. Durante la *trance* magnetica, infatti, il sistema nervoso, rivelando tutta la sua plasmabilità alle suggestioni esterne rendeva, di fatto, le dinamiche interne della macchina nervosa visibili e riproducibili⁵¹. Lo spettacolo della *trance* magnetica e del corpo-marionetta sonnambulo inscenati dal mesmerismo diventarono dei punti di riferimento imprescindibili per alcuni esponenti della cultura romantica, come Heinrich Von Kleist, in quanto immagini (viventi) di un corpo autonomo, in grado di produrre istinti e desideri, in perenne osmosi con l'esterno e azionato dal contatto elettromagnetico (del mesmerizzatore), in grado di toccare i nervi, e la carne, del soggetto.

⁵⁰ Mark Micale, *Approaching Hysteria: Disease and its Interpretation*, Princeton University Press, Princeton 1995, p. 187.

⁵¹ A. Violi, *Il Teatro dei nervi*, op. cit., pp. 32-35.

2.3. CORPO-MARIONETTA MESMERIZZATO E SCENA DRAMMATURGICA: LA MARIONETTA DI HEINRICH VON KLEIST.

Fra i drammaturghi tedeschi di primo Ottocento, Heinrich von Kleist è l'autore che più di altri appare congeniale ai fini del nostro discorso, soprattutto in relazione all'immagine di corpo-marionetta che, come vedremo, risulta emergere dall'intreccio di opere come *Penthesilea* (1808), *Das Käthchen von Heilbronn* (1810) e *Über das Marionettentheater* (1810) e che si sostanzia di tutto un sostrato afferibile alla scena medico-scientifica e, nella fattispecie, alle teorie sull'elettricità e al mesmerismo.

Come osservato da Maria Tatar, infatti, all'interno delle opere kleistiane, il *mix* di immagini di fenomeni elettrici – quali fulmini, tuoni e lampi – di fenomeni 'magnetici' – come le descrizioni di personaggi in preda a svenimenti, allucinazioni, oppure 'sospesi' in una condizione che sembra richiamare la *trance* sonnambolica – e, aggiungiamo noi, di corpi-marionetta, è così persistente che risulta quantomeno riduttivo considerarlo, semplicemente, come un espediente letterario o drammaturgico. Per poter rendere più chiara la motivazione che sta alla base dell'utilizzo di determinate immagini risulta, allora, necessario soffermarsi, seppur brevemente, sulle indagini condotte dal drammaturgo tedesco in materia di elettricità e di magnetismo animale, sottolineando che Kleist, non identificando immediatamente l'elettricità con il magnetismo, studiò, dapprima, la correlazione fra le reazioni elettriche e fenomeni psicofisici e, solo successivamente, esplorò le dimensioni della dottrina mesmerica⁵².

Per diversi mesi Kleist discusse in dettaglio le reazioni elettriche, indagando in particolar modo le correlazioni tra fenomeni fisici e psicologici. Il drammaturgo tedesco, partendo dall'assunto secondo cui quando un corpo a carica neutra si trova nelle vicinanze di un corpo caricato positivamente diventa negativo, sottolineò che un ulteriore contatto con il corpo caricato negativamente avrebbe potuto intensificare la carica positiva dell'altro corpo (positivo) che, una volta scaricato dall'energia, sarebbe ritornato nel suo stato 'neutrale' - proprio come la bottiglia di Leyda che perde la sua energia elettrica una volta scaricata. Tale presupposto lo spinse a ricercare una qualche correlazione fra reazione elettrica e risposta psicologica, arrivando a sostenere che le leggi che regolano le reazioni elettriche possono valere anche per la sfera dei sentimenti, delle passioni, delle emozioni e del desiderio umano. Infatti, secondo Kleist, un individuo emotivamente 'neutrale' smette di rimanere tale nel

⁵² M. Tatar, *Spellbound*, op. cit., p. 83 e 88.

momento in cui entra in contatto con un altro individuo che, al contrario, dimostra di essere pervaso da un forte sentimento, desiderio, o convinzione. A ragione, dunque, sebbene per motivi diversi, determinati momenti del *plot* narrativo kleistiano trovano espressione poetica in scoppi di tuono o fulmini che, per via della loro capacità di urtare i sensi dei personaggi – accecandoli, o rendendoli sordi, paralizzati e insensibili – rappresentano per il drammaturgo tedesco il veicolo metaforico più appropriato per trasmettere lo stato di *shock* fisico e mentale vissuto dai suoi personaggi quando si trovano a dover affrontare un evento che contraddice i loro presupposti di base o le loro convinzioni più profonde.

La scelta di Kleist di ricorrere all'adozione di determinate immagini risulta ancora più chiara se si analizza il suo legame con la teoria mesmerica. Come precedentemente osservato, il drammaturgo tedesco entrò in contatto con il magnetismo animale attraverso Gotthilf Heinrich von Schubert. Come osservato da Ursula Thomas, infatti, durante i mesi invernali del 1807 e del 1808, Schubert – coadiuvato da Kleist – organizzò un circolo sociale che si riuniva spesso per discutere di questioni letterarie, filosofiche e delle nuove scoperte scientifiche e, all'interno della sua autobiografia, il medico riferisce non solo che i suoi amici lo consideravano un'autorità in materia di magnetismo, ma anche che Kleist era il 'discepolo' più interessato ed affascinato dalla dottrina mesmerica. In seguito, Schubert tenne un corso di lezioni di *Naturphilosophie* a Dresda, pubblicate nel 1808 con il titolo *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, a testimonianza del fatto che fu proprio il medico-filosofo a introdurre Kleist al magnetismo animale, al sonnambulismo e ai fenomeni ad esso correlati⁵³.

Ma perché il magnetismo animale esercitò una tale suggestione per Kleist?

Una prima risposta a tale quesito sarebbe da ricercarsi nel fatto che, anche secondo Schubert, il magnetismo animale era considerato il legittimo successore dell'elettricità animale⁵⁴ e, alla luce dell'interesse manifestato da Kleist per l'elettricità, non sorprende che la dottrina mesmerica abbia suscitato in lui un così grande interesse. Un'ulteriore motivazione deriva dal fatto che, come anticipato, la correlazione fra i fenomeni psicologici e i processi fisici rappresentava per Kleist una fonte d'interesse senza soluzione di continuità e, pertanto, alla luce di quanto affermato dai mesmerizzatori, la *trance* mesmerica si presentò al drammaturgo tedesco non solo come l'occasione di dimostrare che le leggi fisiche potevano ben adattarsi al meccanismo corporeo umano, spiegandone anche determinati modelli di

⁵³ U. Thomas, *Heinrich von Kleist and Gotthilf Heinrich Schubert*, Monathefte, Oct., 1959, Vol. 51, N. 5, pp. 249-261, cit. pp. 249-250.

⁵⁴ G. H. von Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, pp. 329-330.

comportamento, ma anche come la possibilità di fornire un'ulteriore chiave interpretativa a determinati stati fisico-mentali e al potere della suggestione che tanto affascinava il drammaturgo tedesco.

Come osservato da Jonathan W. Marshall, le narrazioni di Kleist abbondano, non a caso, di corpi ipnotizzati, la cui condizione psicofisica risulta radicalmente cambiata da un metaforico fulmine elettro-magnetico proveniente dal cielo. Nello stato di *trance* il soggetto, poiché preda di una 'marea' di suggestioni (interne ed esterne) sempre mutevoli e provvisoriamente interconnesse, appariva come una figura in costante oscillazione fra due poli, ovvero fra la sospensione della sua coscienza primaria (e dei percorsi neuroaffettivi) e la liberazione di un sé interno, riflessivo e subconscio, altamente performativo e in grado di rendere i gesti sconnessi e spasmodici del corpo più 'aggraziati' da un punto di vista estetico⁵⁵. Come ipotizzato da Paul Böckmann, la marionetta immaginata da Kleist, riflettendo proprio questa condizione di indeterminatezza, dinamica plasticità e oscillazione costante fra due poli, sembra esser stata creata dal drammaturgo tedesco sul modello di corpo (marionetta) ipnotizzato inaugurato sulla scena medica dal mesmerismo⁵⁶.

Al fine di far emergere l'immagine corporea disegnata da Kleist, si metteranno in correlazione il saggio kleistiano *Über das Marionettentheater* (1810) con *Penthesilea* e *Das Käthchen von Heilbronn* – due opere pubblicate anch'esse nel 1810, ma la cui fase di gestazione iniziò qualche anno prima – all'interno delle quali Kleist modella le sue protagoniste attraverso il suo ideale di corpo-marionetta che, aleggiando fra il dominio della scienza, del teatro e della danza, anticipa la visione contemporanea di processo creativo e di corpo del *performer*. Sebbene, infatti, Kleist sviluppi esplicitamente il tema della marionetta nel saggio del 1810, emerge indirettamente una realizzazione artistica del concetto dall'analisi della *Penthesilea* (1807-1810) e di *Das Käthchen von Heilbronn* (1808), in cui Kleist delinea un tipo di marionetta complementare che il drammaturgo guida in un percorso verso la danza. La drammaturgia si offre, di fatto, a Kleist come il palcoscenico ideale per dare forma letteraria e artistica al suo modello ideale, portandoci a considerare il suo saggio e le sue opere teatrali come parti della stessa impresa. La prossimità delle date di pubblicazione delle tre opere ci induce, infatti, ad ipotizzare che *Penthesilea* e *Das Käthchen von Heilbronn* costituiscano una sorta "dietro le quinte"

⁵⁵ J. W. Marshall, "Kleist's "Übermarionette" and Schrenck-Notzing's "Traumtänzerin": Nervous Mechanics and Hypnotic Performance under Modernism", in B. Fischer, T. Mehigan, a cura di, *Heinrich von Kleist and Modernity*, Boydell & Brewer, Camden House, Londra 2011, pp. 259-262.

⁵⁶ P. Böckmann, "Kleist's Aufsatz über das Marionettentheater", *Euphorion* 28, 1927, pp. 218-253. In M. Tatar, *Spellbound*, op. cit., p. 115.

ideale della riflessione kleistiana sul corpo marionetta, che avrà il suo manifesto nel saggio del 1810.

In *Über das Marionettentheater* (1810), un saggio pubblicato per la prima volta in Germania il 12-15 dicembre 1810 sulle pagine del *Berliner Abendblätter* (un giornale fondato ed edito dallo stesso Kleist), il drammaturgo tedesco, nel tentativo di risolvere la mancanza di grazia attribuita ai ballerini del suo tempo, propone proprio la marionetta come sostituta ideale del *performer* sul palco. Il saggio, esattamente come il *Paradoxe* diderotiano, di cui offre una variante concettuale⁵⁷, si presenta sotto forma di dialogo fra due personaggi che si incontrano per la prima volta e per caso in un giardino pubblico: lo stesso Kleist – che si presenta come il narratore – e Herr C., il primo ballerino dell'Opera della città di M— a cui il narratore confessa, sin dalle prime battute, tutto il suo stupore per il fatto di averlo «già più volte trovato in un teatro di marionette, ch'era stato allestito sulla piazza del mercato, e divertiva il popolino con piccole farse intessute di musica e danze»⁵⁸. La risposta di Herr C. appare piuttosto emblematica; il danzatore, infatti, assicura al suo interlocutore «che prendeva molto piacere dalla pantomima silenziosa di quelle marionette e fece chiaramente intendere che un danzatore desideroso di perfezionarsi, può imparare molto da loro»⁵⁹. Una dichiarazione piuttosto singolare, in primo luogo perché è un danzatore, che per altro «godeva un favore straordinario presso il pubblico»⁶⁰, a pronunciarla, ma soprattutto perché è egli stesso a percepire, e a invitare a percepire, la marionetta come il modello ideale per il ballerino desideroso di affinare la propria arte e perfezionare il proprio mestiere. Lo stupore del narratore, infatti, aumenta di intensità nel momento in cui comprende che la riflessione del suo interlocutore non sia «una semplice uscita casuale»⁶¹, quanto, piuttosto, il frutto di una ricerca e di una sperimentazione concrete e continue. Come scrive: «Io espressi la mia meraviglia a vedere quale attenzione egli degnasse quella varietà inferiore delle arti belle,

⁵⁷ Come spiega Roach, il saggio di Kleist rappresenta una variazione del *Paradoxe* diderotiano, che ha insistito sul fatto che mentre l'attore deve avere una certa naturalezza e spontaneità nei suoi gesti fisici, l'esecutore deve allo stesso tempo essere in grado di contenere, padroneggiare e manipolare questi aspetti della sua sensibilità nervosa ed emotiva. La concettualizzazione di Diderot si basava sulla teoria anatomica contemporanea, che postulava che le passioni giocassero sui nervi in modo da eccitare e in alcuni casi sopraffare l'individuo, trasformandolo in poco più di una bestia impulsiva. L'attore ideale era padrone delle sue passioni e dei suoi riflessi, al tempo stesso operatore autonomo e abile esecutore della disciplina affettiva e dell'espressività fisica. In J. R. Roach, *The Player's Passion*, op. cit., pp. 117-165.

⁵⁸ H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, in (a cura di) L. Traverso, *Rilke, Baudelaire Kleist, Bambole. Bambole, Morale del giocattolo. Sul teatro di marionette*, Passigli Editore, Firenze 1998, p. 69.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ivi*, p. 71.

inventata per la folla. E non solo la ritenesse capace di evoluzione più alta; ma egli stesso sembrasse occuparsene»⁶².

Il teatro di marionette, seppur ritenuto «una varietà inferiore delle arti belle, inventata per la folla»⁶³, si offre, di fatto, a Herr C. (e, quindi, a Kleist) come una fonte di ispirazione per un rinnovamento della danza. Kleist, non vedendo alcuna possibilità di realizzazione per il suo ideale di danza nella realtà concreta del paesaggio a lui contemporaneo, trova nella marionetta la figura simbolo attraverso la quale collegare la teoria estetica e la materialità della danza⁶⁴. La marionetta e la sua peculiarità motoria si pongono, quindi, come il modello ideale per il *performer* che mira a raggiungere uno stato di grazia facendo affidamento sulla materialità del proprio corpo e sulla tecnica. Un tipo di grazia che, come vedremo, richiede un livello di coscienza non razionale e consapevole e che, inevitabilmente, sfiderà l'interprete a vivere un'esperienza trasformativa nel tentativo di raggiungere un tale ideale di perfezione.

Il *plot* narrativo del saggio kleistiano, attraverso l'accostamento fra marionetta e *performer* e fra umano e non-umano diventa il mezzo attraverso il quale parlare di un nuovo interprete, in grado di superare i limiti del teatro e della danza. Come scrive:

Egli [Herr C.] sorrise e si disse pronto a sostenere che, se un meccanico gli avesse voluto costruire una marionetta secondo le sue prescrizioni, avrebbe eseguito per mezzo di essa una danza quale né lui né alcun altro abile danzatore del suo tempo, non eccettuato nemmeno Vestris, sarebbe stato in grado di raggiungere⁶⁵.

Nell'ottica kleistiana, l'equilibrio tra l'umano e il non-umano costituirebbe, di fatto, il modello per il danzatore (e l'attore) del futuro, attraverso il quale incoraggiare gli interpreti a tendere alla perfezione. Tuttavia, come sottolinea Lucia Ruprecht, che in *Dances of the Self*

⁶² *Ivi*, p. 77. All'epoca di Kleist, il teatro di marionette era un genere di teatro popolare che si era sviluppato in Germania per secoli. Comprendendo diverse tradizioni - dalle marionette a guanto, a quelle a corda o a marionette, al teatro delle ombre - la marionetta aveva una particolare importanza durante il periodo del romanticismo tedesco, quando i racconti folcloristici e il mito degli automi si impadronivano dell'immaginazione popolare.

⁶³ *Ivi*, p. 77.

⁶⁴ A tal proposito è bene ricordare che Kleist non ha mai voluto che le marionette sostituissero gli interpreti, bensì, sovvertendo l'ideale classicista⁶⁴, il drammaturgo tedesco intendeva, piuttosto, sollecitare i *performers* a migliorare la loro tecnica per raggiungere un livello di semi-perfezione o quasi-autonomia, vicino ad un regime estetico fondato sull'idea che la grazia divina ha ereditato nella pratica stessa della danza. Secondo Lucia Ruprecht, Kleist rifiuta sia il modello estetico classico, sia lo 'stato dell'arte' della danza a lui contemporanea poiché il suo interprete ideale si basava sul concetto di grazia come capacità acquisita, contrariamente alle idee contemporanee di danzatori dotati di grazia naturale. Come scrive: «If the marionette stands for a highly subverted classicist deal, the ballet dancers, in Kleist, show the impossibility of reaching this ideal» L. Ruprecht, *Dances of the Self in Heinrich von Kleist*, E. T. A. Hoffmann and Heinrich Heine, Aldershot, UK 2006, p. 36.

⁶⁵ H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, op. cit., p. 77.

(2006) esamina nel dettaglio la marionetta kleistiana, Kleist non assume una posizione chiara in riferimento al dilemma fra umano e non-umano, anima e corpo, autenticità e artificialità, spontaneità e tecnica. Il saggio kleistiano appare piuttosto come un testo che rinuncia apparentemente a qualsiasi argomentazione logica. Secondo Ruprecht: «It is by now commonly agreed that the dialogue between the narrator and Herr C. is full of contradictory tensions, and that it cannot be interpreted as a theoretical disputation or proof of an argument»⁶⁶.

Non sembra dunque essere un caso se *Über das Marionettentheater* si presenti come un saggio tutto giocato sull'equilibrio fra 'opposti', fra il possibile e l'impossibile, umano e meccanico, un equilibrio che Kleist mette in scena soprattutto quando la discussione fra i due interlocutori si spinge ad indagare concetti quali la legge di gravità e l'anima. Se, infatti, da un lato la marionetta sembra dover sottostare anch'essa a questa legge naturale; dall'altro pare che possa resistervi o esserne immune. Come scrive infatti: «[...] come il macchinista in fondo per via del filo ha in suo potere solo questo punto; così tutte le membra sono quello che devono essere, morte, meri pendoli e seguono la legge di gravità [...]»⁶⁷. Tuttavia, poco più in là nel testo si legge che: «quei fantocci hanno il vantaggio di non essere soggetti alla legge di gravità. Della pigrizia della materia, di questa fra tutte le proprietà la più avversa alla danza, essi non fanno nulla; perché la forza che li solleva in aria, è maggiore di quella che li incatena a terra»⁶⁸. Discorso analogo per quanto concerne l'anima, denominata *vis motrix* e che si trova nel centro di gravità del movimento⁶⁹. Herr C. dichiara che la marionetta possiede un'essenza indipendente che, tuttavia, è in grado di rivelare solo se il marionettista partecipa alla stessa coreografia di movimenti. Letta in questi termini la marionetta non conoscerebbe altro moto se non quello che le viene impartito dal suo operatore sotto forma di impulso 'ad agire', un movimento che la marionetta eseguirà in maniera involontaria, meccanica, in altre parole assolutamente perfetta. Come scrive:

Ogni movimento [...] ha un centro di gravità: basta regolare quel centro, nell'interno della figura; le membra, che non sono altro che pendoli, seguono senza alcun aiuto, in una maniera affatto meccanica da sé. Aggiunse che questo movimento è molto semplice; ogni volta che il centro di gravità è mosso in linea retta, le membra descrivono già delle curve, e

⁶⁶ L. Ruprecht, *Dances of the Self*, op. cit., p. 34.

⁶⁷ H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, op. cit., p. 79.

⁶⁸ *Ivi*, p. 81.

⁶⁹ *Ivi*, p. 79.

sovente, anche scossa in una maniera puramente casuale, tutta la figura si mette già in una specie di movimento ritmico simile alla danza⁷⁰.

Tuttavia, nonostante l'enfasi momentanea sul rapporto di interdipendenza che lega marionetta e marionettista, è bene sottolineare che poco più avanti Kleist sminuirà l'importanza di tale legame, facendo dichiarare ad Herr C. che l'intelligenza di cui è portatrice la marionetta potrebbe liberarla dal legame con il proprio marionettista. Una volta che il marionettista avrà lasciato i fili, essa potrà muoversi in autonomia, mediante l'utilizzo di una carica, azionata dal marionettista all'inizio della danza, o di una manovella o di un manubrio (su modello della bacchetta di Mesmer?). Come scrive: «[...] i movimenti delle sue dita stanno in un rapporto abbastanza artificioso col movimento delle marionette a esse fissate. [...] Frattanto egli credeva che anche quest'ultimo resto di spirito di cui aveva parlato, può venir rimosso dalle marionette, e la loro danza riportata nel dominio delle forze meccaniche e prodotta per mezzo di un manubrio [...]»⁷¹.

Ne consegue l'immagine di una marionetta semi-autonoma che non vive più danzando esclusivamente attraverso i movimenti impartiti dal proprio marionettista. Un'immagine attraverso la quale Kleist conclude la prima parte del Saggio e che, alla luce di quanto sin qui osservato, sembra poter ricollegarsi a quanto esperito durante la *trance* dai corpi-marionetta sonnambuli.

Nella seconda parte del saggio, Kleist mostra come per la sua marionetta la condizione di grazia si affidi sia all'istinto che all'anima, confermando la necessità di una preparazione tecnica per acquisire un tipo di grazia apparentemente irraggiungibile e concentrandosi sulle modalità in cui le intuizioni psicologiche possono portare alla consapevolezza di sé, del proprio corpo, nella danza. Il dialogo fra i due interlocutori si concentra, infatti, sul ruolo dannoso della consapevolezza, sottolineando quanto essa possa allontanare il *performer* dal raggiungimento della grazia e, parallelamente, l'uomo dal riconquistare quello stato di innocenza primordiale. Come dichiarato da Herr C., infatti, commentando i movimenti scenici dei corpi di alcuni suoi colleghi danzatori: «[...] (è un orrore vederlo). Simili errori [...] sono inevitabili, dal giorno che abbiamo gustato dall'albero della conoscenza. Il paradiso è serrato e il cherubino ci sta alle spalle. Noi dobbiamo fare il viaggio intorno al mondo e

⁷⁰ *Ivi*, pp. 71-73.

⁷¹ *Ivi*, p. 75. È bene ricordare che le parole di Herr C. sottolineano anche la negatività di una tale meccanicizzazione perché potrebbe portare a considerare il movimento della marionetta semplicemente come un puro meccanismo.

vedere se si ritrovi forse qualche ingresso dal di dietro»⁷². Sebbene al fine di illustrare questa tematica Kleist non metta la marionetta al centro del ‘palcoscenico testuale’, ne evidenzia comunque la meccanica mancanza di coscienza e di consapevolezza di sé, mettendola in relazione con il suo *alter ego* divino e con altri due ‘personaggi’ dell’intreccio narrativo: l’orso e il fanciullo intento a imitare la statua greca nota come Spinario. Prendendo in esame il primo dei termini di paragone (Dio) Herr C. dichiara, infatti, che all’uomo è «impossibile anche solo raggiungere il fantoccio. Che solo un Dio potrebbe misurarsi in questo campo con la materia: e questo è il punto in cui i due estremi dell’anello si congiungono»⁷³, aggiungendo, come si legge nelle ultime battute del testo, che la conoscenza: «appare purissima in quella costruzione umana che ha o nessuna o un’infinita conoscenza, cioè nella marionetta o nel Dio»⁷⁴. All’uomo, dunque, per ricadere nello stato d’innocenza perduto, non resta che «gustare di nuovo dell’albero della conoscenza»⁷⁵. Una conoscenza o una consapevolezza che devono, tuttavia, necessariamente essere rinnovate e in accordo con la grazia.

Il racconto di Herr C. di un duello di scherma con un orso fornisce a Kleist un’ulteriore possibilità di alludere a una qualità specifica dell’azione della marionetta; il danzatore narra di come l’animale, per mezzo della pura istintualità, lo abbia sconfitto travolgendolo, nonostante lui si consideri un abile spadaccino dotato di una discreta tecnica.

Come scrive:

L’orso [...] stava ritto sulle zampe di dietro, appoggiato col dorso a un palo a cui era legato, la zampa destra alzata pronta al colpo e mi guardava negli occhi: era questa la sua posa di scherma. Io non sapevo se stessi sognando quando mi vidi di fronte a un simile avversario. [...] Come fui un poco rimesso da mio stupore, mi gettai col mio fioretto sull’animale; l’orso fece un movimento brevissimo della zampa e parò il colpo. [...] La serietà dell’orso s’aggiunse a togliermi la calma, colpi e finte si alternavano; io grondavo di sudore: inutilmente! Non solo l’orso, come il primo schermidore del mondo, parava tutti i miei colpi; alle finte (cosa in cui nessun schermidore al mondo lo imita) non badava nemmeno. Gli occhi negli occhi, come se ci potesse leggere la mia anima, m’affrontava, levava la zampa pronta al colpo, e, quando i miei colpi non erano intenzionali, non si muoveva⁷⁶.

⁷² *Ivi*, p. 81.

⁷³ *Ivi*, p. 83.

⁷⁴ *Ivi*, p. 93.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 90-91.

Come per l'orso, infatti, anche per la marionetta, poiché anch'essa indifferente agli effetti psicologici e alla riflessione, i movimenti sono generati essenzialmente da un impulso 'ad agire', da un istinto. Ma, come evidenziato da Marshall, si potrebbe spiegare il confronto fra l'orso e la marionetta anche in termini neuro-medici, poiché il comportamento non riflessivo e immediatamente reattivo degli animali ha fatto sì che nel diciottesimo Secolo fossero assimilati a macchine o automi⁷⁷. Inoltre, come suggerisce Stefani Engelstein, rimarcando il legame fra Kleist e la medicina del tempo, il comportamento delle bestie era strettamente legato a quello dei pazienti psichici alienati e dei mutilati di guerra che Kleist aveva avuto modo di osservare nell'ospedale di Würzburg, poiché essi, avendo perso la speciale facoltà di ragionamento dell'uomo, rispondevano secondo una logica puramente istintiva, sessuale - proprio come le sonnambule o, come vedremo, l'isterica⁷⁸. È proprio questa mancanza di coscienza razionale che rende l'orso capace di agire direttamente sulle proprie risposte istintive, sopraffacendo Herr C. e il suo fioretto. Sebbene l'orso sia un modello provocatorio da offrire, in quanto gli animali e i pazzi erano avvertiti come essenzialmente governati dalle loro passioni emotive, l'orso di Kleist, al contrario, sembra dotato di una speciale capacità di combattere in modo spassionato, in gran parte in virtù della sua capacità di fissare e suggestionare il suo avversario: «occhio a occhio, come se potesse vedere nella mia anima»⁷⁹. Un 'approccio' che, anche qui, sembra richiamare la pratica contemporanea dell'ipnosi mesmerica attraverso la fissazione oculare.

Attraverso l'orso e la marionetta, Kleist invita, di fatto, il *performer* ad allenarsi al fine di padroneggiare le parti del corpo come se fossero indipendenti da vincoli psicologici e dalla coscienza di sé poiché, secondo il drammaturgo tedesco, quando gli interpreti mediano i loro gesti attraverso l'autocoscienza, perdono la naturalezza e la padronanza del proprio corpo. Come scrive: «Ero perfettamente consapevole del danno che la coscienza arrecava alla grazia naturale di un essere umano»⁸⁰ e, al fine di enfatizzare questa idea, rende la sua marionetta silenziosa. Così come l'orso, la marionetta non necessita di esprimersi a parole, ma attraverso il movimento del suo corpo, fatto di una coreografia di gesti che, silenziosamente performata, permette all'istinto di superare l'auto-coscienza.

⁷⁷ J. W. Marshall, *Kleist's "Übermarionette" and Schrenck-Notzting's "Traumtänzerin": Nervous Mechanics and Hypnotic Performance under Modernism*, op. cit., p. 262.

⁷⁸ S. Engelstein, "Out on a Limb: Military Medicine, Heinrich von Kleist and the Disarticulated Body" *German Studies Review* 23, n. 2, 2000, pp. 127-152 e W. F. Bynum, R. Porter, M. Shephers, *Anatomy of Madness*, Tavistock, London 1985-1988, vol. 3.

⁷⁹ H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, op. cit., p. 91.

⁸⁰ *Ivi*, p. 80.

Tuttavia, il drammaturgo tedesco non elimina totalmente la 'sfera del sé', ma promuove piuttosto un'alternativa positiva all'autocoscienza: un tipo di 'sentimento' che egli interpreta come *vis motrix* e che è strettamente collegato alla grazia. È come se Kleist, all'interno del suo Saggio, individuasse una sorta di duplice possibilità di fallimento da parte del *performer*: se infatti, da un lato, la troppa meccanicità potrebbe rischiare di produrre un artista troppo controllato, ripetitivo, una sorta di automa di se stesso; dall'altro, l'inevitabile esposizione del corpo del *performer* a continue stimolazioni, interne (quali emozioni e autocoscienza riflessiva) ed esterne (come lo sguardo altrui), durante una *performance* rischia di produrre una gestualità affettata e artificiosa. Non a caso, infatti, quando ad Herr C. viene chiesto che vantaggio abbia una marionetta rispetto a un ballerino, il danzatore risponde che la prima è totalmente «incapace di affettazione»⁸¹. Affettazione che si verifica «ogni volta che l'anima (*vis motrix*) si trova in un luogo diverso dal centro di gravità di un movimento»⁸², come avviene ai colleghi danzatori di Herr C. colpevoli di aver situato l'anima «nelle vertebre del coccige»⁸³ o «nel gomito»⁸⁴ perché troppo intenti a porre l'accento sulla parte finale del movimento e non sull'impulso generatore del gesto. Secondo Kleist, il movimento umano fallirebbe ogniqualvolta l'uomo tentasse di riprodurre consapevolmente un movimento, imitando una fluidità che è propria dell'incoscienza. Come scrive: «nella misura in cui nel mondo organico la riflessione diventa più oscura e debole, la grazia vi compare sempre più raggianti e imperiosa»⁸⁵. Ne consegue che quando un esecutore utilizza il proprio sentire per anticipare o spiegare i suoi movimenti ne derivi inevitabilmente un'artificialità, una sorta di autocoscienza riflessiva che lo porta, di fatto, ad allontanarsi dalla Grazia. Inoltre, quando il *performer* diviene consapevole dello sguardo altrui, costruendo il gesto anche in funzione di ciò, non può che esasperare la propria artificialità producendo, di conseguenza, affettazione e rischiando di apparire comico o, addirittura, ridicolo, come nel caso dello fanciullo che perde la propria «grazia meravigliosa»⁸⁶ quando si lascia sopraffare dalla propria vanità, derivante anche dagli sguardi compiaciuti delle donne⁸⁷ e dalla convinzione di essere in grado di imitare alla perfezione la postura della celebre statua greca. Come dichiara il narratore: «Un'invisibile e inafferrabile potenza sembrava stendersi come una rete di ferro sul libero

⁸¹ *Ivi*, p. 79.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ivi*, p. 81.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ivi*, p. 93.

⁸⁶ *Ivi*, p. 85

⁸⁷ *Ibidem*.

gioco dei suoi gesti e [...] non si poteva più scoprire in lui alcuna traccia della leggiadria»⁸⁸, rendendo quei movimenti talmente comici che il narratore stesso fatica a trattenere le risa⁸⁹.

Se, dunque, il movimento della marionetta vince su quello del danzatore, è perché in quest'ultimo agisce lo sforzo della volontà che ne governa il corpo, al contrario della prima in cui il meccanismo è privo di contraddizioni e in grado di rispondere ai comandi senza resistenze. Come dichiara Herr C., infatti: «ogni movimento [...] ha un centro di gravità; basta regolare quel centro, all'interno della figura; le membra che non sono altro che pendoli, seguono, senz'altro intervento, da sé, in modo meccanico»⁹⁰. La marionetta, pertanto, è in grado di produrre un gesto puro, non affettato, attingendo totalmente alla Grazia, proprio perché è priva di (auto)coscienza. Se, inoltre, consideriamo il fatto che la volontà di produrre il gesto e l'impulso meccanico che lo mette in atto sono esterni alla marionetta, il gesto che ne deriva non può che risultare privo di affettazione. È il marionettista, infatti, che guida il centro (di gravità) della marionetta, in linea retta, curva o ellittica⁹¹, dove l'ellissi è da intendersi, come scrive lo stesso Kleist, come una forma di movimento «assolutamente naturale alle estremità del corpo umano (per via degli arti)»⁹² e «nient'altro che il *cammino dell'anima del danzatore*»⁹³.

Come osserva Cappelletto, per trovarlo è necessario che il marionettista danzi con la marionetta, non provando empatia per l'emozione che un certo movimento potrebbe potenzialmente suscitare nello spettatore ma, al contrario, conferendo al movimento che le impone, e a cui egli stesso aderisce, la potenza di suggerire immediatamente un determinato stato d'animo⁹⁴. Come dichiara Herr C. non è necessario che anche il marionettista sia un danzatore poiché ciò che conta non è tanto l'abilità manuale (meccanica) del burattinaio – da cui, come abbiamo visto, la marionetta sembra poi potersi svincolare – ma la condivisione del centro di gravità. È necessario, dunque, che il macchinista operi direttamente nel centro di gravità perché, per Kleist, esso è la sede della *vis motrix* (anima) nonché il motore da cui si propaga l'impulso dell'intera figura ed è solo lì che può essere esercitata una forma di controllo. La *Vis motrix*, combinando perfettamente il movimento con l'anima, in quanto unisce spirito e materia, aiuta a trascendere l'autocoscienza, ovvero il primo impedimento al

⁸⁸ *Ivi*, p. 87.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ivi*, p. 71.

⁹¹ *Ivi*, p. 73.

⁹² *Ivi*, p. 75.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ C. Chiappelletto, *Marionetta e arto fantasma*, op. cit. p. 116.

raggiungimento della grazia. Una meccanica gestuale che, quindi, per Kleist, non implica un'assenza totale di sentimento, ma, al contrario, può aiutare il *performer* a raggiungere una forma più pura e sublime dello stesso durante il suo processo creativo, lavorando sul proprio corpo, concentrandosi sul proprio centro di gravità e diventando, di fatto, il macchinista di se stesso.

Attraverso la marionetta, e tutto il suo carico di attributi quali armonia, mobilità e leggerezza⁹⁵, Kleist offre, di fatto, al *performer* un modello da seguire durante il proprio processo creativo (*l'autopoiesis*) fatto di tecnica e di lotta per raggiungere un'autonomia e una padronanza del proprio corpo. Un processo che vede la creazione artistica come una forma di rigenerazione del sé e che ben si combina con la figura della marionetta che, come nota Brunella Eruli: «*touche au problème de la création artistique ou biologique, ainsi qu'au rôle d'imiter l'acte divin*»⁹⁶.

La nozione di *autopoiesis*, ponendo l'accento sul processo generativo del soggetto, ben si adatta, come suggerisce Antonio Attisani, alla figura del *performer* (attore o ballerino) in quanto rappresenta l'esperienza estatica che l'esecutore vive quando raggiunge certi livelli di tecnica, quando dunque può progettare e padroneggiare appieno la sua *performance* senza una guida esterna⁹⁷. Il *performer* diventa un soggetto autonomo e creativo solo quando si dimostra in grado di padroneggiare la sua tecnica, raggiungendo quello stato di grazia concesso dal processo creativo e rispecchiando lo stato di grazia immanente della marionetta. Come sottolinea Ruprecht, il *performer* raggiunge tale stato di grazia solo attraverso una padronanza della sua tecnica. Una tecnica che, tuttavia, l'esecutore può sperimentare solo mettendo da parte la sua esperienza umana e avvicinandosi al movimento espresso dalla marionetta. Come osserva la studiosa: «*The price for the marionette's perfection is high: it has lost, or more precisely, never had, any humanity*»⁹⁸.

⁹⁵ H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, op. cit., p. 79.

⁹⁶ B. Eruli, «Penser l'humain, PUCK/*La marionette et les autres arts* 14, 2006, p. 14.

⁹⁷ A. Attisani, *L'invenzione del teatro*, Bulzoni, Roma 2003, p. 74.

⁹⁸ L. Ruprecht, *Dances of the Self*, op. cit., p. 36. Come osserva ancora Ruprecht, Kleist, riconoscendo un'artificialità ossimorica nella Grazia, vista non come una qualità naturale di cui l'uomo è dotato, quanto piuttosto come un'abilità acquisita, andò oltre anche la proposta Idealista, secondo cui essa era da intendersi come una qualità naturale propria dell'essere umano: «*Kleist comments on Schiller's denial of the constructionist aspects of gracefulness by dismantling what is suppressed in this discourse, namely the artificiality and theatricality of the Idealist notion of nature, and of 'natural gracefulness'*». Inoltre, sempre secondo la studiosa, fondando la Grazia nella tecnica, Kleist ha fuso sincreticamente diverse posizioni estetiche, sottolineando il passaggio fra Idealismo e Romanticismo e prevedendo anche elementi di un'estetica oggettivista. *Ivi*, p. 39.

A partire da quest'osservazione si potrebbe interpretare la grazia della marionetta, libera dalla coscienza e dalla riflessione, come la capacità autopoietica dell'artista di affidarsi a un dominio puramente estetico, un tipo di formazione che permetterebbe all'interprete di esaminare l'esperienza che vive mentre acquisisce una condizione in qualche modo sovrumana durante la *performance*. La marionetta offerta da Kleist, allora, si presenta come un incentivo autopoietico per l'interprete umano, un ideale di creatività autonoma, di grazia e, in ultima analisi, di pensiero a cui *performer* e drammaturgo aspirano nello sviluppo della *performance* teatrale.

Rileggere il saggio kleistiano da questo punto di vista permette, infatti, di risolvere il paradosso centrale della sua visione: Kleist, attraverso questa tensione fra poli opposti, descrive i passi dell'artista verso il raggiungimento della paternità del suo processo artistico-creativo, che va dall'accettazione della direzione, per quanto vincolante, alla metamorfosi in marionetta e, in ultima analisi, alla libertà. L'attore-marionetta conquista, quindi, la libertà solo dopo essere entrato nella grazia della creazione autopoietica, ovvero quando il marionettista⁹⁹ sparisce, lasciando libero il *performer* di portare a compimento il suo processo creativo. Parallelamente, il *performer*, lavorando sul proprio corpo e sul proprio movimento, dimostrerà di essersi liberato dall'autocoscienza che, disturbando la libera esecuzione del gesto, costituisce, per il *performer*, il maggior impedimento al raggiungimento della grazia motoria espressa dalla marionetta¹⁰⁰.

Se, come osserva Marshall, è essenzialmente attraverso il gesto e il movimento che l'uomo può operare uno stato di rinnovamento meccanico-spirituale¹⁰¹, non sembra essere

⁹⁹ Come sottolineato da Giulia Vittori, nel modello kleistiano, il marionettista può anche essere interpretato come il personaggio che il *performer* desidera ri-creare. Identificando il *performer* con la marionetta, e descrivendo il meccanismo di quest'ultima, Kleist enfatizza il lavoro che l'interprete deve fare per rafforzare l'estetica della sua *performance*, spostando, di fatto, l'attenzione dal risultato – un attore che padroneggia il suo ruolo – al processo di realizzazione della *performance* – un attore che studia il suo ruolo. In un tale processo, il personaggio guida il *performer* nella prima parte del lavoro, per poi lasciare che quest'ultimo si impegni liberamente nel processo creativo. Infatti, Kleist, all'interno del Saggio, suggerisce che se è, inizialmente, il marionettista a gestire i fili della marionetta, alla fine la marionetta si trasforma in una sorta di bambola a molla. In altre parole, Kleist sembra suggerire che quando il *performer* raggiunge un certo livello di abilità tecnica può comandare lui stesso la sua *performance*. La molla che azionerebbe la marionetta, diviene dunque la metafora della tecnica acquisita dal *performer* che, solo quando il avrà migliorato la propria abilità e avrà lavorato sul suo personaggio, potrà creare liberamente e completamente, raggiungendo di fatto una perfetta *autopoiesis*. G. Vittori, *The Marionette of Heinrich von Kleist: A Dancing Model*, *Dance Chronicle*, 42:2, 2019, pp. 217-243, DOI: 10.1080/01472526.2019.1624485. pp. 229-230.

¹⁰⁰ Kleist sembra qui richiamare quanto indicato da Diderot negli *Eléments de physiologie*. Secondo Diderot: «Rien n'est plus contraire à la nature que la méditation habituelle, ou l'état du savant. L'homme est né pour agir. Sa santé tient au mouvement». D. Diderot, *Eléments de physiologie*, op. cit., p. 300.

¹⁰¹ J. W. Marshall, "Übermarionette" and Schrenck-Notzing's "Traumtänzerin": *Nervous Mechanics and Hypnotic Performance under Modernism*, op. cit., p. 258.

un caso se nell'opera kleistiana, e soprattutto nella sua drammaturgia, il movimento medi la recitazione attraverso la gestualità di un corpo-marionetta poiché, ricordiamolo, per Kleist, il raggiungimento del sentimento/movimento sublime è la via della Grazia. Una gestualità che, come abbiamo visto nel Saggio, appare libera(ta) dal rischio di 'affettazione' e anche dalle leggi a cui soggiace, necessariamente, il corpo umano, meccanica, istintiva, automatica e per ciò stesso pura in quanto non autoriflessiva. Una gestualità silenziosa in grado, tuttavia, di farsi puro linguaggio espressivo.

Come vedremo, infatti, sia Penthesilea sia Kätchen, nella loro personale ricerca della grazia, vivono le loro emozioni senza introspezione, attraverso gesti essenziali, 'da marionetta', esprimendosi sostanzialmente attraverso una gestualità che appare istintiva, per nulla meditata e spesso abbinata al silenzio o a parole enigmatiche e frammentarie. A ragione, si potrebbe, pertanto, ipotizzare che Kleist tenti di tradurre il movimento della marionetta delineato nel Saggio in alcuni suoi personaggi drammatici (soprattutto femminili) in modi diversi e con esiti contrastanti, quasi a voler sperimentare i limiti derivabili dal congiungimento fra corpo e marionetta. Sebbene la loro gestualità non possa avere i medesimi obiettivi del danzatore del Saggio, in quanto né Penthesilea, né Kätchen sono due *performers*, tuttavia è come se i gesti e i movimenti della marionetta contagiassero, in una qualche misura, le protagoniste di queste due opere drammatiche, portandole al limite estremo della grazia o della perdita di sé.

Tale gestualità, per certi aspetti, sembra anche ricordare le movenze del corpo-marionetta nervoso esibito durante la *trance* mesmerica. Come evidenzia ancora Marshall, la marionetta di Kleist si presenta, infatti: «not so much as a wooden or metallic puppet but as an automaton made of flesh, blood and – most crucially of all – nerves and tendons».¹⁰² Infatti, i segmenti di legno ondeggianti della marionetta kleistiana pulsano, vibrano e si spostano in maniera spasmodica, facendola, di fatto, apparire come 'fatta' di carne e nervi (più che di legno), nonché mossa (anche) da una forza trascendentale, estetica e spirituale che passa attraverso di essi e che ben si intreccia con uno spazio, per così dire, 'altro'¹⁰³. Ne consegue che il corpo-marionetta kleistiano e i suoi movimenti – quali tensione, rilascio, contrazione, spostamento della massa e del peso – risultino animati e uniti all'azione

¹⁰² J. W. Marshall, *Kleist's "Übermarionette" and Schrenck-Notzing's "Traumtänzerin": Nervous Mechanics and Hypnotic Performance under Modernism*, op. cit., p. 258.

¹⁰³ *Ibidem*.

neuroelettrica e psicofisiologica, soprattutto in relazione alla trasmissione dell'impulso nervoso, dell'intensità nervosa e dell'emozione in grado di animare la forma materiale¹⁰⁴.

La familiarità di Kleist con gli studi sull'elettricità e la guarigione mesmerica consentirebbe, infatti, di poter rileggere i corpi delle due eroine all'incrocio tra gli ideali estetici delineati nel Saggio e le tensioni del corpo nervoso e in *trance*, come 'luoghi' ideali in cui mettere in scena il modo in cui determinate forze tendono a frammentare il corpo-marionetta, rendendolo sordo, muto, momentaneamente iper o insensibile e in una costante oscillazione fra attività e passività.

2.3.1. PENTHESILEA E KÄTHCHEN, DUE CORPI-MARIONETTA A CONFRONTO.

La *Penthesilea* di Kleist si offre come una reinterpretazione del mito greco della Regina delle Amazzoni che, insieme alle sue compagne, difende i Troiani durante l'assedio di Troia da parte dell'esercito greco guidato da Achille. Il ritmo della vicenda, così come il movimento interno delle emozioni, viene scandito da Kleist attraverso una serie di scontri fra Penthesilea e l'eroe greco, sempre introdotti da immagini di fulmini, tuoni, lampi o tempesta, che, come sottolinea Tatar, appaiono già nella prima scena, attraverso il racconto di Odisseo¹⁰⁵. L'eroe greco, riferendo ad Antiloco – il re del popolo greco – l'esito dell'ultimo scontro fra il suo esercito e le Amazzoni, descrive, infatti, Penthesilea in questi termini: «simile a un turbine di vento contro la nuvolaglia lacerata, spazza le schiere [...] davanti a sé, come se si trattasse di soffiare via [...]»¹⁰⁶.

Eppure, la violenza di Penthesilea sembra placarsi quando, poco dopo, la Regina delle Amazzoni si trova per la prima volta al cospetto dei capi dell'esercito greco, dove appare «pensosa»¹⁰⁷ e «per un istante, priva di ogni espressione»¹⁰⁸ nell'atto di esaminare i ranghi dell'esercito avversario. Tuttavia, un bagliore febbrile le colora improvvisamente il viso non appena il suo sguardo cade sul Pelide: «[...] di colpo, un rossore, giù giù fino al collo le

¹⁰⁴ Attraverso la marionetta Kleist propone un modello per una visione interdisciplinare della *performance* e non è, dunque, un caso che diversi studiosi si siano approcciati al suo saggio con prospettive diverse – che vanno dall'interpretazione escatologica, ermeneutica, psicoanalitica e, non in ultimo, performativa. Fra gli altri: H. M. Brown, *Heinrich von Kleist: The Ambiguity of Art and The Necessity of Form*, Clarendon, Oxford 1998; Steven Huff, *Heinrich von Kleist's Poetics of Passivity*, Camden House, New York 2009; H. Cixous, *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist; Lispector, and Tsvetayeva*, University of Minnesota, Minneapolis 1991; Grant Mc Allister, *Studies on Themes and Motifs in Literature: Kleist's Female Leading Characters and the Subversion of Idealist Discourse*, Peter Lang, New York 2005.

¹⁰⁵ M. Tatar, *Spellbound*, op., cit., p. 93.

¹⁰⁶ H. von Kleist, *Penthesilea*, Einaudi, Torino 1989, p. 6.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

trascolora il volto, come se intorno a lei, di colpo, il mondo divampasse in chiare lingue di fiamma. Si butta, con un gesto improvviso – e uno sguardo truce che getta su di lui – giù da cavallo a terra e ci domanda [...] che cosa ci porti lì da lei così solennemente»¹⁰⁹. Pentesilea chiede di conoscere la volontà dell'esercito nemico ed Odisseo le risponde proponendole un'alleanza nella lotta contro i Troiani, ma, come sottolinea lo stesso eroe greco, la regina delle Amazzoni rimane sorda al suo invito. Tradendo il punto focale della sua attenzione, Pentesilea si rivolge, infatti, ad una delle sue compagne, Protoe, gridando: «Protoe, un uomo simile mia madre Otrera non l'ha incontrato mai!» e, tornando indomita, «con uno sguardo estasiato, [...] col rosso delle guance – fosse furore, fosse invece vergogna – confusa e fiera e scatenata insieme»¹¹⁰ viene spinta dalla fedele compagna a rispondere alla proposta di Odisseo. Pentesilea risponde declinando l'offerta e, scatenandosi in un impeto di rabbia, si prepara ad attaccare sia l'esercito greco, sia quello troiano. Odisseo e Diomede la descrivono, non a caso, come «la furibonda [...] forsennata figlia di Marte»¹¹¹ o come «un nemico furibondo ad entrambi, al cui comparire il fuoco non sa più se scorrere con l'acqua, e l'acqua se, come il fuoco, spingere la lingua in su verso il cielo»¹¹².

La reazione di Pentesilea appare incomprensibile sia per l'esercito greco, sia per le altre Amazzoni, ma il *reenactment* della Regina dello stesso episodio aiuta a far luce in merito. Durante uno scambio intimo con Achille, Pentesilea gli confessa quanto sia rimasta sbalordita dalla sua figura. E, anche in questo caso, fulmini e tuoni accompagnano la sua dichiarazione:

Ma che cosa provai quando vidi te! – Quando laggiù [...] mi sei apparso, circondato dagli eroi del tuo popolo [...]. Rimasi abbagliata dall'apparizione, allorché ti allontanasti, come quando di notte il fulmine si abbatte davanti al viandante [...]. In un istante, Pelide, indovinai donde il sentimento mi ribollisse in petto; il dio dell'amore mi aveva colpita. Ma, tra le due decisioni, veloce ne presi una: vincere o morire [...]¹¹³.

La Regina delle Amazzoni non invoca arbitrariamente immagini di tuoni e fulmini, esse, infatti, sembrano piuttosto simboleggiare qualcosa di familiare rimasto finora nascosto o latente. Per sua stessa ammissione, Pentesilea ha, infatti, a lungo ospitato un amore segreto, ma soprattutto illecito secondo le leggi dello stato amazzonico, per Achille. Ecco allora

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 7.

¹¹¹ *Ivi*, p. 8.

¹¹² *Ivi*, p. 7.

¹¹³ *Ivi*, p. 64.

spiegato il motivo per cui Penthesilea appaia insensibile all'ambiente circostante e, momentaneamente, assordata e accecata dal battito di tuono e dal fulmine 'inviato' dallo scambio di sguardi con Achille.

Tuttavia, la Regina delle Amazzoni si riprende velocemente dal suo stato di torpore, tornando sul campo di battaglia per perseguire il suo scopo con rinnovato vigore. Durante il combattimento, la sua passione raggiunge un punto tale che, come le forze della natura, appare feroce e refrattaria. Non a caso, sin dalle prime scene del dramma, la Regina delle Amazzoni viene descritta più volte come una bestia selvaggia, «una belva inferocita»¹¹⁴ che insegue la sua preda, come una sorta di forza naturale che, indomita, cavalca fra gli ostacoli sul suo cammino e come una donna priva(ta) dei sensi che segue, inesorabilmente, l'oggetto del suo Desiderio in una modalità così violenta che, progressivamente, la consuma.

Achille reagisce a questa scarica esplosiva di energia nello stesso modo in cui Penthesilea ha risposto alla vista dell'eroe greco, apparendo «pazzo»¹¹⁵ agli occhi di Odisseo e Diomede. Sebbene, infatti, il Pelide dichiari, dapprima, che la sua unica intenzione è quella di possedere (fisicamente) Penthesilea ad ogni costo¹¹⁶, verso la fine del dramma ammette di ricambiare l'amore della Regina: «[...] Questa donna meravigliosa, metà Furia, metà Grazia, mi ama – e a dispetto di tutte le donne d'Ellade, io [...] pure l'amo»¹¹⁷.

Privati delle loro facoltà razionali e sensibili, Achille e Penthesilea sembrano continuamente gettati in una dimensione del tutto estranea alla sfera dell'esperienza razionale dall'ennesimo colpo di fulmine che, tuttavia, arresta solo temporaneamente il flusso di coscienza. Pochi istanti dopo entrambi appaiono, infatti, ri-galvanizzati dalla scarica elettrica dei fulmini da cui sono stati (metaforicamente) colpiti e, ricaricati di energia si scagliano l'una contro l'altro, non a caso, con la forza di «due fulmini»¹¹⁸.

Al termine di questo secondo scontro di armi, Achille, ripetutamente denunciato per i suoi modi presuntuosi e per la sua audacia, marcia trionfalmente nel campo delle Amazzoni, senza mai vacillare nella messa a punto del suo scopo e rimanendo insensibile alle minacce delle donne guerriere. Di contro, Penthesilea, caduta da cavallo e, quindi, sconfitta in battaglia da Achille, appare in uno stato di alterazione mentale tale da spingere Protoe a gridare «È

¹¹⁴ *Ivi*, p. 12.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 21.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 73.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 34.

fuori di sè»¹¹⁹: la caduta le aveva sconvolto a tal punto la mente da far sì che anche tutte le membra le tremassero¹²⁰.

I tentativi di Pentesilea di recuperare il suo senno, e senso, falliscono totalmente di fronte alla vista della corona di rose intrecciata dalle sue sacerdotesse per celebrare la sua vittoria. Incapace di accettare la sconfitta, la Regina delle Amazzoni si rifugia in una dimensione ‘altra’, introdotta da Kleist mediante l’immagine del corpo svenuto di Pentesilea¹²¹. Tuttavia, nemmeno una volta ripresa dallo svenimento la Regina sembra tornare in possesso della razionalità, preferendo, al contrario, una dimensione immaginaria ed illusoria alla realtà e dimostrando di non voler dar voce (e forma) al proprio trauma. Anche quando la realtà le viene svelata dalle parole della fedele compagna Protoe, Pentesilea non è pronta ad accettare la sconfitta e, sorda alla supplica della compagna, nonché mossa esclusivamente da un sentimento di rivalsa e rabbia, dichiara – accompagnata, anche qui, dal frastuono di un tuono – di voler distruggere Achille.

Pentesilea, nuovamente avvolta da violenti tuoni e fulmini, scende in campo con il suo seguito di bestie selvagge e, non accorgendosi delle intenzioni concilianti dell’amato, poiché totalmente accecata dal sentimento di rivalsa, si scaglia con una furia incontrollabile contro Achille che, attonito, si lascia trafiggere dalla Regina. Dopo aver fatto (letteralmente) a pezzi il corpo del Pelide, Pentesilea, ormai completamente consumata dalle sue emozioni, resta in piedi in silenzio davanti al cadavere di colui che ama, fissando vacuamente lo spazio che la circonda. In uno stato quasi catatonico, la Regina torna sul campo e, fissando la Gran Sacerdotessa della sua tribù «con occhio immobile, come se la volesse trapassare»¹²², dimostra ancora una volta di non ricordare quanto è accaduto, anche se, a differenza dell’episodio della caduta-sconfitta, si dimostra meno restia al recupero della memoria di quegli stessi eventi. Un gruppo di Amazzoni, accorse sul campo di battaglia per rimuovere il cadavere di Achille dalla vista della loro Regina, vengono, infatti, immobilizzate dalla furia di Pentesilea ma, nonostante i tentativi di Protoe e compagne di sedare la curiosità della loro Regina, Pentesilea giunge al cospetto del corpo dilaniato di Achille. Realizzando che il cadavere era quello dell’amato, la Regina, una volta messa di fronte alla verità delle sue azioni, fa comunque un

¹¹⁹ *Ivi*, p. 22.

¹²⁰ *Ivi*, p. 21.

¹²¹ Come evidenzia Dorrit Cohn, in *Kleist’s Marquise von O’...The Problem of Knowledge*, la perdita di coscienza di Pentesilea è l’unico atto a disposizione dell’eroina per cancellare ogni ricordo del desiderio – proibito – per Achille. D. Cohn, *Kleist’s Marquise von O’...The Problem of Knowledge*, Monatshefte, 67, 1975 pp.129-144.

¹²² H. von Kleist, *Pentesilea*, op. cit., p. 81.

ultimo tentativo di negarla, in primo luogo a se stessa, richiamando, ancora una volta, i tuoni e i fulmini¹²³ che, tuttavia, non sono tenuti a trasmetterle la conoscenza delle sue azioni.

Come sottolineato da Tatar, nella *Penthesilea* kleistiana, i tuoni e i lampi portano ad un'improvvisa illuminazione spirituale¹²⁴, seguita da una sospensione della coscienza fisico-razionale. Infatti, quando il corpo-mente di Penthesilea si trova esposto a queste forze, l'eroina appare come un essere non più governato dalla ragione, ma, al pari delle bestie (come l'orso del Saggio kleistiano), dalla pura istintualità e dalla cieca passione. E, non a caso, ogni incontro con Achille sembra intensificare ulteriormente il grado del suo squilibrio psicofisico: dopo il primo incontro risulta quasi accecata; il secondo la rende 'privata dei suoi sensi' e durante il terzo è descritta come totalmente fuori di sé.

Incapace di trovare un equilibrio, Penthesilea oscilla di continuo fra la sua condizione di donna/regina/guerriera sovraumana e quella umana, plasmata dal sentimento d'amore, perdendo entrambe e cadendo in una terza condizione, quella animale (*alias* lo stadio più basso) quando divorza Achille. A Penthesilea, una volta 'raggiunta' la conoscenza (delle sue azioni), altro non resta che «sciogliersi dalla legge delle donne»¹²⁵ e togliersi la vita, in quanto la distruzione (letteralmente lo *sparagmòs*) di Achille determina, di fatto la sua stessa distruzione. Priva(ta) dell'oggetto del suo Desiderio, nonché di colui il quale le aveva conferito un nuovo senso e che, come un marionettista, muoveva le fila di ogni sua azione, la Regina delle Amazzoni è ora un essere senza identità e senza scopo, una donna-regina che, tuttavia, in virtù dell'amore nutrito per Achille, era venuta meno anche alla Legge del suo popolo. Ecco allora che, come una robusta quercia che non può più resistere a quella tempesta che un tempo la animava, Penthesilea si adagia al suolo priva di sensi e «spezzata»¹²⁶.

Per tutta la durata della *pièce*, il corpo della Regina delle Amazzoni sembra muoversi compiendo dei gesti che, tuttavia, richiederebbero l'abilità della marionetta descritta nel Saggio: 'libera' dalla legge di gravità¹²⁷ Penthesilea è in grado di coprire bruscamente ampi spazi, saltare grandi altezze e cambiare improvvisamente direzione. Come la marionetta del Saggio, anche la Regina delle Amazzoni sembra, infatti, aver bisogno del terreno solo per «sfiorarlo e rianimare l'impeto delle membra col momentaneo arresto»¹²⁸. Tuttavia, come osserva Giulia Vittori, sebbene questi movimenti "marionettistici" si verificano per tutta la

¹²³ *Ivi*, 89.

¹²⁴ M. Tatar, *Spellbound*, op. cit., p. 99.

¹²⁵ H. von Kleist, *Penthesilea*, op. cit., p. 90.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, op., cit., p. 70.

¹²⁸ *Ivi*, p. 83.

durata della *pièce*, sembrano funzionare in modo molto più eloquente in due punti specifici dell'opera kleistiana: in apertura e in chiusura¹²⁹.

Nella prima parte della *pièce*, la natura super-umana di Penthesilea emerge attraverso una serie di metafore tratte principalmente dalla natura e dalla guerra, come nel caso della descrizione che ne dà uno dei capitani dell'esercito greco, enfatizzando proprio la natura sovraumana dei movimenti della Regina:

Avete sentito: sono inutili i tentativi di fermarla; [...] sfiorando irrequieta in su e in giù il dirupo [...] e su adesso, la vedi, furibonda, arrampicarsi per le pareti della roccia, ora qui, in rovente voglia, ora là, nell'insensata speranza, per quella via, di agguantare la preda già imbrigliata. [...] ma come priva ormai di ogni giudizio, si gira e riprende [...]. E davvero riesce, quest'implacabile, a librarsi per sentieri che il piede di chiunque eviterebbe, si libra sempre più vicina, più alta dell'altezza di un olmo, all'orlo superiore della vetta; e poiché adesso è ferma sopra una falda di granito, non più larga di quanto occorre ad un camoscio per stare in piedi, terrorizzata dai baratri circostanti, non osa più fare un passo in avanti, né un passo indietro; l'urlo di terrore delle vergini lacererà l'aria: e lei, di colpo, amazzone e cavallo [...] come rovinando nell'Ade, giù si precipita, fino al piede più fondo della rupe, e non si rompe la testa e non impara niente: si riaccinge a tentare la risalita¹³⁰.

Pentesilea, non soggetta alla legge di gravità e all'inerzia della materia¹³¹, compie dei movimenti che se da un lato appaiono evidentemente impossibili per un corpo umano, dall'altro avvicinano tali movenze alla danza della marionetta kleistiana. Eppure, sebbene Kleist continui a delineare il movimento del corpo-marionetta di Penthesilea come una danza¹³², la Regina, una volta sconfitta da Achille e in balia della sua follia, dimostra di non essere più in grado di eseguire la graziosa danza che aveva inscenato durante le sue precedenti battaglie, passando da una condizione di grazia, ad una di dis-grazia e trovandosi catapultata in una condizione liminare fra sogno e realtà, dolore e piacere.

Effettivamente, durante l'ultima battaglia, l'armonia dei movimenti di Penthesilea si trasforma in una danza bacchanale. Come una menade, Penthesilea: «[...] imperversa, con la schiuma alle labbra, tra le sue cagne, e chiama sorelle quelle ululanti bestie, e simile ad una Menade, danzando con l'arco attraverso i campi, aizza la muta che la circonda e che respira

¹²⁹ G. Vittori, "The Marionette of Heinrich von Kleist" op. cit., p. 234.

¹³⁰ H. von Kleist, *Pentesilea*, op., cit., pp. 11-12.

¹³¹ H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, op., cit., p. 81.

¹³² Come è stato osservato, sebbene Achille rappresenti la controparte del passo a due inscenato durante la battaglia è solo Penthesilea, in realtà, che si muove danzando.

morte a prenderle la fiera più bella – così dice – che mai abbia sfiorato questa terra»¹³³. La marionetta di Kleist mostra così la sua parte più oscura: Penthesilea non perde la sua dimensione superumana, ma piuttosto, ora, la emana dal lato opposto, quello animale, demoniaco¹³⁴.

Kleist, tuttavia, offre a Penthesilea un'altra via per ritrovare l'innocenza. Un'innocenza raggiungibile solo dopo aver affrontato la propria natura opposta, come una sorta di danza al contrario, che sembra ricordare quando dichiarato dal narratore nel Saggio: «Dunque [...] dovremmo gustare di nuovo dall'albero della conoscenza per ricadere nello stato di innocenza»¹³⁵.

Come osservato da Cixous:

As a warrior, Penthesilea has lost against Achilles in advantage, and as a man [acting from her masculine side], she can no longer affront him. These remains the other side. She retraces the curve, as described by Kleist in the "Marionette Theater", from the other side. She goes over not to the side of femininity but of animality¹³⁶.

Come abbiamo avuto modo di osservare in *Über das Marionettentheater*, difatti, se nello stato di Grazia la marionetta diventa, in un certo senso, il suo burattinaio e un soggetto creativo in grado di controllare il proprio processo autopoietico; nello stato di animalità selvaggia essa perde, non solo la sua consapevolezza, ma anche, e soprattutto, la sua autonomia.

Solo verso la fine del dramma, dopo aver dilaniato il corpo di Achille, Penthesilea acquisisce la capacità di estraniarsi da se stessa e di 'osservare a distanza' quanto accaduto, giudicandosi e condannandosi a morte, ottenendo così una sorta di seconda innocenza. Lontana dal divino o dal demoniaco, e nel punto esatto in cui Eros e Thanatos si incontrano, Penthesilea si trasforma in una sorta di super-marionetta, interpretando a tutti gli effetti la sua terza versione. Cadendo in uno stato di assoluto silenzio e altrettanta immobilità, lo sguardo di Penthesilea fissa costantemente il vuoto, i suoi gesti sembrano compiere azioni automatiche

¹³³ H. von Kleist, *Penthesilea*, op., cit., p. 77.

¹³⁴ Come osserva Cristina Grazioli, in *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900* (1999), infatti: «La marionetta, come il grottesco, vive un doppio status e, a differenza dei burattini a guanto, è soggetta a cadere. Costituisce quindi il modello di una tensione dialettica tra alto e basso, dando origine a una serie di contaminazioni tra termini terrestri e celesti». In C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Esedra, Padova 1999, p. 27.

¹³⁵ H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, op., cit., p. 93.

¹³⁶ H. Cixous, *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, p. 64.

e meccaniche e il suo mutismo sembra richiamare la silenziosità della marionetta descritta da Kleist in *Über das Marionettentheater*.

Nell'atto finale dello spettacolo, la Regina delle Amazzoni, riappropriandosi del *logos*, che appare perfettamente combinato con la sua gestualità, raggiunge il punto più alto: la marionetta non solo padroneggia perfettamente il proprio corpo, ma dimostra anche di poter parlare. Ora, fra le sue emozioni, le sue azioni e le sue parole non vi è più alcuna incoerenza o eccedenza, portando, di fatto, il discorso a conferire materialità all'azione che descrive:

[...] adesso mi calo nel mio petto, come in un pozzo, e per me scavo, freddo come minerale, un sentimento annichilente. E questo minerale, lo tempro nella brace del dolore, duro come l'acciaio; e poi lo imbevo da cima a fondo del veleno rovente e corrosivo del rimorso; lo pongo sull'incudine eterna della speranza e lo trasformo in un pugnale affilato e appuntito; a questo pugnale, adesso, porgo il mio petto: così! Così! Così! Così! E ancora!... Adesso è fatto! (*Cade e muore*)¹³⁷.

Tuttavia, sebbene Penthesilea sia riuscita a riemergere dalla condizione di animalità in cui la sua 'follia' istintiva l'aveva trascinata e a raggiungere una sorta di seconda innocenza, alla fine del dramma assistiamo alla morte sia della marionetta, sia dell'essere umano. Come sottolinea Vittori, Penthesilea fallisce l'ideale kleistiano proprio in virtù della sua morte, in quanto la (sua) seconda innocenza è ottenuta a costo della vita, rendendo, di fatto, effimero il sogno della grazia¹³⁸. Come il *performer* che agisce senza rendersi conto dei gesti che compie, alimentando un automatismo privo di quegli aspetti dell'anima che, per Kleist, legano il movimento corporeo al sentimento (ovvero alla *vis motrix*) e rendendo, di fatto, l'*autopoiesis* pressoché inutile, così Penthesilea si dimostra incapace di trovare un equilibrio fra i due poli che la animano (umano/non-umano; purezza istintiva/coscienza razionale), fallendo pertanto l'ideale kleistiano e il sogno della grazia.

A differenza di Penthesilea, Käthchen, la protagonista di *Das Käthchen von Heilbronn* (un dramma epico-cavalleresco scritto da Kleist nel 1808, ma pubblicato nel 1810), seppur dopo una lunga serie di prove, raggiungerà il proprio scopo. Quest'opera, che a differenza della *Penthesilea* verrà rappresentata più volte a partire dal 1810, è ambientata in un luogo immaginario della Svevia, in un'epoca medioevale ricca di intrighi e magie in cui la protagonista, Käthchen, vive insieme al padre Theobald, un fabbro che si rivelerà nel finale essere solo il suo padre adottivo. La vita della protagonista viene ben presto sconvolta

¹³⁷ H. von Kleist, *Penthesilea*, op. cit., p. 91.

¹³⁸ G. Vittori, "The Marionette of Heinrich von Kleist", op. cit., p. 238.

dall'arrivo del Conte Wetter vom Strahl a cui Käthchen si sentirà così inspiegabilmente legata da abbandonare la casa paterna per seguirlo in ogni suo spostamento. Incapace di motivare il comportamento di Käthchen, il padre accuserà il Conte di aver sedotto la figlia con la magia nera, trascinando vom Strahl davanti ad una corte di tribunale che, tuttavia, lo dichiarerà innocente. La devozione della protagonista, come si capirà nel prosieguo dell'opera, non è il frutto di un incantesimo, bensì il prodotto di un sogno in cui un angelo, durante la notte di San Silvestro, promette a Käthchen uno sposo che altri non è se non il Conte. Questo sogno, tuttavia, viene a lungo celato sia dalla protagonista, sia dal Conte che, pur avendo vissuto un'esperienza simile quella stessa notte, non riesce a riconoscere in Käthchen la ragazza del suo sogno, in quanto una ragazza di rango troppo inferiore. Solo dopo una serie di prove in cui la protagonista rischia ripetutamente la vita nel tentativo di realizzare il suo sogno di amore – più volte minato non solo dalle resistenze del Conte stesso, ma anche dalla presenza di un'altra donna: Kunigunde, una donna strega che tenta di avvelenare Käthchen – e annessi svelamenti, Käthchen potrà unirsi all'amato. Alla fine della *pièce*, infatti, la protagonista scoprirà di essere la figlia dell'Imperatore e, di conseguenza, la ragazza del sogno del Conte che, dunque, la sposerà senza più alcuna riserva.

Come per la *Penthesilea* e per il Saggio sulle marionette, Kleist disegna una drammaturgia tutta giocata su 'opposti' e 'contraddizioni' anche per questa *pièce*. *Das Käthchen von Heilbronn* è, infatti, tutta giocata su alternanze continue fra occultamento/svelamento, spazi interni e spazi esterni e sogni e realtà, che, anche qui, si riflettono sia sui movimenti fisici dei personaggi, sia sulla sfera emotiva degli stessi. I personaggi, infatti, difficilmente esprimono i propri sentimenti che, al contrario, sono implicitamente nascosti nelle loro azioni, soprattutto in quelle della protagonista, Käthchen, la cui repentinità di azioni e stati mentali la rende, di diritto, un altro esempio di corpo-marionetta ideale per Kleist.

Già nella prima scena, in cui Käthchen si trova per la prima volta al cospetto del Conte vom Strahl, la protagonista appare: «bianca come una morta, le mani giunte in adorazione [...], crolla davanti a lui come fulminata». E ancora: «con il viso in fiamme, girato verso di lui, come se avesse davanti un'apparizione. [...] Non apre mai bocca. [...]»¹³⁹. Per tutta la durata della *pièce*, Käthchen apparirà passiva e taciturna, mossa esclusivamente dall'amore per il Conte vom Strahl che la spingerà ad abbandonare la sua famiglia per seguire l'oggetto del suo desiderio in ogni luogo e in qualunque condizione atmosferica, tanto da a spingere il

¹³⁹ H. Von Kleist, *Käthchen di Heilbronn*, Adelphi, Milano 1992, p. 37-38.

Conte a dichiarare: «[...] lei cammina sulle mie orme. Quando mi guardo attorno, vedo due cose: la mia ombra e lei»¹⁴⁰.

Käthchen, infatti, è descritta dal padre Theobald in perenne movimento, che tuttavia appare insensato, degradante e alienante:

Da quel giorno lo segue [...] con dedizione cieca, di luogo in luogo; trascinata dal raggio del suo viso che come fune a cinque capi s'avvolge attorno alla sua anima. [...] Ovunque si dirige il piede di lui, nel corso delle sue avventure: tra i vapori degli abissi, tra i deserti che il sole arroventa, nel buio di foreste selvagge, gli cammina dietro come un cane che lecca il sudore del padrone, [...] come una serva¹⁴¹.

Più avanti nel corso della *pièce*, i gesti automatici e repentini di Käthchen sembrano perfino spingersi al di là dell'umano, come quando, imperturbabile, si lancia da altezze considerevoli o si getta fra le fiamme per salvare il Conte, uscendone indenne. Come in *Pentesilea*, anche i movimenti di Käthchen si adattano alle azioni non realistiche che il suo corpo compie, quali la leggerezza con la quale sembra compiere dei salti improvvisi semplicemente sfiorando il suolo, e l'automatismo istintivo del gesto. Anche la gestualità di Käthchen, stilizzata e improvvisa, ma mai ridondante, sembra ricordare la leggerezza della marionetta del saggio di Kleist e non dipendere dalla legge di gravità. Una condizione di leggerezza che, secondo Kleist, sostiene il cammino verso la grazia spirituale a cui le due eroine aspirano, in una condizione psicofisica che spesso viene spesso descritta come di una persona che ha perso il senno.

Tuttavia, a differenza di Pentesilea che nel tentativo di raggiungere l'oggetto del suo Desiderio cade in una condizione di bestialità, Käthchen è descritta come una sorta di figura super sensibile e angelica. Come evidenziato da Grant McAllister, infatti: «This affinity to the supersensible becomes a defining characteristic for Käthchen. Following his description of Käthchen as a divine being, Theobald characterizes Käthchen's actions, which place her in the realm of supersensible gods and immortals»¹⁴². Una sorta di stato di Grazia al quale la protagonista attingerà per conquistare l'amore del Conte Strahl. Infatti, sebbene il Conte dichiara di ricambiare l'amore della protagonista, la condizione sociale di quest'ultima costituisce un limite insormontabile: sposare la figlia di un fabbro equivarrebbe a porre fine

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 39.

¹⁴¹ *Ivi*, 40.

¹⁴² G. McAllister, *Studies on Themes and Motifs in Literature*, op. cit., p. 98.

ad ogni ambizione che il Conte dimostra, invece, di voler coltivare. Il Conte, infatti, dimostra di amare non tanto Käthchen in quanto donna, ma proprio l'ideale che la protagonista incarna e rappresenta ed infatti non tarderà a unirsi ad un'altra donna (Kunigunde) per un semplice interesse economico. Risulta, pertanto, evidente la differenza fra l'amore femminile e l'amore maschile: se il Conte dimostra di essere fortemente legato alle convenzioni sociali, ai costumi; Käthchen si abbandona con tutta se stessa al proprio sentimento, divenendo l'ombra dell'amato. Se, dunque, l'uomo rimane sempre legato alla ragione, la donna, di contro, si lascia sopraffare dal suo sentimento, con il rischio di sfociare nella follia o nella bestialità, come abbiamo visto accadere a Penthesilea, minando il cammino verso il raggiungimento della Grazia spirituale.

In entrambi i drammi, la metamorfosi che il percorso verso la Grazia richiede si manifesta nei repentini cambiamenti dello stato di coscienza delle due eroine che, non a caso, si esprimono attraverso descrizioni di stati di *trance*, indotta o autoindotta, e che gettano entrambi i personaggi in una condizione liminale, a metà fra veglia o sonno, razionalità e istintualità, volontà e non-volontà, attività e passività. Passività (di fronte all'amato) che, paradossalmente, sarà l'arma vincente di Käthchen e la sua forza. Infatti, e non a caso, come sottolineato da Steven Huff: «Passivity as Kleist experiences it is complex and dynamic and always prone to unwieldy contradictions»¹⁴³. Come sottolinea Cixous, l'eroina kleistiana fa del silenzio verbale la sua cifra comunicativa: «is able to keep silent so that the other hears what is being said silently or what cannot be said with words»¹⁴⁴.

Tuttavia, è bene sottolineare che, se per quanto concerne la *Penthesilea* sono soprattutto le immagini di tuoni, fulmini e svenimenti a scandire gli stati di alterazione psicofisica della protagonista, permettendoci di collegare la drammaturgia kleistiana alla conoscenza dell'autore in termini di elettro-magnetismo, è in *Das Käthchen von Heilbronn* che assistiamo ad una sorta di procedura mesmerica e alla messa in scena del corpo sonnambulo inaugurato dalle *séance* mesmeriche, a testimonianza del debito di Kleist nei confronti di Schubert.

Per i romantici la procedura mesmerica consente di dischiudere anche un teatro privato e "interno" all'io, in cui il magnetizzatore seduce, suggestiona e controlla la macchina nervosa femminile, muovendone i fili nervosi e facendosi garante del suo senso. Parallelamente, al corpo-marionetta in *trance*, con tutto il suo carico di sensazioni, viene assegnato il compito di ri-produrre le rappresentazioni del corpo nervoso (e, in seguito, isterico), diventando il

¹⁴³ S. Huff, *Heinrich von Kleist's Poetics of Passivity*, op. cit. p. 15.

¹⁴⁴ H. Cixous, *Readings*, op. cit., p. 65.

laboratorio perfetto entro il quale costruire l'estetica trascendentale romantica¹⁴⁵. Non sembra essere un caso se la ragione della passività totale di Käthchen si svela, infatti, solo mediante una procedura che vede la protagonista posta in una condizione di *trance* dal Conte Strahl. Ponendole le braccia sul collo e instaurando così un rapporto magnetico, il Conte rende la protagonista un corpo-marionetta sonnambulo in grado di obbedire ad ogni suo comando e di rispondere, passivamente, ad ogni domanda o suggestione, in una modalità che sembra richiamare quanto avveniva durante le *séance* mesmeriche fra i corpi delle pazienti mesmerizzate e i medici mesmerizzatori. La protagonista viene, infatti, descritta in uno stato al confine fra la veglia e il sonno, molto simile al sonnambulismo mesmerico: le palpebre sono serrate, ma, nonostante questo, Käthchen dichiara al Conte di avere gli occhi ben aperti e di vedere alla perfezione¹⁴⁶. Incalzata dalle domande di vom Strahl, la protagonista risponde descrivendo un luogo 'altro' rispetto alla stalla in cui, effettivamente, si trova. Un luogo 'inconscio' che altro non è se non il sogno all'interno del quale lei e il Conte vom Strahl si sono effettivamente incontrati, sancendo di fatto il loro amore. Spinta, nuovamente, dall'amato a seguire con la descrizione del sogno, Käthchen risponde: «[...] a San Silvestro me ne andai a letto [...]. A mezzanotte mi apparisti. In carne ed ossa, proprio come adesso, a salutarmi come la tua sposa»¹⁴⁷.

Seppur con le dovute differenze, il Conte Strahl e Achille sembrano ricalcare le azioni del mesmerizzatore, suggestionando e seducendo le due eroine, facendosi garanti del loro senso e muovendo le fila di ogni loro azione interna ed esterna. Di contro, i corpi delle due eroine, apparendo da un lato più disciplinabili e governabili, in quanto marionette governate dall'esterno, ma dall'altro completamente posseduti dalla logica inconscia delle loro sensazioni, sembrano richiamare i corpi-marionetta nervosi delle pazienti mesmerizzate. Durante la *trance* indotta, e in uno stato di sonnambulismo, Käthchen, incalzata e mossa costantemente dal Conte rivelerà, infatti, di recuperare la conoscenza dell'evento traumatico che la memoria razionale aveva rimosso, ma, a differenza di Penthesilea, una volta raggiunta la coscienza e confrontata con la realtà e con il proprio destino, Käthchen si dimostrerà capace di trovare un equilibrio fra i poli che compongono la sua Essenza (umana e superumana), realizzando così il suo ideale di Grazia. Sebbene, infatti, Kleist dichiara che

¹⁴⁵ A. Violi, *Il Teatro dei nervi*, op., cit., p. 36.

¹⁴⁶ H. von Kleist, *Käthchen di Heilbronn*, op. cit., p. 127.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 129.

Pentesilea e Käthchen costituiscono due facce della medesima medaglia¹⁴⁸, solo Käthchen sembra coniugare alla perfezione corpo, mente e anima, sfidando l'interprete a svilupparsi come soggetto creativo capace di abitare in una grazia sovrumana nel suo processo di *autopoiesis*. La dimensione sovrumana che in entrambi i drammi prende la forma del sacrificio di sé e della passione amorosa, spinge, di fatto, le due eroine oltre la ragione e la psicologia nel loro personale tentativo di raggiungere la Grazia.

Se per Diderot era la sensibilità a fornire il collante fra corpo e mente e a fungere da 'strumento di regolazione' per l'attore impegnato a controllare il proprio corpo durante la metamorfosi in marionetta, per Kleist è la Grazia che, implicando un legame fra materia e spirito, rimane la qualità principale dell'artista: grazia nei movimenti e grazia nella *vis motrix* (anima). Trasformandosi in marionetta il corpo realizzerebbe, di fatto, quel processo di creazione autopoietico che unisce non solo corpo e mente, ma anche corpo, mente e anima, in quanto la grazia della marionetta kleistiana, rispecchiando questa forte connessione fisico-spirituale, si esprime principalmente attraverso il movimento, lasciando emergere l'immagine di un essere umano che attinge (e aspira) ad un modello che, seppur sublime poiché oltre-umano, resta pur sempre profondamente materiale.

Il corpo-marionetta mesmerico, con tutto il suo carico di gestualità, ambivalenza e liminalità, si offre a Kleist come il modello ideale per il corpo del *performer* che, lasciandosi dapprima guidare, per poi, progressivamente, guadagnare autonomia, supera le costrizioni fisiche e psicologiche che limitano la sua libertà creativa, in quanto nemiche della Grazia.

Attraverso l'analisi della marionetta kleistiana e dei corpi di Pentesilea e Käthchen, si è cercato di dimostrare come il corpo-marionetta inaugurato sulla scena medica dal mesmerismo, con la sua ambivalenza, gestualità e il relativo carico di teatralità e sensazionalità, abbia, progressivamente, iniziato ad informare la scena artistica e, soprattutto, il corpo del *performer*. Un legame che, come anticipato all'interno del capitolo, sarà destinato a perdurare anche nei decenni successivi e che contribuirà a caricare il corpo dell'attore di tutta una serie di significati, e connotazioni, via via sempre più specifici.

Come vedremo nel prossimo capitolo, questo connubio troverà nell'Inghilterra il suo terreno congeniale e palcoscenico ideale, incentivato dalle *performances* delle pazienti mesmerizzate inscenate dal Dr. Elliotson all'interno della sua clinica, e dall'eco che

¹⁴⁸ H. von Kleist, *lettera dell'autunno 1807*, in H. von Kleist, *Opere*, (a cura di) A. M. Carpi, Mondadori, Milano 2011, p. 22.

quell'immagine di corpo, e tutto il suo carico di attributi, avrà sulla presenza scenica di alcuni fra i più importanti *performers* del periodo.

CAPITOLO

3.

«SEEING IS BELIEVING»¹:

IL CORPO IN *TRANCE* SULLA SCENA INGLESE.

3.1. MESMERISMO E INGHILTERRA.

Come è stato ampiamente osservato da diversi studiosi – fra cui Alan Gauld, Alison Winter, Terry Parssinen e Fred Kaplan – a partire dalla fine degli anni Trenta dell'Ottocento, il mesmerismo in terra inglese sfociò in una vera e propria mesmeromania. Tuttavia, la pratica mesmerica faticò ad attecchire, probabilmente a causa di quella lunga scia di controversie che, dopo cinquant'anni, gravava ancora sul magnetismo animale. Come riporta Alan Gauld, infatti, le prime notizie riguardanti il mesmerismo giunte in Inghilterra sono da ricollegarsi essenzialmente alla traduzione, prima parziale e poi completa, apparsa sulle pagine del *Gentleman's Magazine*, dei *reports* della commissione francese incaricata di indagare la pratica mesmerica². Non stupisce, dunque, che, alla luce dei rapporti sprezzanti delle francesi *Académie des Sciences* e *Académie de Médecine*, il mesmerismo in Inghilterra fosse stata bollato come ciarlataneria ancor prima di attraversare la Manica, avvertito, inoltre, come un potenziale pericolo morale e sociale³.

Tuttavia, fra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta dell'Ottocento, la dottrina mesmerica, riemergendo in Francia al termine delle guerre napoleoniche, si presentò

¹ A. Lehman, *Victorian Women and the Theatre of Trance. Mediums, Spiritualists and Mesmerists in Performance*, McFarland&Company, North Carolina 2009, p. 16.

² A. Gauld, *A history of hypnotism*, op. cit., p. 197.

³ Come abbiamo avuto modo di osservare nel capitolo precedente, attraverso l'opera di Robert Darnton *Mesmerism and the end of the Enlightenment in France*, il mesmerismo venne accostato dall'*establishment* francese al movimento rivoluzionario. Non a caso, dunque, come sottolineato da Alison Winter, in terra inglese si ipotizzava la presenza di 'spie magnetiche' che, ergendosi sulle coste della Francia, irradiavano la loro influenza sovversiva nella mente di onesti uomini britannici. Un'associazione che, sebbene non avvalorata da alcuna dimostrazione di una qualche impennata di 'mesmerismo rivoluzionario' sulle coste britanniche, catturò l'immaginazione di alcuni radicali inglesi. A. Winter, *Mesmerized. Powers of mind in Victorian Britain*, University of Chicago Press, Chicago 1998, p. 40.

in una versione più strutturata grazie ad una serie di rinnovate credenziali, fra cui le dichiarazioni di illustri uomini di scienza come Pierre-Simon de Laplace e Georges Cuvier. Laplace, infatti, in *Théorie analytique* (1812), aveva rifiutato di scartare la possibilità offerta dal magnetismo animale con la motivazione che i nervi erano gli strumenti più ‘sensibili’ per la scoperta degli agenti impercettibili della natura. Facendo poi leva sul fatto che fosse l’estrema sensibilità dei nervi a rendere gli individui potenzialmente ricettivi all’azione di una particolare influenza, Laplace dichiarò che il magnetismo animale potesse benissimo recitare il ruolo di tale agente. In realtà, Georges Cuvier, in *Leçons d’anatomie comparée* (1805), si era già spinto oltre, riconoscendo che, sebbene fosse difficile distinguere le cause fisiche da quelle immaginarie, non vi fosse ragione di dubitare che la vicinanza di due corpi animati in una certa posizione e combinata con alcuni movimenti potesse produrre un effetto reale (sotto forma di ‘comunicazione nervosa’) indipendente dall’immaginazione⁴. Secondo Gauld, le rinnovate credenziali fornite da Laplace e Cuvier, poiché conferirono alla dottrina mesmerica una buona dose di autorevolezza scientifica, non solo contribuirono a rinnovare l’interesse per il mesmerismo in Francia, ma cominciarono ad intaccare anche la rete di resistenza e titubanza britannica. Tale processo di erosione fu alimentato anche dall’operato di un magnetista francese, Richard Chevenix, al quale, giunto in Inghilterra nel 1829, fu consentito di sperimentare il suo metodo in vari ospedali in cui dimostrò di poter curare, o alleviare, una varietà di disturbi fisici che andavano dalla dispepsia all’epilessia⁵.

Una volta riattraversata la Manica, i seguaci di Mesmer si impegnarono, pertanto, nella diffusione della dottrina mesmerica, concentrandosi soprattutto sulla pubblicizzazione di tutta quella pletora di effetti che scaturivano dalla sua pratica e che andavano dalla violenta ‘crisi’ catartica – sulla scorta di quando dimostrato da Mesmer – ad una condizione di *trance* più ‘calma’, ma altrettanto drammaticamente alterata, in linea con quanto inscenato da Puységur. Come abbiamo avuto modo di osservare nel capitolo precedente, la terapia mesmerica consentiva, infatti, di produrre tutta una serie di effetti, quali la catalessi completa, la mancanza di sensazioni e di coscienza, la mimica delle sensazioni (‘comunità di sensazioni’) e dei movimenti del mesmerista (noti come ‘trazione’) e uno stato lucido accompagnato da chiaroveggenza e preveggenza, ciascuno dei quali presentava il soggetto in una condizione di

⁴ Cfr. A. Winter, *Mesmerized*, op. cit., p. 41 e G. Cuvier, *Leçons d’anatomie comparée*, vol. 2, Baudoin, Imprimeur de l’Institut, Paris 1805, p. 29.

⁵ È, tuttavia, opportuno sottolineare che l’attività di Chevenix, sebbene durante il suo soggiorno londinese diversi medici illustri – fra cui John Elliotson – assisterono alle sue dimostrazioni, non riuscì ad imprimersi totalmente nel *corpus* medico e sociale britannico, probabilmente anche a causa della morte del mesmerista avvenuta nel 1830. A. Gauld, *A history of hypnotism*, op. cit. p. 199.

alterazione fisico-mentale. Come sottolineato da Alison Winter, tale condizione, poiché in grado di aprire un discreto ventaglio di possibili sperimentazioni in merito alla natura e alle possibilità della percezione, del pensiero e della comunicazione, esercitò un certo *appeal* su un'epoca, come quella vittoriana, fortemente sensibile ai discorsi riguardanti l'interazione fra mente e corpo da un punto di vista sia individuale che collettivo. Gli uomini di cultura vittoriani, infatti, spinti dall'idea che la mente di una persona o di un intero gruppo di individui potesse in qualche modo fornire una possibile chiave per interpretare la società, erano soliti 'monitorare' la propria sensibilità, misurando il grado di influenza esercitata gli uni sugli altri e interrogandosi in merito alle simpatie che li legavano⁶. A ragione, negli stessi anni che videro il periodo di massimo splendore del mesmerismo, nacquero tutta una serie di nuovi strumenti diagnostici per esaminare e catalogare i vari modelli della psiche umana, fra i quali la frenologia, con cui la pratica mesmerica si intreccerà. Come ricorda Winter:

During the 1820s and 1830s doctors were transforming the powers of the nervous system and mental phenomena. As physiology, and especially phrenology, became more prominent, it became increasingly plausible to see mental action as an assemblage of different functions with a division of psychological labor. Phrenology portrayed the brain as several distinct organs. Individually and in combination, they produced all human actions: moral, intellectual, perceptive, and motor [...].⁷

La frenologia, i cui pionieri furono i due medici tedeschi Franz Joseph Gall (1758-1828) e Johann Gaspar Spurzheim (1776-1832), era una scienza molto in voga fra la fine del Diciottesimo secolo e la prima metà del Diciannovesimo, fondata sull'idea secondo la quale il carattere di una persona potesse essere delineato analizzando le protuberanze del cranio per mezzo del passaggio delle dita del medico sulla superficie del cuoio capelluto del paziente. Nella sua affermazione, la frenologia mostra il debito nei confronti di una tradizione popolare di lunga data basata sul presupposto che le caratteristiche fisiche (e in particolare del volto) di un individuo potessero rivelarne il carattere come affermava la fisiognomica che, grazie alla pubblicazione dei *Physiognomische Fragmente* di Lavater (1775), era ancora un argomento di dibattito scientifico e di interesse ancora molto in voga in tutta Europa alla fine del Diciottesimo secolo. In particolare, la fisiognomica aprì la strada alla frenologia per il fatto che, anche per i suoi sostenitori, una fronte prominente o degli occhi pronunciati fossero

⁶ A. Winter, *Mesmerized*, op. cit. pp. 43-45.

⁷ *Ivi*, p. 46.

‘sintomo’ d’intelligenza⁸. Franz Joseph Gall, già da studente, aveva notato che i suoi compagni più brillanti avevano degli occhi molto pronunciati e ciò lo portò a ipotizzare che le aree del cervello poste nella zona antistante gli occhi e la fronte potessero ospitare gli organi dell’intelligenza. Dopo diversi anni di studio e di osservazione, il medico tedesco iniziò a tenere dei cicli di conferenze sulle sue teorie in Germania, convertendo Johann Gaspar Spurzheim, con il quale lavorò a stretto contatto fino al 1813. La scienza frenologica di Gall, inoltre, si ispirava agli scritti del filosofo Johann Gottfried von Herder (1744 -1803) il quale, rifiutando il dualismo mente-corpo, sosteneva che l’anima potesse essere studiata attraverso il sistema nervoso. L’idea che sia la mente che l’anima avessero sede nel cervello contribuì a stimolare l’indagine di Gall che, contraddicendo l’affermazione di Albrecht von Haller secondo cui il cervello funzionava come un unico organo, giunse a sostenere che il cervello operasse in parti distinte: ventisette organi, ognuno dei quali responsabile di un diverso tratto di personalità o di inclinazione e rintracciabili mediante una mappatura del cranio⁹.

La frenologia proponeva, di fatto, una teoria secondo la quale la mente e le sue funzioni potevano essere indagate come qualsiasi altro oggetto di studio scientifico e venne ammirata dai suoi contemporanei come un importante contributo alla concezione materialista della mente. Come osserva Parssinen, il successo del movimento si deve in primo luogo al fascino esercitato dalla frenologia stessa che pretendeva di essere una nuova scienza della mente e una guida infallibile per determinare il carattere individuale¹⁰. Come osserva ancora la studiosa, l’introduzione della frenologia in terra inglese si deve a Spurzheim che nel 1814 e nel 1815 tenne una serie di conferenze (proseguite fino alla sua morte nel 1832) alle quali

⁸ Una seconda tradizione popolare che tentava di correlare la conformazione fisica al carattere era l’antica teoria (di origine greca) dei temperamenti o degli umori, utilizzata per motivare la tendenza di alcuni individui a particolari malattie o a determinate disposizioni psicologiche, secondo la quale le quattro proprietà fondamentali della materia - caldo, freddo, umido e secco - corrispondevano ai quattro componenti primari del corpo: sangue, flemma, bile gialla e bile nera. All’inizio del diciannovesimo secolo era ancora in voga nella medicina del tempo, ma subì una modifica, principalmente da un punto di vista terminologico, con l’aggiunta del temperamento nervoso.

⁹ Secondo la frenologia, esaminando individui con caratteristiche personali particolarmente pronunciate e correlandole con le protuberanze del loro cranio, era possibile identificare le aree del cervello che controllavano determinate funzioni. Le caratteristiche psicologiche, chiamate "facoltà" dai frenologi, rientravano in due grandi ‘ordini’: il primo ordine era diviso in due sottocategorie: ‘propensioni’ e ‘sentimenti’. Le propensioni, fra cui la ‘combattività’, sono facoltà che l’uomo condivide con tutti gli animali e si trovano nella parte posteriore del cervello. Per quanto concerne i sentimenti, come la ‘venerazione’ o la ‘speranza’, sono facoltà proprie solo dell’essere umano e si trovano nella parte superiore del cervello. Il secondo ordine, ‘facoltà intellettuali’, comprende i sensi esterni (come il gusto e l’olfatto) e le facoltà percettive come il ‘linguaggio’ e sono situate nella parte anteriore del cranio, approssimativamente dall’attaccatura dei capelli fino agli occhi. Ne consegue che un cranio grande, con una fronte particolarmente alta e pronunciata, indicava che l’individuo avesse capacità intellettuali molto sviluppate.

¹⁰ T. M. Parssinen, “Popular Science and Society: The Phrenology Movement in Early Victorian Britain”, *Journal of Social History*, Vol. 8, N. 1, (Autumn, 1974), pp. 1-20, p. 2.

assistette un giovane avvocato di Edimburgo, George Combe (1791-1855) che, seppur inizialmente scettico, dopo tre anni di studio dichiarò di essersi convertito alla nuova scienza, tanto da diventare il vero capostipite del movimento frenologico britannico. Combe fu uno dei fondatori della Società frenologica di Edimburgo nel 1820, il fondatore e primo editore del *Phrenological Journal* nel 1823 e l'autore di *Constitution of Man* (1828), una delle opere più vendute e pubblicate in Inghilterra fino al 1855. Sull'esempio di Gall, Spurzheim e Combe divisero l'intero cuoio capelluto in diverse aree ciascuna delle quali identificativa di vari tratti caratteriali fra cui l'autostima, la meraviglia, l'inclinazione per l'approvazione, l'arguzia e la predisposizione all'imitazione¹¹.

Come osserva Winter, una volta intesa la mente come un aggregato di determinate facoltà quasi indipendenti, e considerato il fatto che i meccanismi fisiologici erano in grado di produrre azioni svincolate dalla volontà, ne conseguì che gli stati psico-fisici manifestati dai soggetti durante la *trance* mesmerica non potessero essere liquidati come semplici manifestazioni bizzarre e sconcertanti, in bilico tra automatismo spettacolare e sonnambulismo. Il mesmerismo, di fatto, affascino l'*élite* culturale vittoriana non solo perché la sua pratica rappresentava un enigma intrigante, ma soprattutto perché la decodifica dei fenomeni ad essa associati ne avrebbe potuto svelare i significati latenti, trasformandoli in una possibile chiave d'accesso per una migliore comprensione del sé¹².

Sebbene la dottrina mesmerica sia stata spesso interpretata come un 'fenomeno' estraneo alla scienza e alla medicina, le esibizioni dei mesmeristi francesi – primo fra tutti Charles Dupotet – stimolarono gli interessi della medicina inglese del tempo e, in modo particolare, di alcuni suoi riformatori come il dottor John Elliotson, il quale, da frenologo convinto e credendo fermamente nella scientificità della pratica mesmerica, intravide in essa una possibilità concreta di innovazione medica. A partire dalla primavera e dall'estate del 1838, infatti, Elliotson, dopo essere entrato in contatto con la dottrina mesmerica attraverso Dupotet, inaugurò una serie di 'lezioni spettacolo' volte a sperimentare la pratica magnetica, in aggiunta alla pratica frenologica, per mezzo della 'messa in scena' del corpo in *trance* di Elizabeth O'Key all'interno dell'ospedale dell'University College di Londra, contribuendo a rendere il mesmerismo una questione pressoché onnipresente nella Londra di quegli anni.

Come sottolinea Terry Parssinen, però, la diffusione della pratica mesmerica in terra inglese si deve anche alle *performances* itineranti di coloro i quali la studiosa denomina: «the

¹¹ *Ivi*, pp. 3-4.

¹² A. Winter, *Mesmerized*, op. cit, pp. 12-13.

small army of mesmeric performers»¹³ (come Delafontaine, H. Brookes e W. J. Vernon) che, sulla scorta delle esibizioni di Dupotet ed Elliotson, contribuirono ad espandere i confini territoriali della dottrina mesmerica e dei fenomeni ad essa associati. Tali *performances*, inoltre, furono coadiuvate ed incentivate anche dalle ‘esibizioni’ pubbliche di una scienza popolare come la frenologia che, in un certo qual modo, ne costituiscono il preludio, dando vita ad esperimenti freno-magnetici che contribuiranno a rendere la messa in scena del corpo in *trance* e dei fenomeni mesmerici ad esso correlata ancora più spettacolare¹⁴, tanto da spingere il «New Monthly Magazine» a rinominare l’Inghilterra «The Island of Mesmeria» nel 1845¹⁵. A partire dagli anni Cinquanta del Secolo, tuttavia, la *trance* iniziò ad essere inscenata anche durante le *performances* spiritualiste, dischiudendo un nuovo ventaglio di possibilità di utilizzo ed interpretazione dei fenomeni inscenati che contribuì ad avvicinarla ad una forma di intrattenimento ancora più sensazionalistico¹⁶.

Se dunque da un lato il mesmerismo affascinò l’epoca vittoriana perché si presentava come un ulteriore e innovativo strumento di indagine scientifica, dall’altro, anche in Inghilterra, la pratica mesmerica apparve come un fenomeno ambiguo poiché costantemente al limite fra verità e finzione, legittimità e illegittimità, scienza e occultismo, rappresentando anche per l’*establishment* britannico una sfida di proporzioni notevoli e scatenando reazioni contrastanti. Si tratta di una controversia che, come osserva Fred Kaplan, si manifestava perlopiù di fronte ai tentativi di spiegazione e interpretazione delle cause scatenanti i fenomeni esibiti durante la *séance* mesmerica e che andavano dalla difesa della loro scientificità, ad un’interpretazione più performativa, fino ad una più spirituale e metafisica¹⁷.

Come vedremo, la lente attraverso cui tali fenomeni vengono osservati ed interpretati, così come i ‘palcoscenici’ in cui viene mostrata la *trance*, consentono di schiudere scenari assai differenti. Sebbene inscenati in un teatro medico come quello di Elliotson, la *trance* di Elizabeth e i fenomeni manifestati dal suo corpo – fra cui lo sdoppiamento o la forte suggestione magnetica – se interpretati nell’ottica di ‘finzione’ performativa contribuiscono

¹³ T. M. Parssinen, “Mesmeric Performers”, *Victorian Studies*, Vol. 21, n. 1, Victorian Leisure (Autumn 1977), pp. 87-104., cit. p. 89.

¹⁴ *Ivi*, pp. 90-91.

¹⁵ *The New Monthly Magazine*, vol. 73, Jan. 1845, pp. 125-129.

¹⁶ T. M. Parssinen, “Mesmeric Performers”, op. cit., pp. 91-97. Come scrive: «Scientific popularizers, responding to audience demand for less erudition and more excitement, for less abstract and more practical knowledge, often resembled entertainers. Thus, the widening audience for popular science in the early nineteenth century brought about a change in the mode of its presentation and even in the nature of the subject matter». Cit. p. 95.

¹⁷ F. Kaplan, “The mesmeric mania”: The early Victorians and Animal Magnetism, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 35, n. 4, (Oct. – Dec. 1974), pp. 691-701, cit., p. 691.

ad avvicinare la sua immagine corporea sia ai corpi di alcuni fra i più importanti attori del periodo – come Rachel Félix, Henry Irving e Fanny Kemble – sia ai *medium* scenici dei *performers* della scena occulta, alimentando il dibattito in merito alla ‘questione’ attorale ottocentesca, a testimonianza di quanto la pratica mesmerica fosse riuscita a permeare l’intero *milieu* sociale e culturale britannico in un’incessante logica di circolarità comunicativa fra scena medica e scena artistico-performativa.

3.2. SCENA PRIMA: CORPO IN *TRANCE* E TEATRO MEDICO. IL DOTTOR ELLIOTSON ED ELIZABETH O’KEY.

Sebbene il dottor John Elliotson fosse già entrato in contatto con la pratica mesmerica assistendo alle *performances* di Richard Chevenix alla fine degli anni Venti dell’Ottocento, fu il lavoro di un altro medico-mesmerista francese, Charles Dupotet, a catturare la sua attenzione e a convincerlo del valore terapeutico della pratica mesmerica. Dupotet, trasferitosi a Londra nel 1837 per diffondere la sua dottrina, aveva già provveduto a trasformare il suo *salon* in un’attrazione pubblica (visitata da curiosi e commentata ad ampio respiro dalla stampa) e fu quindi invitato da Elliotson (professore di medicina all’Università di Londra) ad eseguire delle dimostrazioni cliniche di mesmerismo all’University College London Hospital, la cui copertura a mezzo stampa contribuì ad alimentare l’interesse dell’opinione pubblica sull’argomento. Gli sforzi di Elliotson, volti alla ricerca di nuovi strumenti terapeutici e a una riforma della professione medica, infatti, furono sostenuti, almeno inizialmente, da Thomas Wakeley, il fondatore dell’autorevole rivista medica *The Lancet* che rappresentò uno dei maggiori palcoscenici del dibattito innescato dalle esibizioni mesmeriche di Elliotson.

Nel 1837 il dottor Elliotson e Dupotet cominciarono a sperimentare la pratica mesmerica come terapia per curare i corpi femminili afflitti da vari disturbi nervosi, come l’epilessia o l’isteria, e il 9 settembre 1837 sulle pagine di *The Lancet* fu pubblicato il resoconto di una conferenza pubblica, dal titolo *Clinical Lecture on Animal Magnetism*, in cui Elliotson, da frenologo convinto e presidente della Phrenology Society londinese, utilizzò la pratica frenologica in aggiunta alla pratica mesmerica sia per stimolare gli attacchi isterico-epilettici, sia per sperimentare la *trance*. Durante l’esibizione del 1837, il dottor Elliotson mesmerizzò una sua giovane paziente per mezzo del passaggio delle sue mani sul volto e sul cranio della ragazza, riscontrando nella giovane una grande inclinazione per l’imitazione. Come scrive lo

stesso Elliotson, la giovane, cadendo in un profondo stato di sonnambulismo (denominato da Elliotson *sleep-waking*):

[...] could not see, hear or feel pain, but she talked constantly, in a 'witty' and 'rambling' manner, and displayed 'a great spirit of mimicry'. When these 'fits' were over, she would rub her eyes, appear to wake up, and 'resume her natural character, which was that of a quiet, modest girl'¹⁸.

La relazione, infatti, oltre a sottolineare il talento della ragazza per l'imitazione¹⁹, ci appare interessante perché sembra rilevare anche una sorta di sdoppiamento del soggetto durante la *trance*, una caratteristica che ritroveremo anche in/con Elizabeth O'Key.

Sulla scorta di quanto inscenato da Dupotet, gli esperimenti di magnetizzazione di Elliotson avevano come risultato la riproduzione artificiale dello stato di delirio e alterazione della personalità che caratterizzava gli 'attacchi' spontanei delle sue pazienti, uno stato che si modificava dopo un certo periodo per diventare *trance* sonnambolica accompagnata da tutto una serie di fenomeni sensazionali, come l'anestesia, l'iperstesia, la trasposizione dei sensi e la trazione. Nello stato di *trance*, infatti, il soggetto mesmerizzato, in base al principio del movimento simulato e automatizzato del reticolo nervoso, si dimostra in grado riprodurre la gestualità e le pose suggerite dal mesmerizzatore o dal pubblico stessi. La tendenza mimetica tipica dei nervi consentiva di far emergere una 'doppia coscienza', una sorta di doppio interno al soggetto completamente costituito di nervi e sensazioni. Tale soggetto inscenava autonomamente il proprio spettacolo, ridefinendo anche la geografia corporeo-sensoriale cosicché le pazienti giungevano a 'vedere' con le mani, 'udire' con lo stomaco e 'toccare' con la vista²⁰.

I soggetti di studio preferiti anche da Elliotson erano le donne epilettiche o isteriche, tra le quali due giovani sorelle di sedici anni: Jane ed Elizabeth e O'Key, entrambe diagnosticate come epilettiche e isteriche²¹, anche se sarà soprattutto Elizabeth, in quanto più

¹⁸ J. Elliotson, *John Elliotson on Mesmerism*, ed. Fred Kaplan, Da Capo Press, New York 1982, p. 9.

¹⁹ *Ivi*, p. 26. Sebbene la mimica della ragazza sembrasse abbastanza innocua, tuttavia, alcuni dei suoi comportamenti risultavano piuttosto 'minacciosi'. Come riporta Amy Lehman, per esempio, durante i passaggi che venivano eseguiti per farla uscire dallo stato di *trance*, la ragazza diventava 'eccessivamente offensiva', impreca e mostrando una sorta di 'scorrettezza sessuale' su cui Elliotson sembra non volersi soffermare o dettagliare in maniera troppo esplicita. Una prudenza che si deve, in primo luogo, al fatto che il mesmerismo fosse ancora considerato da alcuni una pratica 'moralmente pernicioso' e, di conseguenza, al rischio di poter essere accusato di immortalità. In A. Lehman, *Victorian Women and the Theatre of Trance*, op. cit., p. 43.

²⁰ A. Violi, *Il Teatro dei Nervi*, op. cit., p. 78.

²¹ A tal proposito, è bene sottolineare che per quanto concerne la medicina degli anni '30 del 1800, le definizioni di epilessia e di isteria erano ancora piuttosto vaghe. Rientrando entrambe nella classificazione generale delle nevrosi o dei disturbi nervosi funzionali (in contrapposizione ai disturbi chiaramente somatici),

versatile e apparentemente più docile di Jane, il soggetto preferito da Elliotson per le sue sperimentazioni, tanto da ricoprire il ruolo di “Prima Donna” delle sue *performances*²².

Come scrive Elliotson, rimarcando il potere del corpo-nervoso delle sorelle, infatti:

They both exhibit exquisite mesmeric phenomena. [*sic*] Are thrown into a profound coma, which no impression on the senses will dispel, and which soon becomes sleep-waking. Their limbs may then be stiffened at pleasure and endowed with enormous force, which, although not yielding to mechanical violence, gives way to contact [...] in the direction opposite to that of the limb's position; the various muscles of the face may be made to twitch as if with electricity, and the eyes be opened or the body be drawn by movements of the fingers and hands held at a short distance; the position of each finger of the operator's hand will be minutely imitated, though the eyes be closed, and the experiment be made out of the patient's sphere of vision²³.

Le parole di Elliotson non rivelano solo il suo entusiasmo per la duttilità del corpo delle due sorelle O'Key, ma in esse sembrano trovare conferma anche le recenti teorie frenologiche sulla plasticità del cervello e gli studi in merito alla fenomenologia del sistema neurologico, confermandone ulteriormente l'attività autonoma. In quegli stessi anni, infatti, Marshall Hall, in *Memoirs of the Nervous System* (1837), aveva ipotizzato la presenza all'interno del corpo di due distinti sistemi nervosi, facenti capo l'uno al cervello e l'altro alla spina dorsale. Mentre il primo era responsabile della volontà e dell'intelletto, il secondo, mosso dai riflessi, era attivo, seppur privo di coscienza, e sede di un inconscio corporeo autonomo e automatico²⁴.

Forte delle sue convinzioni scientifiche Elliotson, nella primavera e nell'estate del 1838, inscenò nel teatro dell'University College London Hospital una straordinaria serie di 'lezioni-spettacolo mesmeriche' altamente teatrali, che, a livello temporale, sembrano cadere

venivano spesso confuse perché caratterizzate da convulsioni, la cui origine poteva essere fisica o psicologica. Come vedremo nel prossimo capitolo, si registrerà una netta distinzione tra i due disturbi soltanto a fine secolo, grazie agli studi di Jean-Martin Charcot e dei medici della *Salpêtrière*.

²² Come sottolinea Amy Lehman, si sa poco di O'Key e, purtroppo, non sappiamo nulla di ciò che ha vissuto in ospedale: la maggior parte delle informazioni provengono, infatti, o dagli appunti di Elliotson, o dalle relazioni del giornalista del *The Lancet* che assistette alle dimostrazioni. Gli eventi devono, pertanto, essere interpretati alla luce del fatto che le testimonianze provengano, principalmente, da un solo punto di vista: quello dei medici e dei professionisti di sesso maschile il cui *background* scientifico, la cui educazione, posizione sociale e genere conferiva loro aspettative specifiche, e limitate, rispetto alla natura dei fenomeni che avrebbero osservato. A. Lehman, *Victorian Women and the Theatre of Trance*, op. cit., p. 44.

²³ W. C. Engledeue, *Cerebral Physiology and Materialism: With the Result of the Application of Animal Magnetism to the Cerebral Organs. An Address, delivered to the Phrenological Association in London June 20, 1842. With a Letter from Dr. Elliotson, on Mesmeric Phrenology and Materialism*, H. Ballière, London 1843, p. 33.

²⁴ A. Violi, *Il Teatro dei Nervi*, op. cit., pp. 77-78.

perfettamente fra gli spettacoli di Mesmer tra la fine Settecento e l'inizio Ottocento e il Gran Teatro dell'Isteria inaugurato dal medico francese Jean-Martin Charcot nella clinica parigina della *Salpêtrière* (a fine Ottocento), da cui non differirà di molto.

Il 10 maggio 1838 Elliotson inscenò la sua prima dimostrazione pubblica, con Elizabeth O'Key nel ruolo di protagonista, al cospetto di centinaia di spettatori, fra cui, come riporta Winter, molte figure dell'*élite* medica e intellettuale, diversi membri del parlamento, il consiglio di amministrazione dell'UCH, alcuni personaggi di spicco dell'aristocrazia londinese e, ultimi ma non ultimi, i cronisti della rivista medica *The Lancet*²⁵ che rivestirà un ruolo di primo piano nel dibattito inerente la validità scientifica della pratica mesmerica. Come osserva ancora Winter, è a partire da questo momento che la dimostrazione mesmerica acquisterà un vero e proprio carattere di spettacolo pubblico, rivolto non esclusivamente agli specialisti del settore, ma anche ad una folla eterogenea, via via sempre crescente, a testimonianza di quanto la messa in scena della pratica mesmerica suscitasse un fascino consistente all'interno dei circoli letterari e scientifici della buona società londinese²⁶. Questa serie di dimostrazioni, inoltre, unita a quelle inscenate nel '37 con Dupotet, rappresentarono un primo riconoscimento della terapia mesmerica da parte della medicina ufficiale, dal momento che essa consisteva essenzialmente in una seduta magnetica che, una volta depurata dalle sue 'componenti' metafisiche, poteva essere ripensata come un trattamento medico idoneo della patologia nervosa²⁷. La lezione, infatti, venne dettagliatamente descritta sulle pagine di *The Lancet*, con il titolo *Exhibit of the effects of animal magnetism*, ed iniziò con una breve spiegazione di Elliotson riguardo i principi generali del mesmerismo, mentre Elizabeth, in qualità di (s)oggetto sperimentale, sedeva passivamente nell'attesa di fungere da corpo-palcoscenico per dimostrare i punti precedentemente illustrati dal dottore.

La presenza scenica di Elizabeth, silenziosa e immobile, suscitò sin da subito l'interesse del giornalista di *The Lancet* presente alla dimostrazione che scrive: «Her figure was somewhat womanish, but her face and head were those of a child. No particular character was indicated by her features, or by any expression of feeling that could be observed in them»²⁸. La descrizione del giornalista sembra sottolineare non solo un'apparente fragilità di O'Key, ma anche una sorta di ambiguità fisica: gli aggettivi *womanish* e *child* applicati al corpo di Elizabeth denotano, infatti, un'identità di genere (femminile) non ancora del tutto formata e, per ciò

²⁵ A. Winter, *Mesmerized*, op. cit., p. 74.

²⁶ *Ivi*, p. 57.

²⁷ A. Violi, *Il Teatro dei Nervi*, op. cit., p. 75.

²⁸ J. Elliotson, *John Elliotson on Mesmerism*, op. cit., p. 34.

stesso, non ancora definita. Le parole del giornalista sembrano, però, avanzare anche delle ipotesi circa il carattere della giovane, suggerendo che fosse mancante di personalità o di presenza distintiva, tratti che, tuttavia, svanivano non appena O'Key veniva condotta in *trance* da Elliotson, ancora una volta dopo pochi *passes* sul suo viso e il suo cranio.

Sebbene nella fase iniziale dell'esibizione Elizabeth, docile, timida e remissiva, sembrasse completamente mossa e in balia del suo medico, imitando i movimenti di Elliotson e eseguendo le azioni che le venivano richieste, durante la *trance* la ragazza, però, dimostrava di sdoppiarsi, trasformandosi in un misto di malizia e irriverenza²⁹. Per tutta la durata di questa seconda fase Elizabeth non mostrava più quella timidezza, quel rispetto e quella deferenza verso Elliotson che caratterizzavano il suo atteggiamento nello stato di veglia, ma cantava, ballava, faceva battute, intrattenendo e affascinando il pubblico mostrando un cambiamento talmente sorprendente da portare alcuni osservatori a sollevare dubbi circa l'attendibilità dei fenomeni inscenati. Alcuni spettatori, infatti, iniziarono a chiedersi se la trasformazione di O'Key fosse realmente dovuta alla *trance*, se si fosse realmente verificato un vero e proprio sdoppiamento di coscienza o se, al contrario, non stessero semplicemente assistendo ad una sorta di recita. Tuttavia, come indicato più volte dal *reporter* di *The Lancet*, la maggior parte degli osservatori era (ancora) concorde sul fatto che O'Key non recitasse e che, al contrario, stesse mostrando una serie di fenomeni reali. Con tutta probabilità, parte della credenza circa la veridicità della sua *trance* e dei fenomeni esibiti dal suo corpo si basava sul presupposto che una ragazza di umili origini, giovane e inesperta come lo era Elizabeth non sarebbe mai stata in grado di fingere un'esecuzione simile. È un assunto che, tuttavia, non sarà condiviso dal *reporter* di *The Lancet*, che farà sempre più riferimento alle qualità artistiche di O'Key nell'imitare e fingere lo stato di *trance*.

Come osserva Amy Lehman, una tale interpretazione in chiave artistica sarebbe stata incentivata anche alla spiccata teatralità derivata dal *setting* delle *performances*. Sebbene, infatti, il contesto dell'evento fosse dichiaratamente scientifico, è possibile interpretare le dimostrazioni di Elliotson come una sorta di variante del teatro vittoriano³⁰. La struttura delle sue 'lezioni-spettacolo', iniziando con il dramma della messa in *trance* di Elizabeth poi intervallato da intermezzi di canto, danza e di dialogo con il pubblico sembrava seguire la formula canonica di una serata teatrale di inizio Ottocento, che, generalmente, iniziava con la rappresentazione di una tragedia, alternata da intermezzi di canto o di danza seguiti da una

²⁹ A. Winter, *Mesmerized*, op. cit., p. 74.

³⁰ A. Lehman, *Victorian Women and The Theatre of Trance*, op. cit., p. 39.

commedia e, infine, da una farsa o da una pantomima. Anche la modalità di ingresso del pubblico dell'UCH é piuttosto indicativa in tal senso poichè, come sottolinea ancora la studiosa, arrivava «by turns and saw the phenomena by bits, [...] popping in to catch the last act or a comic afterpiece, as audience often did in the late eighteenth and early nineteenth century London theatre»³¹.

Secondo Lehman, il teatro rappresenterebbe pertanto un valido strumento per interpretare il comportamento di O'Key durante la *trance*. Come abbiamo avuto modo di osservare, infatti, il corpo di O'Key, liberandosi dal controllo 'registico' di Elliotson inscenava in totale autonomia degli inframezzi, spesso di canto, di danza o di interazione con il pubblico che, come osserva Winter, si avvicinavano ad un genere teatrale popolare molto in voga nel teatro londinese di quegli anni: la pantomima, che, al pari del mesmerismo, esercitò un fascino trasversale sull'intera società vittoriana.

All'inizio del periodo vittoriano la pantomima inglese era dominata dall'*Harlequinade* e dai suoi personaggi, fra cui Pantalone, Arlecchino, Colombina e i Clowns, ed era generalmente preceduta da un'*overture* – spesso incentrata sulla messinscena di leggende, miti classici, racconti per bambini, classici della letteratura e, talvolta di contenuti del tutto originali – nel corso della quale alcuni personaggi, che indossavano solitamente le cosiddette *big heads*, si trasformavano nei personaggi principali. Successivamente, l'*Harlequinade* si dotò di tutta una serie di scene comiche inscenate dal *clown*, che divenne la principale attrazione del genere³². Tuttavia, durante gli anni Trenta dell'Ottocento, la pantomima, assorbendo l'influenza di altri generi quali la stravaganza e il *burlesque*, iniziò a mutare la sua forma, ibridandosi in maniera considerevole³³ e producendo, come ricorda Jim Davis, narrazioni di trasfigurazione o instabilità corporea così da ribaltare il canonico schema di rappresentazione³⁴. La pantomima, infatti, come lascia trasparire il suo scambio più famoso: 'Oh no it's not!' 'Oh yes it is!', rappresenta lo spettacolo della sfida, della mancanza di rispetto e della contraddizione. Contraddizioni e insulti, non risparmiando nessuno, venivano

³¹ *Ivi*, p. 44.

³² Per ulteriori approfondimenti si rimanda a J. Richards, *The Golden Age of Pantomime. Slapstick, Spectacle and Subversion in Victorian England*, Methuen Drama, New York 2015, e a M. R. Booth, *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, pp. 198-202.

³³ Negli anni Trenta del XIX secolo, all'Olympic Theatre e, successivamente, al Lyceum e al Covent Garden, J. R. R. Planché ed Eliza Vestris presentarono una serie di stravaganze a Natale e Pasqua, ispirandosi ai miti e alle leggende classiche e alle fiabe, scritte in rima e messe in scena attraverso scene di trasformazione spettacolari. Nel frattempo, anche il *burlesque* era diventato una forma teatrale popolare, parodiando opere di Shakespeare, melodrammi e molto di ciò che ancora oggi costituisce il punto fermo della pantomima moderna.

³⁴ J. Davis, *Victorian Pantomime. A Collection of Critical Essay*, Palgrave Macmillan, New York 2010, p. 3.

scambiati senza soluzione di continuità non solo fra gli attori della *pièce*, ma anche fra interpreti e il pubblico, in una circolarità comunicativa che ricorda gli spettacoli inscenati al Covent Garden per il pubblico della *working-class*. Secondo le cronache dell'epoca, infatti, il repertorio idiosincratico di questi spettacoli era tutto giocato sullo scambio continuo fra attori e pubblico, tanto da rendere quest'ultimo una parte integrante della costruzione dello spettacolo.

Tornando alle 'lezioni-spettacolo' di Elliotson, anche Elizabeth dopo aver individuato alcuni membri del pubblico si rivolgeva a questi ultimi con innocente familiarità, non risparmiando a nessuno sarcasmo ed irriverenza³⁵. Come riporta Winter, infatti: «On one occasion, she remarked to the marquis of Anglesey, "Oh! How do you do? ...White Trowsers. Dear! You do look so tidy, you do!"»³⁶, apostrofando in maniera ancora più diretta gli stessi medici con termini come «silly», «baby» e «fool»³⁷ che (a detta di questi ultimi) non le appartenevano nel suo stato di veglia, e alludendo anche ad Elliotson come a un «milk-sop»³⁸: un uomo effeminato ed impotente. Gli atteggiamenti di O'Key sul palco dell'UCH sembrano, di fatto, ricalcare il classico schema pantomimico, attraverso un processo di erosione della separazione fra platea e palco e la messa in discussione dello *status* autorevole dei suoi interlocutori. Un'ulteriore spinta in tal senso ci giunge ancora una volta da un articolo di *The Lancet* in cui il *reporter* fa riferimento all'interpretazione di Elizabeth della canzone popolare *Jim Crow*, al termine della medesima 'lezione-spettacolo':

She sang one verse, adding, "I dont' remember any more, but I'll sing Jim Crow". The mill-board was here placed before her face for some experiment which we cannot recollect, when she said to the board, "Oh you nasty boy. What a dirty black fellow you are"³⁹.

È opportuno sottolineare che *Jim Crow* non fosse semplicemente una canzone, quanto piuttosto un vero e proprio personaggio della pantomima inglese, portato sul palcoscenico del Surrey Theatre di Londra dall'artista americano Thomas Dartmouth ('Daddy') Rice solamente un anno prima (1836) e che aveva attirato sin da subito l'attenzione del pubblico della *working-class*. Come osservato da Winter, sebbene questa canzone fosse arrivata a Londra solo nel 1836, ne esistevano già diverse versioni che spaziavano dal ridicolo al sovversivo e

³⁵ A. Winter, *Mesmerized*, op. cit., p. 87.

³⁶ Ibidem.

³⁷ *Ivi*, p. 88.

³⁸ Ibidem.

³⁹ J. Elliotson, *John Elliotson on Mesmerism*, op. cit., p. 38.

la familiarità dimostrata da Elizabeth, così come la sua particolare versione, fa pensare che O'Key possa aver assistito ad una delle *performances* londinesi di Rice, sebbene non vi siano fonti certe in merito⁴⁰.

L'artista americano T. D. Rice era un attore comico bianco che, dopo aver assistito alla *performance* di un uomo di colore che cantava questa canzone a New York, creò il personaggio *Jim Crow* e rinominò la canzone 'Jump Jim Crow' nel 1828, contribuendo a diffondere il *blackface*, già popolare in America a partire dagli anni Dieci dell'Ottocento, anche in Inghilterra. Negli anni Trenta e i primi anni Quaranta del Diciannovesimo secolo, la *performance blackface* iniziò ad accompagnare gli sketch di satira o parodia con canzoni e danze movimentate, sviluppando dei personaggi altamente stereotipati (il buffone, il pigro o il ladro) che parlavano un inglese storpiato e che venivano interpretati dagli attori da soli, in coppia e, occasionalmente, in un trio⁴¹. Come sostiene Dale Cockrell, sottolineando il potenziale sia dell'azione scenica sia dell'esecutore della stessa, Jim Crow, il ragazzo dalla pelle scura, si affermò sin da subito come uno dei personaggi teatrali più conosciuti e amati dal pubblico, sia negli Stati Uniti che in Gran Bretagna, tanto da spingere il *Boston Post* a dichiarare: «The two most popular characters in the world at the present time are [Queen] Victoria and Jim Crow»⁴². I tratti caratteristici di *Jim Crow* sono la contestazione e la 'ambiguità': la sua *performance*, infatti, è, al contempo, rivolta alla gente comune e non, è una critica sociale e ai centri di potere, è lo spettacolo della speranza e del controllo, del rumore e della musica, della sfera pubblica e privata, del corpo e della mente, il tutto mixato, in una modalità talmente trasgressiva, divertente e irriverente da rendere i confini sfumati⁴³. Durante la sua *performance* 'Jim Crow' saltava e scherzava, mentiva e faceva satira, offuscando i confini tra realtà e rappresentazione.

Se si considera il fatto che durante la sua *performance* Jim Crow, oltre a suonare il violino e cantare la canzone reinterpretata da Elizabeth, accompagnava l'esibizione con una danza

⁴⁰ *Ivi*, pp. 88-89.

⁴¹ La diffusione della *performance blackface* sia in America che in Inghilterra, si deve, in particolar modo, alle esibizioni itineranti dei *Blackface minstrels* e del *Ministrels Show*. Cfr. D. Cockrell, *Demons of Disorders: Early Blackface Minstrelsy and Their World*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 13-30 e pp. 50-62; M. Pickering, *Blackface Minstrelsy in Britain*, Routledge, New York 2016.

⁴² *Boston Post*, July 22, 1838. Come riportato da D. Cockrell in "Jim Crow, Demon of Disorder", *American Music*, vol. 14, n. 2, University of Illinois Press, (Summer, 1996), pp. 161-184. Cit. p. 161.

⁴³ D. Cockrell, "Jim Crow, Demon of Disorder", op. cit., p. 180.

eccentrica fatta essenzialmente di salti, calci e gesti violenti⁴⁴, frammentati e automatici⁴⁵, la messa in scena di Elizabeth acquista un ulteriore senso e significato. I *topoi* della frammentazione anatomica diventano un elemento fisso degli spettacoli di pantomima, in cui si fa leva sull'idea di un corpo nervoso automatizzato a rimarcare l'azione puramente nervosa⁴⁶. Non sembra un caso se nel teatro medico di Elliotson il corpo nervoso di Elizabeth replichi (in)consapevolmente i gesti convulsi, le pose e persino le canzoni rese popolari dallo spettacolo della pantomima.

Un altro aspetto interessante riguarda il significato che il termine *Jim Crow* iniziò progressivamente ad assumere durante gli anni Trenta dell'Ottocento, in riferimento alle politiche (americane) di segregazione razziale, spingendo ad un'interpretazione anche in chiave politica della canzone cantata durante la *performance* pantomimica. Come evidenzia ancora Cockrell:

«“Jim Crow” was clearly a song about racial inferiority. If one reads just the newspapers – written by the educated elite, if not also the social, political, and economic elite – one finds exactly what one would expect: “Jim Crow” is about a deservedly unfortunate “nigger”, worthy only of a novelty laugh or two», aggiungendo, tuttavia, che *Jim Crow*, in modi sorprendentemente ambigui: «was clearly many things to many people of all ranks, race and genders»⁴⁷.

Se si considera anche quanto osservato da Davis, ovvero che la pantomima in epoca vittoriana non fosse semplicemente una forma pervasiva di teatro popolare, quanto piuttosto «a way of seeing, even as a metaphor, in shaping perception of the contemporary world»⁴⁸, si potrebbe leggere la reinterpretazione di O'Key della canzone di Jim Crow come una sorta di passaggio da una forma di disuguaglianza e rivendicazione razziale ad un'altra di classe e

⁴⁴ Come osserva Gerald Frow, la violenza, sia verbale che fisica, iniziò a caratterizzare la pantomima inglese a partire dagli anni '40, a seguito delle *tournées* dei clown *Hanlons-Lees*. Come scrive: «It went on to urge Clown to be cruel – ‘brutally, increasingly, perpetually cruell’, and in a spill an pelt, to take care that people really were hit», aggiungendo che «the violence was an integral part of the ‘comic’ business, that it survived for so long into the Victorian era [...]». G. Frow, “Ob, Yes it is!”. *A history of pantomime*, British Broadcasting Corporation, London 1985, pp. 84-84.

⁴⁵ Analizzando il testo della canzone cantata da Jim Crow, è possibile ricostruire, in parte, la gestualità esibita dal personaggio: «First on de heel tap, den on the toe, Every time I wheel about I jump Jim Crow. I wheel about and turn about and do just so, And every time I wheel about I jump Jim Crow». Come riportato da W. T. Lhamon Jr in *Jump Jim Crow: Lost Plays, Lyrics, and Street Prose of the first Atlantic Popular Culture*, Harvard University Press, Londra 2003, pp. 95-102.

⁴⁶ A. Violi, *Il Teatro dei Nervi*, op. cit., pp. 50-52.

⁴⁷ D. Cockrell, “Jim Crow, Demon of Disorder”, op. cit., p. 174; D. Cockrell, *Demons of Disorders: Early Blackface Minstrels*, op. cit., pp. 62-92.

⁴⁸ J. Davis, *Victorian Pantomime*, op. cit., p. 2.

genere, attraverso una spettacolarizzazione tutta giocata sull'irriverenza e sul ribaltamento delle regole precostituite.

Nel caso specifico di O'Key, se si riconsiderano le ipotesi del tempo inerenti la natura femminile, è possibile vedere come le stesse possano aver giocato un ruolo di primo piano nella questione. Se, infatti, da un lato si considerava la donna non abbastanza intelligente e abile da ingannare dei medici, in quanto uomini oltre che altamente qualificati, dall'altro le sue presunte predisposizioni all'inganno e alla trasformazione di sé le consentivano di fingere e imitare con successo anche lo stato di *trance*. Non a caso, la capacità di Elizabeth di riuscire a sfuggire al controllo totale del suo medico-manovratore, così come la sua inclinazione pantomimica, contribuivano ad alimentare il dissenso sulla veridicità scientifica della *trance* inscenata dal Dr. Elliotson, incentivato anche dal dubbio che O'Key potesse fingere e offrire al medico l'immagine di se stessa che meglio corrispondeva al suo desiderio di sapere. Durante le *performances* dirette da Elliotson, infatti, sebbene il medico sembrasse dirigere totalmente gli spettacoli e il corpo-marionetta di O'Key, gli assoli di quest'ultima sembravano dimostrare il contrario. Il corpo-marionetta (femminile) di Elizabeth, liberandosi dalla morsa degli ordini (maschili) che le venivano impartiti, cantava, ballava e interagiva in modo irriverente con il pubblico, ma soprattutto, decidendo di non svegliarsi nel momento stabilito⁴⁹, opponeva resistenza a tutte le procedure mediche, risultando agli occhi di molti osservatori sempre più indipendente, autonoma e sempre meno attendibile da un punto di vista scientifico⁵⁰. In altre parole, si potrebbe rileggere questa dinamica come un possibile spazio liminale per O'Key in cui giocare possibilità sovversive ed esprimere sentimenti, comportamenti e atteggiamenti ritenuti moralmente ed eticamente inaccettabili o innaturali.

Inoltre, come ricorda Winter, per Elizabeth la figura del ragazzo dalla pelle scura aveva un ulteriore significato: *Negro*, infatti, era lo spirito che, a detta di O'Key, le prediceva l'arrivo e la durata della sua crisi, nonché i trattamenti che le sarebbero stati impartiti, e che decideva quando si sarebbe potuta risvegliare dalla *trance*⁵¹, il che sembra anticipare quanto successivamente sperimentato dai *performers* della scena occulta. La *performance* inscenata da O'Key marcherebbe, di fatto, una duplice trasgressione: lo spirito un uomo di colore che

⁴⁹ Come riporta Winter, durante una *performance*, Elliotson si trovò costretto a chiedere alla stessa Elizabeth, tramite l'assistente Wood, istruzioni rispetto a quando e come avrebbe dovuto essere risvegliata dalla *trance*. Come si legge: «“In five minutes”. “Shall you awaken yourself?” – “No”. “How then?” – “You must awake me”. “In what way?” – “By rubbing my neck”. *Ivi*, p. 76.

⁵⁰ *Ivi*, p. 79.

⁵¹ A. Winter, *Mesmerized*, op. cit., pp. 91-92.

parla attraverso un corpo femminile e una donna che si fa canale di trasmissione di una voce che seppur maschile è considerata anch'essa socialmente inferiore.

L'immagine del corpo di O'Key fu puntualmente ricondotta all'epoca di Elliotson a un caso di simulazione e di contraffazione consapevoli. Lo stesso Thomas Wakeley, nonostante fosse stato un grande sostenitore di Elliotson e della veridicità della sua pratica, non tarderà a screditare gli esperimenti condotti dal medico inglese, dimostrando la totale inefficacia della pratica mesmerica nella cura delle patologie nervose e giungendo alla conclusione che Elliotson fosse stato vittima della recita delle sue stesse pazienti⁵². Non a caso, infatti, un *reporter* di *The Lancet*, in conclusione al suo articolo, suggerì che il luogo adatto per le *performances* di Elizabeth non fosse il teatro medico, ma il palcoscenico vero e proprio dei teatri 'minori' dove andavano in scena delle vere farse mesmeriche: «some of the minor theatres may find it no bad speculation to get up a mesmeric farce, in which O'Key, with a little training, would appear with advantage»⁵³.

A tal proposito, è opportuno ricordare quanto osservato da Winter ovvero che negli spettacoli popolari: «Mesmerized subjects, ventriloquist's dolls, and inanimate "human automata" were literally interchangeable on popular stage, and mesmeric displays alternated with puppetry and ventriloquism in an evening's show»⁵⁴. Un *trend* che fu incentivato da quel piccolo esercito di intrattenitori mesmerici itineranti che in quegli stessi anni, sulla scia delle esibizioni di Dupoet e di Elliotson e spostandosi per tutta la Gran Bretagna inscenava le proprie *performances* per le strade inglesi, contribuendo non solo a diffondere la conoscenza della dottrina mesmerica e dei fenomeni ad essa correlati, ma anche ad ampliare gli scenari di applicazione degli stessi⁵⁵.

Come dimostrano gli articoli di *The Lancet*, il *focus* degli stessi, invalidando definitivamente la scientificità degli esperimenti condotti da Elliotson, iniziò a ruotare sempre di più attorno alle capacità di recitazione di O'Key e alle impressioni suscitate dalle sue farse mesmeriche. In un articolo pubblicato il 15 settembre 1838, il *reporter*, esprimendo una genuina ammirazione per le abilità recitative di Elizabeth, scrive che:

the talent which she possesses in greatest perfection is imitation; the talent possessed by few of representing feelings and states of the mind vividly,

⁵² *Ivi*, pp. 93-102.

⁵³ J. Elliotson, *John Elliotson on Mesmerism*, op. cit., p. 96.

⁵⁴ A. Winter, *Mesmerized*, op. cit., p. 120.

⁵⁵ T. M. Parssinen, "Mesmeric Performers", op. cit., pp. 89-90.

so as to impress spectators with their reality. In this O'Key is excelled by few actresses on the stage⁵⁶.

Il talento primario di O'Key era dunque l'imitazione, che di fatto le consentirebbe di fingere alla perfezione tutti i fenomeni mesmerici. L'imitazione, infatti, sembrava connotare una sorta di possessione mimetica in O'Key che consentiva alla ragazza di mimare alla perfezione sia i gesti impartiti da Elliotson, sia le movenze di Jim Crow, obbedendo al contempo anche agli ordini del *Negro*. Elizabeth, inoltre, sembrava dotata anche di un talento molto particolare, ovvero la capacità di rappresentare i sentimenti e gli stati d'animo in una modalità così convincente da impressionare lo spettatore con la realtà della sua *performance* e da eccellere come poche attrici sul palco. Inoltre, come scrive ancora il *reporter*: «Elizabeth is a genius in her line. [...] this is betrayed by her dark, piercing eye, her wonderful performance, and the power she exercises over all who have come much in contact with her»⁵⁷. È interessante notare che per descrivere l'effetto della sua *performance* e l'influenza esercitata da O'Key su chiunque entrasse in contatto con lei, l'autore dell'articolo ricorra sia ad una spiegazione che potremmo definire frenologica, in quanto la genialità di Elizabeth sembra essere testimoniata dallo sguardo profondo della ragazza, sia mesmerica, conservando intatto quel legame fra mesmerismo e performatività artistica che abbiamo già visto delinarsi nel capitolo precedente. Anche Elizabeth, al pari di Mesmer e di Sarah Siddons, era in grado di esercitare un enorme carisma sul suo pubblico e di suggestionarlo attraverso il suo sguardo, una dote che ritroveremo attribuita anche a due grandi attori dell'epoca, come Rachel Félix e Henry Irving.

Il corpo di Elizabeth, a prescindere dal fatto che le sue azioni fossero consapevoli o inconsapevoli, fornisce quindi un vivido esempio del potenziale potere performativo della *trance*, contribuendo ad avvicinare la *trance* inscenata dal dottor Elliotson nel suo teatro medico alla scena artistico-performativa vera e propria. La suggestione magnetica e lo sdoppiamento manifestati dal corpo di Elizabeth durante la fase sonnambolica, infatti, liberando una forma di linguaggio corporeo altamente performativo, consentono di avvicinare il corpo scenico di O'Key non solo ai *performers* dei teatri minori come Jim Crow, ma anche a quello di alcuni fra i più importanti attori del periodo. Come vedremo, sia il potere della suggestione, sia il tema del doppio giocheranno un ruolo di primo piano nelle teorizzazioni in merito all'arte del recitare, a testimonianza di quanto durante l'epoca

⁵⁶ J. Elliotson, *John Elliotson on Mesmerism*, op. cit., p. 33.

⁵⁷ *Ibidem*.

vittoriana i misteri correlati all'alterità psico-fisica, derivati (anche) dallo sdoppiamento del corpo-mente manifestato durante la *trance* mesmerica, esercitarono un notevole fascino non solo sull'*élite* medica, ma anche sugli artisti e gli uomini di teatro⁵⁸.

3.3. SCENA SECONDA: *TRANCE* E TEATRO.

IL CORPO ATTORALE FRA POTERI MESMERICI E SDOPPIAMENTO.

Come abbiamo avuto modo di osservare, i resoconti dei *reporters* del *Lancet* in merito alle *performances* di O'Key, oltre a manifestare una chiara difficoltà nel determinare il confine fra realtà scientifica e finzione recitativa durante lo stato di *trance*, testimoniano anche una sorta di fascino esercitato sul pubblico dalla combinazione fra mesmerismo e teatralità. Come osservato da Lehman, a testimonianza dello stretto legame fra scena medica e scena artistico performativa, in quegli stessi anni la tecnica della recitazione iniziò ad essere paragonata a una sorta di processo mesmerico, sia per il pubblico che per il *performer* stesso, a cui non solo continuerà ad essere attribuito un potere mesmerico, ma che si troverà a vivere in prima persona una sorta di sdoppiamento durante le sue *performances*, attraverso un processo che sembra richiamare quanto esperito da Elizabeth durante le 'lezioni-spettacolo' di/con Elliotson.

Nelle discussioni contemporanee sul potere esercitato dai grandi *performers* dell'epoca, compaiono spesso dei riferimenti alle loro qualità di 'mesmerizzatori' o 'mesmerizzatrici'⁵⁹. La presenza scenica di Rachel Félix, una celebre attrice francese dell'epoca ma molto famosa anche in Inghilterra, sembra fungere perfettamente al caso nostro: le testimonianze del tempo, infatti, descrivono l'attrice somma della *Comédie Française* come una *performer* dotata di una considerevole forza di attrazione e di uno straordinario effetto catalizzatore attraverso i quali esercitava un controllo totale sul suo pubblico, ponendolo in una condizione di sospensione di qualsivoglia percezione.

Rachel Félix debuttò alla *Comédie Française* nel 1837 all'età di diciassette anni e un testimone presente in sala racconta di essere stato catturato principalmente «by a strange and expressive countenance»⁶⁰ della figura sul palco: «The brow was prominent, the eye dark,

⁵⁸ J. Goodall, "Between Science and Supernaturalism: Mimesis and the Uncanny in Nineteenth-Century Theatre and Culture", 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 24, (2017), pp. 1-20, p. 4.

⁵⁹ A. Lehman, *Victorian Women and the Theatre of Trance*, op. cit., p. 55.

⁶⁰ Cfr. N. H. Kennard, *Rachel*, W. H. Allen, London 1885, p. 31.

deep set and full of fire [...]»⁶¹. Possiamo notare come, anche per la Félix, il *focus* ruoti attorno alla descrizione del viso e, in modo particolare, dello sguardo dell'attrice che diviene il *punctum* della sua presenza scenica, il centro da cui si propaga il suo effetto magnetizzatore. Un simile accento possiamo ritrovarlo anche nelle descrizioni di Edwin Forrest, un famoso attore americano che assistette alle prime *performances* di Félix. Secondo Forrest, l'attrice appariva come una «little bag of bones, with the marble face and the flaming eyes», ipotizzando, inoltre, che in lei operasse una sorta di potere o possessione 'demoniaci'⁶², il che non sorprende dal momento che sin dall'età di dieci anni l'attrice venne soprannominata *la petite Diabliesse*.

Questa prerogativa di Rachel Félix fu messa in evidenza anche da Charlotte Brontë che, tredici anni dopo aver assistito ad una *performance* londinese dell'attrice, scrisse:

On Saturday I went to hear and see Rachel - a wonderful sight - terrible as if the earth had cracked deep at your feet and revealed a glimpse of hell - I shall never forget it - she made me shudder to the marrow of my bones: in her some fiend has certainly taken up an incarnate home. She is not a woman - she is a snake⁶³.

A tal proposito, è opportuno sottolineare che, per quanto concerne la tradizione occidentale, uno degli archetipi della possessione è la Sacerdotessa di Delfi, il cui corpo era in grado di farsi canale della voce degli dei e dei demoni provenienti dal profondo della terra su cui era posto il suo trono. Non a caso, come osserva Lehman, la testimonianza di Brontë, unita ai resoconti dei critici Jules Janin e George Henry Lewes, ritraggono Rachel Félix come la moderna reincarnazione europea della sacerdotessa di Delfi - con la sua voce oracolare dalla frequenza bassa, inquietante e guidata da un respiro troppo potente per essere stato emesso dai suoi deboli polmoni - contribuendo a celebrare l'attrice come il prototipo del *performer* mesmerico⁶⁴.

Analogamente, il critico e attore francese Jules Janin, descrivendo la grande capacità di trasformazione messa in scena da Rachel Félix durante le sue *performances*, ipotizzò che il corpo dell'attrice fosse posseduto da una forza misteriosa. Sebbene il corpo dell'attrice sembrasse inizialmente fragile e minuto, durante la *performance* sembrava progressivamente

⁶¹ *Ivi*, p. 33.

⁶² *Ivi*, p. 20.

⁶³ Charlotte Brontë, letter to Ellen Nussey, 24 June 1851. In M. Smith, *The Letters of Charlotte Brontë*, vol. 2, 1848-1851, Clarendon Press, Oxford 2000, p. 648.

⁶⁴ A. Lehman, *Victorian Women and the Theatre of Trance*, op. cit., p. 56.

umentare di dimensioni: il suo occhio si illuminava e il suo corpo si abbandonava totalmente, muovendosi in maniera così elegante e maestosa da esercitare un effetto sia travolgente, sia perturbante sul suo pubblico. Come scrive, infatti, l'attrice è paragonabile ad una musa, ma anche ad una Furia violenta, implacabile e pericolosa. La Félix è un'ispirazione che schiaccia e uccide; ti costringe, ti pressa, ti ossessiona⁶⁵. Come riporta ancora Janin, talvolta, l'attrice 'soffriva molto di nervi' nella fase di preparazione dello spettacolo, ma una volta al cospetto del suo pubblico quei movimenti improvvisi, quell'energia aspra e l'abbandono prendevano immediatamente il sopravvento, ipotizzando che il corpo della grande attrice avesse una natura misteriosa⁶⁶.

Così come nelle testimonianze di Jules Janin, anche nelle descrizioni di George Henry Lewes (1817-1878), la cui formazione spaziava dalla filosofia alla fisiologia, biologia e anatomia, l'impressione che si ricava di Félix, descritta come «the panther of the stage»⁶⁷, è che il suo corpo sia posseduto da una 'forza misteriosa' che sembra consumare quel «thin nervous frame»⁶⁸ durante le *performances*. Come scrive Lewes, infatti: «You felt that she was wasting away under the fire within, that she was standing on the verge with pallid face, hot eyes, emaciated frame – an awful ghastly apparition»⁶⁹.

Come osservato da Lehman e Joseph R. Roach, Lewes, al netto della sua preparazione medica, aveva un approccio quasi clinico all'osservazione e alla teorizzazione dell'azione teatrale che lo portava ad applicare al corpo del *performer* dei parametri fisiologici che risentivano delle teorie sull'elettricità. Nei suoi riferimenti all'impulso elettrico, Lewes attinse anche alla pratica mesmerica e, in modo particolare, a una delle prime interpretazioni del fenomeno, riferendosi alle correnti elettriche condotte dal magnetizzatore. La medesima tecnica sembrava caratterizzare per il critico anche il rapporto fra Félix e il suo pubblico⁷⁰, il che non stupisce in quanto, come evidenziato da Goodall, uno dei lasciti, seppur involontari, della pratica inscenata da Mesmer fu proprio l'iniezione di un nuovo tipo di significato nel rapporto tra *performer* e pubblico, conferendo all'attore un'aura di energia sovranaturale⁷¹. Gli eredi di Rachel Félix – come Henry Irving, spesso definito come un virtuoso del

⁶⁵ Jules Janin, come riportato da J. Goodall, *Stage Presence*, op. cit. p. 96.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ G. H. Lewes, *On Actors and the Art of Acting*, Smith, Elder, & Co., London 1875, p. 31.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ivi*, p. 33.

⁷⁰ A. Lehman, *Victorian Women and the Theatre of Trance*, op. cit., p. 60. J. R. Roach, "G. H. Lewes and Performance Theory: Towards a "Science of Acting"", *Theatre Journal*, Oct., 1980, Vol. 32, N. 3 (Oct., 1980), pp. 312-328, p. 320.

⁷¹ J. Goodall, *Stage Presence*, op. cit. p. 101-102.

soprannaturale e del misterioso – si distinsero, infatti, proprio per la profondità della loro presa psico-fisica sul pubblico, derivata anche da quell'aura di ultra-mondanità attribuita alla loro presenza scenica o scaturibile dalla stessa.

Possiamo notare come attraverso il corpo di Rachel Félix cominci a prender forma uno dei paradossi essenziali del discorso relativo all'interpretazione del corpo scenico, un paradosso in grado di riflettere l'ambivalenza del rapporto fra scienza e arte. Se, infatti, da un lato i teorici come Lewes attingono all'immaginario scientifico riferendosi all'elettricità o alla pseudo-scienza magnetica nel tentativo di dare una spiegazione ai processi psico-fisici che sottendono l'agire teatrale, dall'altro continuano a riferirsi anche a una dimensione che potremmo definire occulta, soprannaturale.

3.3.1. IL CASO HENRY IRVING.

Come osservato da Jane Goodall, Henry Irving – uno fra gli attori più celebri dell'epoca vittoriana e *actor-manager* del Lyceum Theatre di Londra, per tre decenni, a partire dal 1871⁷² – «[...]had uncanny potency as an actor. Intimations of the supernatural arose through Irving's propensity to give physical expression to the deeper and darker reaches of the psyche in ways that produced an extraordinary mesmeric hold over audiences»⁷³. Si tratta di una prerogativa che sarà sottolineata a più riprese nei commenti di chi lo osservò da vicino.

Eric Jones-Evans, sottolineando la preoccupazione di Irving per quanto concerne la scansione del tempo durante una *performance*, descrive l'attore in un gioco d'attesa continuo con il suo pubblico, fatto di pause, esitazioni e tentativi di inseguire o catturare ogni singolo

⁷² Sir Henry Irving, il cui nome originale era John Henry Brodribb (6 febbraio 1838 a Keinton Mandeville, Somerset, Inghilterra - 13 ottobre 1905 a Bradford, Yorkshire), fu uno dei più famosi attori inglesi del periodo vittoriano e il primo della sua professione ad essere nominato cavaliere dalla Regina Vittoria per i servizi resi al teatro (1895). Irving fu anche un celebre *manager* teatrale, il *partner* professionale della famosa attrice Ellen Terry per ventiquattro anni (1878-1902) e il padre artistico del figlio di lei Edward Gordon Craig (1872-1966). Dal punto di vista attoriale, la fortuna di Irving si deve, in particolar modo, alla sua poliedricità artistica: alla capacità di saper interpretare sia ruoli comici, sia tragici con un'insolita naturalezza. Le *performances* al Lyceum Theatre, in cui l'attore, per trent'anni, interpretò in maniera magistrale diversi personaggi shakespeariani (il suo 'cavallo di battaglia') consentirono ad Irving di creare un vero e proprio *modus operandi* della messinscena vigente al Lyceum, portandolo a scontrarsi con il celebre scrittore e drammaturgo George Bernard Shaw (1856-1950) e a rifiutare di inscenare i drammi di Henrik Ibsen (1828-1906). A differenza di Shaw e di Ibsen, che puntavano verso un 'teatro d'autore', infatti, Irving puntava alla realizzazione di un 'teatro dell'attore', in cui il drammaturgo era al servizio dell'interprete e dello scenografo. Negli ultimi anni della sua vita Irving, dopo aver affrontato alcuni problemi di salute ed economici dovuti alla *débâcle* scenica di una *pièce* del figlio Laurence, si imbatté in una *tournee* estenuante negli Stati Uniti che, tuttavia, si rivelò molto meno fruttuosa del previsto. Nel 1905, dopo una rappresentazione del Becket di Lord Alfred Tennyson a Bradford, Irving morì, ancora in *tour*, all'età di 68 anni.

⁷³ J. Goodall, *Between Science and Supernaturalism*, op. cit., p. 10.

frammento di lavoro scenico, affinché ognuno di questi momenti di dilatazione temporale portasse ad un «abruptly terrifying lifting of a mental barrier to expose a depth of authentic panic or horror or revulsion [...]»⁷⁴. Rimuovendo questa barriera mentale, Irving creava di fatto una sorta di effetto telepatico, tale per cui gli spettatori si sentissero partecipi dei suoi processi di pensiero e dei suoi cambi di umore, sempre accompagnati da reazioni fisiche improvvise o violente. Come sottolinea ancora Goodall, inoltre, sebbene le *performances* di Irving implicassero una reazione più empatica che mentale, uno degli elementi costanti era la sensazione che durante le sue esibizioni egli stesso si ponesse in una forma di autoipnosi contagiosa da un punto di vista psico-fisiologico, in quanto l'attenzione degli spettatori era coinvolta sempre più dalle azioni corporee di Irving⁷⁵. La dimensione inquietante delle sue *performances* derivava il suo potenziale dalla creazione di un'intensa affinità fisico-mentale fra l'attore e il suo pubblico, il che sembra ricordare quanto inscenato durante la pratica mesmerica. Se, infatti, da un lato Irving, nelle vesti di mesmerizzatore, suggestionava il pubblico attraverso lo sguardo, instaurando con esso un forte legame psico-fisico, al contempo, le qualità manifestate dal suo corpo sembrano ricordare le peculiarità manifestate dai soggetti in *trance* in grado di contagiare il pubblico che assisteva alla *séance*.

Una testimonianza in tal senso perviene dal ricordo di Bram Stoker, che collaborò a lungo con Irving al Lyceum Theatre, inerente il primo incontro con il celebre attore inglese nel 1876. In tale circostanza, Irving, dopo cena, recitò una poesia di Thomas Hood, *The Dream of Eugene Aram* (1831), sottoponendo Stoker a una sorta di *séance* privata all'interno dell'albergo in cui i due uomini si erano incontrati, un'esperienza che Stoker: «[...] I shall never – can never - forget»⁷⁶. Sin dall'esordio della *performance*: «The surroundings became non-existent; the dress ceased to be noticeable; recurring thoughts if self-existence were not at all»⁷⁷ e l'attenzione si concentrò solo su Irving e sul potere e la passione incarnati dall'attore che: «as the ghost in his brains seemed to take external shape before his eyes, and enforced on him that from his sin there was no refuge»⁷⁸. Stoker descrive in questi termini il corpo di Irving:

⁷⁴ E. Jones-Evans, "With Irving and *The Bells*: A Memoir", in D. Mayer, *Henry Irving and The Bells*, Manchester University Press, Manchester 1980, pp. 17-30. Cit. p. 14.

⁷⁵ J. Goodall, *Between Science and Supernaturalism*, op. cit., p. 12.

⁷⁶ B. Stoker, *Personal Reminiscences of Henry Irving*, Macmillan, London 1907, p. 18.

⁷⁷ *Ivi*, p. 19.

⁷⁸ *Ibidem*.

How a change of tone or time denoted the personality of the “Blood-avenging Sprite” – and how the nervous, eloquent hands slowly moving, outspread fanlike, round the fixed face – set as doom, with eyes as inflexible as Fate – emphasised it till one indistinctly quivered with pity!⁷⁹.

Dalla descrizione di Stoker possiamo dedurre che il corpo di Irving sembrasse posseduto dal fantasma di Eugene Aram (il protagonista della ballata che stava interpretando). Stoker descrive sia i movimenti nervosi e al contempo eloquenti delle mani di Irving, sia il suo sguardo fisso ed inflessibile. Una descrizione che sembra ricordare quanto accadeva durante le *séance* mesmeriche. Se infatti, da un lato il corpo nervoso dell'attore, al pari di O'Key, sembra essere stato posseduto dal personaggio che sta portando sulla scena, a cui dà voce, dall'altro i suoi occhi, fissi su Stoker, sembrano rimettere in scena la tipica azione scenica di Mesmer e dei mesmerizzatori, mesmerizzando a sua volta l'ascoltatore. Alla fine della *performance*, inoltre, assistiamo non solo al collasso psico-fisico di Irving (come scrive Stoker: «[...] he spoke the few concluding lines of the poem. Then he collapsed half fainting»⁸⁰), ma anche a quello dello stesso Stoker: «As to its effect I had no adequate words. I can only say that after a few second of stony silence following his collapse I burst out into something like a violent fit of hysterics»⁸¹.

Possiamo ipotizzare che il collasso di Stoker sia stato provocato da una sorta di contagio fisico-sensoriale, un contagio che appare ancor più sbalorditivo e potente se pensiamo che, in linea con quanto dichiarato da Stoker, riuscì ad intaccare anche un corpo forte e sano come quello dello scrittore: «I was no hysterical subject. I was no green youth; no weak individual, yielding to a superior emotional force. I was as men go a strong man – strong in many ways»⁸².

L'effetto scioccante è attribuibile solo ed esclusivamente al genio di Irving che non necessitava dell'ausilio di alcun apparato di illusione teatrale, a differenza di altri attori contemporanei, come John Nevil Maskelyne e George Cooke, che mettevano in scena i propri spettacoli con l'ausilio di veli trasparenti, specchi angolati o trappole poste al di sotto del palcoscenico. Nessuna di queste illusioni tecnologiche, puramente visive aveva nulla della potenza drammatica evocata dal corpo di Irving sul palcoscenico. Il contrasto fra la pantomima sovrannaturale di Maskelyne e Cooke e quella di Irving si giocava essenzialmente

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ *Ivi*, p. 20.

⁸² Ibidem.

sul controllo totale dell'attenzione del pubblico da parte di quest'ultimo, nonché sulla comprensione di come gli spettatori potessero essere attratti da una presenza misteriosa mediante l'immedesimazione totale con il corpo-mente del *performer* sul palco. Come sottolineato da Goodall: «Such minute control over the attention of the audience had far more impact than all the stage tricks for evoking the supernatural that were at Irving's disposal»⁸³.

Un'importante influenza per Irving fu l'esibizione, nel febbraio del 1865 a Manchester, di due spiritualisti americani: i fratelli Davenport, a cui l'attore assistette insieme a due colleghi, Philip Day e Frederick Maccabe, e che rappresentò per l'attore un momento importante per la sua formazione artistica. A tal proposito, è bene ricordare quanto osservato da Parssinen, ovvero che a partire dagli anni Cinquanta la pratica mesmerica aveva una metamorfosi notevole, trasformandosi in una forma di intrattenimento⁸⁴. Durante le loro esibizioni, infatti, i mesmerizzatori di quegli anni, minimizzando l'importanza della lezione mesmerica e talvolta eliminandola del tutto, trasformarono le loro *performances* in vere e proprie forme di intrattenimento, tutte giocate sui fenomeni del sonnambulismo o della chiaroveggenza⁸⁵. È una metamorfosi che, oltre a modificare la drammaturgia della *séance* mesmerica, sembra ricollegarsi a quanto inscenato durante le *performances* spiritualiste di cui lo spettacolo dei fratelli Davenport costituisce un esempio.

A metà del Secolo, infatti, la messa in scena della *trance* sbocciò in un nuovo e ancora più fruttuoso contesto, quello dello Spiritualismo, considerato una scienza o una pseudoscienza come la fisiognomica, la frenologia o il mesmerismo e fondato sulla convinzione che le persone in stati di *trance* potessero comunicare con gli spiriti creando un ponte fra l'aldilà e il mondo reale. Tuttavia, lo Spiritualismo era più una pratica popolare che un sistema scientifico o teorico e rispondeva a quell'appetito popolare per lo spettrale e il soprannaturale che era stato alimentato dai melodrammi gotici molto popolari nei primi decenni del Secolo e da altre forme di spettacolarizzazione come la fantasmagoria e, successivamente, il *Freak show*⁸⁶. Le *performances* dei *medium* spiritualisti, richiamando il *setting* delle *séances* frenomesmeriche e le lezioni-spettacolo di Elliotson, prevedevano una piccola introduzione teorica, la presenza di un *medium* nel ruolo di interprete della *performance* e degli astanti nel

⁸³ J. Goodall, *Between Science and Supernaturalism*, op. cit., p. 11.

⁸⁴ T. Parssinen, *Mesmeric Performers*, op. cit., p. 104.

⁸⁵ *Ivi*, p. 103.

⁸⁶ S. Natale, *Supernatural Entertainments: Victorian Spiritualism and the Rise of Modern Media Culture*, The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania 2016, p. 8.

ruolo di spettatori ed erano altamente pubblicizzate attraverso opuscoli, libri, riviste spiritualiste, biografie di *medium* o fotografie di spiriti che divennero sempre più popolari alla fine del Diciannovesimo secolo⁸⁷. Le voci, le personalità, e più tardi anche i ‘corpi’ degli spiriti, si manifestavano attraverso spettacoli o *séances* spiritiche, in cui un piccolo gruppo di persone, generalmente in una stanza buia, si sedeva intorno ad un tavolo toccando le mani gli uni degli altri mentre il *medium* (generalmente di sesso femminile) entrava in *trance* e in contatto con gli spiriti, alcuni dei quali legati ai partecipanti, fino al punto in cui sembrava effettivamente incarnare, parlare ed esibirsi come le entità spiritiche di cui si era ‘fatta’ canale.

William e Ira Davenport, originari di Buffalo, New York, erano stati influenzati dal successo delle tre sorelle Fox che, a partire dal 1848, affermarono di aver sperimentato fenomeni sovranaturali nel loro *cottage* di Wayne County Arcadia, New York⁸⁸. Le sorelle Fox sono ampiamente indicate come i primi *medium* spiritualisti della storia, ma sebbene il loro *cottage* sia considerato il luogo di nascita dello spiritualismo, la *location* più importante per la storia iniziale dello spiritualismo è un teatro denominato Corinthian Hall dove il 14 novembre 1849 le sorelle Fox si esibirono per la prima volta, trasformando lo spiritualismo in un’attrazione popolare.

Come osservato da Simone Natale, la storia della diffusione dello spiritualismo in America e in Gran Bretagna dalla sua fondazione nel 1848 all’inizio del Ventesimo secolo mostra come le *performances* spiritualiste non offrivano esclusivamente una conferma religiosa dell’esistenza di un aldilà, ma anche una spiccata forma di intrattenimento tutta giocata su effetti sensazionali che conferivano un alto grado di spettacolarità e teatralità all’esibizione⁸⁹. Non a caso, infatti, i fenomeni inscenati dalle *performances* spiritualiste, al pari della pratica mesmerica nei primi anni del Secolo, iniziarono ad essere progressivamente assorbiti dagli spettacoli teatrali o di varietà inglesi come la pantomima, come conferma l’autore di un articolo del 1861 “Spiritualism and the Pantomimes” in cui, citando diversi teatri – fra cui il Lyceum e il Drury Lane – dichiara: «Spiritualism has in 1861 found itself in that special form of attractiveness which makes a subject fit for the pantomimes», dove «tables and chairs and

⁸⁷ *Ivi*, p. 3-5.

⁸⁸ I fenomeni sperimentati durante le sedute delle sorelle Fox consistevano, per lo più, in oggetti che si muovevano nella stanza, talvolta con una certa violenza, e in una varietà di fenomeni sonori, tra cui, in particolare, dei colpi rumorosi sulle superfici dei mobili e sulle pareti della casa. Per un ulteriore approfondimento in merito alle *Fox sisters*, rimando a A. Lehman, *Victorian Women and the Theatre of Trance*, op. cit., pp. 79-81.

⁸⁹ S. Natale, *Supernatural Entertainments*, op. cit., p. 6.

man are rapped, and moved and raised and floated about the stage»⁹⁰ per la gioia e gli applausi del pubblico.

Come evidenzia Lehman, affinché la *performance* (spiritualista o drammatica) fosse efficace, si supponeva che il pubblico e, talvolta, anche l'interprete fossero sopraffatti dall'emozione, tant'è vero che dopo la *trance* anche la stessa interprete era incapace di dare un resoconto accurato dell'esperienza poiché spesso inconsapevole di ciò che diceva o faceva durante la *performance*. Come osserva ancora la studiosa, per gli spettatori delle sedute spiritiche l'essere sopraffatti dal sentimento non sarebbe stata un'esperienza così nuova poiché la frequentazione del teatro dell'epoca li aveva preparati a questo tipo di risposta emotiva⁹¹. G. H. Lewes, infatti, nella sua discussione sulla recitazione aveva rintracciato anche nel pubblico teatrale una sorta di sopraffazione emotiva scaturita dai fenomeni a cui stava assistendo durante una rappresentazione di Rachel Félix o Edmund Kean. Come scrive: «The ordinary spectator is moved but is incapable of discriminating the source of his emotion»⁹².

In altre parole, l'orizzonte di aspettative dell'osservatore della *séance* spiritualista sarebbe stato creato, in parte, dalle convenzioni del teatro vittoriano stesso, la cui funzione fondamentale nel suo insieme, e degli attori in particolare, era quella di suscitare una risposta emotiva il più profonda possibile. Lo spettatore della seduta spiritica non è quindi semplicemente da intendersi come una vittima della manipolazione teatrale, ma piuttosto come un co-produttore attivo dello spettacolo, dal momento che condivide con il *medium* la responsabilità di definire e interpretare ciò che accade durante la *performance* ed è mosso dallo stesso forte desiderio di vedere e credere ai fenomeni ai quali assiste⁹³.

A tal proposito, è bene sottolineare che negli anni successivi alle *performances* delle *Fox Sisters* il movimento spiritualista prese piede sia in America che in Gran Bretagna e un cospicuo numero di persone iniziò a rivendicare la capacità di entrare in *trance* e di comunicare con gli spiriti. Nel 1852, infatti, la *medium* americana Mrs. Hayden salpò per la Gran Bretagna, dando una serie di dimostrazioni di fenomeni spiritualisti. Le sue affermazioni in merito alla possibilità di stabilire un contatto con l'aldilà furono indagate anche da G. H. Lewes che, partecipando a una di queste *performances* e deciso a sfatare lo spiritualismo, pubblicò sulle pagine del *Leader* il 12 gennaio 1852 un articolo in merito alla questione⁹⁴.

⁹⁰ "Spiritualism and the Pantomime", *The Spiritual Magazine* 2.2 (Feb. 1861), pp. 59-60.

⁹¹ A. Lehman, *Victorian Women and the Theatre of Trance*, op. cit., p. 89.

⁹² G. H. Lewes, *On Actors and the Art of Acting*, op. cit., p. 7.

⁹³ *Ivi*, p. 90.

⁹⁴ Come riportato nell'articolo, Lewes pose agli spiriti una serie di bizzarre domande, fra cui quella di chiedere loro se il padre del fantasma di Amleto avesse sette nasi, a cui risposero affermativamente, e completò

La pratica spiritualista, soprattutto nella sua forma iniziale di fenomeno prevalentemente uditivo, attirò l'interesse anche di scienziati come William Crookes, uno dei membri della Royal Society. Crookes, dopo aver sottoposto nel 1871 il *medium* Daniel Douglas Home ad alcuni test, si convinse dell'esistenza di una sorta di potere telecinetico che chiamò 'forza psichica', una forza presente solo in alcuni individui e che permetteva loro in determinate circostanze di esercitare una pressione sugli oggetti a distanza. Tuttavia, come osservato da Richard Noakes, la distinzione fra le forze occulte e quelle scientificamente legittime non era così netta, tant'è vero che il dialogo fra chi era coinvolto nell'indagine dei poteri manifestati dai *medium*, fra cui esponenti di spicco della scienza dell'epoca come Crookes, Henry ed Eleanor Sidgwick e Robert Chambers, era alquanto complesso. Come scrive Noakes:

What was at stake were rival notions of the scientific, the natural and the lawful, with participants agreeing implicitly that spirits were natural and lawful, and that their own approaches were most scientific, but fiercely disagreeing over what exactly counted as natural and lawful, and who counted as scientific⁹⁵.

Non a caso, l'inchiesta della *London Dialectical Society* in merito ai fenomeni sovranaturali, iniziata nel 1869 e culminata nel 1873 con il *Report On Spiritualism*, pose l'accento proprio sulle inquietudini scaturibili dalla scena occulta⁹⁶. Parallelamente, le ansie inerenti la pratica mesmerica e, in particolar modo, il controllo esercitato dagli operatori sul pubblico invasero sempre più la scena teatrale, con gli interpreti che iniziarono ad essere avvertiti sempre più insistentemente come individui in grado di esercitare un grado di potere straordinario sul loro pubblico. Anche la *performance* offerta dai fratelli Davenport a Manchester nel gennaio 1865, infatti, era già stata inscenata a Londra sotto forma di *séance* privata nell'abitazione di Dion Boucicault – un drammaturgo molto sensibile alla questione – in Regent Street, a cui partecipò anche Richard Chambers.

La *performance* spiritualista dei fratelli Davenport era coadiuvata dalla presenza del reverendo J. B. Ferguson, che sosteneva di essere un ministro di Nashville, Tennessee e che garantiva la veridicità dei fenomeni manifestati dai due fratelli. Sebbene, infatti, i Davenport

l'esposizione chiedendo agli stessi se la signora Hayden fosse una truffatrice. Una domanda a cui risposero, ancora una volta, in maniera affermativa.

⁹⁵ R. Noakes, 'Spiritualism, science and supernatural in mid-Victorian Britain' in N. Brown, P. Thurschwell, *The Victorian Supernatural*, CUP, Cambridge 2004, p. 183.

⁹⁶ *Report On Spiritualism of The Committee Of The London Dialectical Society Together With The Evidence Oral and Written And A Selection From The Correspondence*, J. Burns, London 1873, p. 183.

non avessero mai rivendicato apertamente il potere di entrare in contatto con l'aldilà, la loro *performance* era preceduta dal discorso di Ferguson sul significato e l'importanza dello spiritismo, che, almeno apparentemente, suggeriva l'esistenza di tali poteri.

La *performance* dei fratelli era incentrata sull'utilizzo del gabinetto degli spiriti (*spirit cabinet*) e, all'inizio della *séance*, entrambi apparivano in scena legati a due sedie all'interno del *cabinet*, con accanto alcuni strumenti musicali. Come riporta il *Report on Spiritualism*, quando le luci si spegnevano, quegli stessi strumenti iniziavano a fluttuare nell'aria⁹⁷ e, talvolta, era possibile intravedere anche le mani degli spiriti. Non appena la luce tornava ad illuminare la scena, l'armadio si apriva ed i fratelli apparivano ancora legati alle sedie e in stato di *trance*.

Tornando ad Henry Irving, il celebre attore inglese, dopo aver assistito alla *performance* di Manchester dei Davenport insieme a Philip Day e Frederick Maccabe, decise di ricreare quell'evento sotto forma di *burlesque* – inscenato, per la prima volta il 5 febbraio 1865 all'Athenaeum – con i colleghi nel ruolo dei fratelli Davenport ed egli stesso nel ruolo del reverendo Ferguson, trasformato da Irving in dottore. Irving, indossando una parrucca e truccandosi accuratamente il viso, si trasformò rapidamente in una copia carbone del reverendo, riproducendone anche l'esatto tono della voce, l'accento e l'espressione durante il discorso di apertura allo spettacolo, al termine del quale Irving e i suoi colleghi attori iniziarono a riprodurre tutti i trucchi e i fenomeni manifestati dai fratelli Davenport. Come riportato dal «Manchester Times», il discorso di apertura e il *burlesque* di Irving furono molto apprezzati dal pubblico (che reagì ridendo e applaudendo), divenendo ben presto una *performance* molto popolare e richiesta, tanto da spingere il trio a replicare più volte l'esibizione⁹⁸.

Come sottolinea Laurence Irving, il figlio e uno dei biografi del celebre attore inglese, l'introduzione di Irving iniziava con un tono apparentemente dissacrante, in linea con la tradizione del *burlesque* con cui l'attore si era a lungo misurato. Come osserva, il discorso pronunciato dal padre si apriva con: «Here are effects apparently marvellous; there is no effect without a cause; these things are done somehow. If they are done by a supernatural power, we cannot accomplish the same; but if by a natural power, why, then we can also – if we discover the somehow»⁹⁹. Tuttavia, come riporta ancora Laurence Irving, sebbene

⁹⁷ *Report on Spiritualism*, op. cit., p. 213.

⁹⁸ *Manchester Times*, 3 marzo 1865. Il *burlesque* di Irving, infatti, prima di essere performato su un palcoscenico vero e proprio, quello del Prince sotto la direzione di un attore e un manager molto rispettato come Calvert, fu eseguito in diversi luoghi di Manchester.

⁹⁹ L. Irving, *Henry Irving: The Actor and His World*, Faber and Faber, Londra 1951, p. 120.

l'intento del celebre attore inglese potesse sembrare semplicemente parodistico o dissacrante, la *séance* dei Davenport fu estremamente importante per lo sviluppo di Irving, soprattutto per quanto concerne l'interesse dell'attore per le proprietà e le possibilità espresse dal corpo durante la *performance* occulta¹⁰⁰. Non a caso, Irving, dopo l'incontro con i Davenport e il suo *reenactment*, iniziò ad essere apprezzato proprio per le possibilità drammatiche del corpo spettacolare e fantasmagorico mostrato in quell'esibizione. Le trasformazioni drammatiche di Irving, passando da uno stato di veglia ad uno di (auto)*trance*, furono particolarmente apprezzate dal pubblico (soprattutto del Lyceum di Londra) ed è molto probabile che la sua consapevolezza in merito all'efficacia di tali trasformazioni fosse stata rafforzata dalla sua personale esperienza di ricostruzione della *séance* dei Davenport nel febbraio del 1865. Dopo quell'esperienza, infatti, i ruoli interpretati da Irving subirono un notevole cambiamento, passando dall'interpretazione di generi quali commedie, pantomime o *burlesque*¹⁰¹, che continuarono a costituire un *background* molto importante per l'attore, al melodramma. Cambiamento che fu reso possibile grazie alla crescente consapevolezza dell'attore delle opportunità offerte dalla sua inusuale fisicità e dalla capacità di trasformazione drammatica del suo corpo.

A tal proposito, è opportuno sottolineare che proprio in quegli stessi anni, come ricorda Elaine Hadley, il melodramma aveva iniziato a caratterizzarsi come una forma di rappresentazione basata principalmente sulla gestualità e sull'azione fisica¹⁰². Il melodramma, secondo la studiosa «attempts to turn all gestures into rational discourse but at the same time to retain within that discourse the passion and simplicity of gesture»¹⁰³. Una gestualità che, tuttavia, marca una lacuna nel codice linguistico-razionale in quanto segno muto che sembra puntare verso l'indicibile, poiché in grado di celare in realtà una profonda ambivalenza semantica: se da un lato tale sistema gestuale, poiché fortemente ancorato al *cliché* tradizionale, può apparire semplice da codificare, dall'altro appare, al contempo, difficilmente decifrabile perché rimanda a una realtà più psicologica che materiale¹⁰⁴. Man mano che l'interesse per lo straordinario e la spettacolarità visiva cresceva, incentivato anche dalle esibizioni mesmeriche e occulte, il pubblico si aspettava di vedere una rappresentazione più sofisticata non solo

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 122.

¹⁰¹ Al fine di ricostruire la carriera comica di Irving ed i ruoli interpretati dall'attore nelle pantomime e nei *burlesques* si rimanda a A. Brereton, *The life of Henry Irving*, vol. 1-2, Longman's Green&Co, Londra 1908 e alla già citata opera di Laurence Irving.

¹⁰² E. Hadley, *Melodramatic Tactics: Theatricalized Dissent in English Marketplace, 1800-1885*, Stanford University Press, Stanford 1996, p. 73.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ M. Wilson Smith, *The Nervous Stage*, op. cit., p. 98.

delle situazioni e dei luoghi, ma anche delle potenzialità espresse dal corpo attoriale durante una *performance*. Come osservato da Simon Shepard e Peter Womack nella loro analisi del melodramma: «Melodrama often made the operations of the body central to the drama. [...] The body in the performance was vitally important in the expression of meaning»¹⁰⁵. Secondo Michael R. Booth, infatti, la rappresentazione del corpo in una *performance* tardo-vittoriana richiede una certa contestualizzazione, poiché all'interno di essa sono implicati aspetti della scena teatrale, della scena occulta e anche della scena medica. Inoltre, negli spettacoli di metà Ottocento si assiste ad uno spostamento dell'enfasi dell'apprezzamento sensoriale del pubblico teatrale dall'udito alla vista e, a tal proposito, cita una descrizione dell'autore, critico e artista anglo-irlandese Percy Fitzgerald (1834-1925), secondo cui: «It is like a gigantic peep-show, and we pay the showman and put our eye to the glass and stare»¹⁰⁶.

Non sembra un caso se la *performance* occulta, che spesso mostrava il corpo fisico trasformato, posseduto o levitante, con un forte accento sulla medianità, si sia sviluppata accanto alla *performance* melodrammatica durante la metà del Secolo, divenendo un aspetto non trascurabile del *peep show* citato da Fitzgerald. In quegli anni, infatti, si poteva assistere a *performances* occulte private, come quella di G. H. Lewes con l'americana Hayden nel 1852, o quella dei fratelli Davenport nella dimora londinese di Dion Boucicault nel 1864, a delle esibizioni pubbliche su larga scala, come quelle di Henry Irving, finanche a delle vere e proprie *tournee*, come nel caso della *medium* americana Emma Hardinge Britten. Il successo della *performance* dei Davenport, vista e reinterpretata da Henry Irving e dai suoi colleghi, si inserisce, di fatto, all'interno di tale contesto, testimoniando il fascino esercitato da tali eventi.

Un'ulteriore testimonianza in tal senso perviene da Edward Gordon Craig (1872-1966) che nell'opera dedicata ad Henry Irving commenta il *Davenport's burlesque*, conferendo alla *performance* l'importanza che merita per la formazione del genio artistico del celebre attore inglese, suggerendo inoltre che la *séance* rispondeva, in un certo qual modo, al desiderio dell'attore di esercitare una forma di controllo sul pubblico. Craig, infatti, immagina che Irving avesse preso una decisione importante subito dopo aver assistito allo *show* dei Davenport. Come scrive:

Having shown how the Davenports did their little trick, he went home to his lodgings, and slowly there dawned an expression on his face... a very strange expression. This expression dawned slowly, as he recalled the

¹⁰⁵ S. Shepherd, P. Womack, *English Drama*, Blackwell, Oxford 1996, p. 197.

¹⁰⁶ M. R. Booth, *Victorian Spectacular Theatre*, Routledge, London 1981, p. 4.

gaping faces of the sturdy spectators he had that day seen watching him unveil the mystery¹⁰⁷.

Secondo Craig, questa esperienza sfociò in un momento cruciale di riflessione di Irving, a una e vera e propria crisi vissuta dall'attore che, in difficoltà, cercava di capire quale modello ideale seguire nel suo stile recitativo:

But I cannot barn-storm', said Henry Irving to himself. 'Besides, I will not'. Suppose...suppose I mesmerise 'em. That's an idea. Kemble? Kemble was too noble with 'em. Edmund Kean?...a ruthless assault! I am not Kean – more like Kemble perhaps, but er-r-, Kemble – too noble – Garrick? Too long ago [...] another age. But Mesmer...Mesmer never went upon the stage¹⁰⁸.

Da quanto dichiarato da Craig, Irving sembra scartare tutti i modelli precedenti ed eleggere Mesmer a modello ideale e a identificarsi con quest'ultimo. Ciò testimonierebbe senz'altro una forma di originalità da parte di Irving, ma anche come l'attore fosse a conoscenza della pratica mesmerica, una pratica che rispondeva all'esigenza di coinvolgere profondamente il suo pubblico nell'esperienza teatrale.

Sebbene, come osserva W. D. King in relazione a Craig «his writings on Irving tend to construct his memory as a prophetic embodiment of Craig's own theories»¹⁰⁹, è bene ricordare che Craig aveva stretto una relazione molto forte, unica probabilmente, con Henry Irving, avendo iniziato a recitare con lui (e la madre, Ellen Terry) all'età di otto anni. Di fatto, quindi, Craig non vide l'attore in scena esclusivamente dalla platea, ma lavorò a stretto contatto con lui, sul palcoscenico, assistendo a ogni tappa del suo processo di costruzione artistica.

Ciò che Craig restituisce in relazione al *Davenport's burlesque* è un interesse, dapprima latente, di Irving per il mistero e per il sovrannaturale e che, a partire da quella *performance* in avanti, diventerà sempre più manifesto. Da quel momento in poi, infatti, Irving sembrò prediligere personaggi misteriosi e custodi di un doloroso segreto (il più delle volte relativo a un crimine) come nel caso di Mathias, il protagonista di *The Bells* (1871). Irving, di fatto, utilizzò alcuni elementi della *performance* occulta, come il tema dello sdoppiamento o del corpo

¹⁰⁷ E. G. Craig, *Henry Irving*, J M Dent, London 1930, p. 109.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ W. D. King, *Henry Irving's Waterloo: Theatrical Engagements with Arthur Conan Doyle, George Bernard Shaw, Ellen Terry, Edward Gordon Craig, Late Victorian Culture, Assorted Ghosts, Old Men, War, and History*, University of California Press, Los Angeles 1993, p. 53.

fantasmale, per sviluppare un approccio alla recitazione basato sulle possibilità e sulle potenzialità corporee, fino a farle diventare il fulcro dell'intero dramma. Come nel caso di *The Bells* – una rivisitazione di Leopold Lewis e di Irving dell'originale francese, *Le Joueur Polonais* di Emile Erckmann e Pierre-Alexandre Chatrian, inscenata al Théâtre Cluny di Parigi nel 1869 e portata sul palcoscenico del Lyceum Theatre di Londra nel 1871 – il cui *punctum* è il corpo di Mathias, la sua frammentazione e la progressiva auto-distruzione.

La *pièce* originale è ambientata in Alsazia nel 1833, durante un inverno eccezionalmente rigido. Mathis è il rispettato borgomastro di un villaggio che rientra a casa dopo aver visitato una fiera e aver assistito alla *performance* di un mesmerizzatore, la cui descrizione lascia perplessi la moglie e gli *habitué* della taverna, che non conoscono il significato del termine. Intanto, nella taverna del villaggio si torna a parlare di un crimine, ancora irrisolto, avvenuto quindici anni prima: un mercante ebreo polacco in visita nella città era scomparso misteriosamente senza lasciare alcuna traccia. La sua slitta, infatti, completa di campanelli, era stata ritrovata intatta, senza alcuna traccia del mercante. Dopo una breve indagine, la gendarmeria del villaggio era giunta alla conclusione che il mercante fosse stato ucciso, sebbene il suo corpo non fosse mai stato scoperto. Tuttavia, per Mathis quella notte ha un ulteriore significato in quanto è anche la vigilia del matrimonio di sua figlia Annette con un ambizioso *gendarme* di nome Christian. Il primo atto della versione francese si chiude con un Mathis sotto shock dopo essersi imbattuto nella taverna in un mercante corrispondente alla descrizione dell'ebreo polacco scomparso. Il protagonista, visibilmente turbato, inizia a credere che quell'uomo sia il mercante assassinato, tornato dall'oltretomba.

Nel secondo atto della commedia, Mathis viene curato da un medico e il suo crollo psico-fisico ricondotto al duro lavoro e all'imminente celebrazione del matrimonio della figlia. Christian, intanto, in visita alla taverna per apporre la propria firma sul contratto di matrimonio, delinea la sua teoria sull'omicidio: l'assassino avrebbe gettato il mercante in un forno da calce. Il secondo atto si conclude con la famiglia che, dopo aver ultimato i preparativi per il matrimonio, partecipa a un ballo con i suoi ospiti.

Nell'atto finale dello spettacolo, il terzo, che rappresenta una sfida straordinaria per Mathis, vediamo il borgomastro recarsi nella sua camera da letto con la moglie Catherine e prepararsi per la notte. Di colpo, però, il protagonista si trova catapultato in una scena 'altra': la visione di un'aula di tribunale in cui sarà accusato dell'omicidio del mercante. Rifiutandosi di confessare, viene convocato un ipnotizzatore a cui Mathis, sebbene tenti più volte di resistere, non riesce a sfuggire, finendo in *trance*. In questo stato, il borgomastro rievoca

fisicamente il crimine, disponendo il corpo del mercante nel modo descritto da Christian nel secondo atto. A seguito della confessione, Mathis è condannato a morte per impiccagione. Risvegliatosi dal sogno e urlando, il borgomastro avverte la sensazione di una corda immaginaria intorno al collo e la mattina successiva ovvero il giorno del matrimonio della figlia, muore tra le braccia della moglie.

La versione di Lewis sebbene risulti abbastanza fedele all'originale francese, registra tuttavia delle modifiche sostanziali. Alla fine del primo atto, nella scena tredici, infatti, Lewis apportò un cambiamento sostanziale alla *pièce*, aggiungendo quella che da allora è nota come la scena della 'Visione', un momento drammatico ulteriormente modificato da Irving durante le prove al Lyceum nell'autunno del 1871. Lewis, inoltre, insistette sulla figura del mesmerizzatore, probabilmente per capitalizzare l'interesse inglese per la natura di tale esibizione. A differenza dell'originale, la versione di Lewis, coadiuvata dalle annotazioni sceniche di Irving, è scandita dal suono delle campane – le stesse della slitta del mercante ebreo – da cui prende il nome il dramma.

La riscrittura di Lewis, della parte finale dell'atto primo, deve essere ricondotta alla volontà di creare un momento di totale solitudine di Mathias (così viene rinominato Mathis). L'allontanamento della moglie Catherine dalla *Vision Scene*, infatti, rese la fine del primo atto un vero e proprio monologo che permise ad Irving di mettere in scena tutto il carico di stress psico-fisico di Mathias e, contemporaneamente, al pubblico di entrare in uno stato di tensione, contribuendo a porre l'accento sulla soggettività del protagonista e a preparare la crisi del terzo atto. Il Mathias di Irving, infatti, non poteva che essere solo sulla scena perché la rivelazione avesse il suo pieno impatto drammatico. Alla fine del secondo atto, infatti, Mathias, in uno scambio di battute con la moglie, rivela di aver visto all'opera un mesmerizzatore. Quando Catherine insiste sul fatto che il mesmerista droghi i pazienti, Mathias afferma: «No, he didn't do that, he simply looked at them, -and-made-made some signs»¹¹⁰. Irving sul palcoscenico rallentò notevolmente la scena, al fine di mostrare contemporaneamente due versioni di Mathias: da un lato soggetto mesmerizzato e dall'altro tormentato dal fantasma del mercante.

In un certo senso è come se il testo scritto fosse subordinato al corpo, alle sue trasformazioni e alle sue alterazioni, rese possibili solo mediante l'istituzione di un punto di vista soggettivo alla fine del primo atto. Ciò consente un'ulteriore focalizzazione sul corpo e

¹¹⁰ D. Mayer, *Henry Irving and The Bells; Irving's Personal Script of the Play*, Manchester University Press, Manchester 1980, p. 44.

sugli effetti scatenati da forze sconosciute su di esso come nell'atto finale del dramma. Le scelte di Irving, infatti, focalizzando l'attenzione del pubblico sul personaggio conflittuale di Mathias, lo preparano alla straziante conclusione del terzo atto, in cui il corpo del protagonista una volta superato il limite oggettivo, passava in un mondo del tutto soggettivo, psicologico e occulto: un incubo spettrale in cui egli cadeva vittima di forze nuove e potenti, come accadrà. Di questo finale l'attore drammatizzava gli effetti degli stati mentali di Mathias sul corpo fino al punto più alto: il collasso fisico e mentale.

Come evidenziato da David Mayer, l'atto finale di *The Bells* combina alla perfezione le tecniche di rappresentazione occulta con tutta una serie di effetti visivi sorprendenti. Alla fine del secondo atto, infatti, Mathias si unisce alla danza che celebra il successo della firma del contratto di matrimonio della figlia e, nelle modifiche apportate da Irving, notiamo che la scena è resa più violenta, dalla descrizione di un Mathias fuori controllo mentre danza «walztes madly»¹¹¹, conferendo un violento cambio di ritmo alla *performance*. Tuttavia, l'effetto complessivo di coinvolgimento è costantemente calibrato da Irving che guida il pubblico nella crescente tensione del dramma, una tensione psico-fisica che toccherà il suo apice nell'atto finale della *pièce*.

Una testimonianza in tal senso è fornita ancora una volta dalla descrizione di Craig del corpo scenico di Irving/Mathias nell'atto di allacciarsi le scarpe all'inizio della *pièce* (Primo atto), suggerendo che la gradualità del lavoro di Irving al fine di garantire che l'attenzione del pubblico si concentrasse prettamente sul corpo del personaggio, attingesse anche alla pratica mesmerica. Craig, infatti, sembra suggerire che le mani di Irving/Mathias sembrassero lavorare in maniera disincarnata, totalmente in autonomia rispetto al resto del corpo. Come scrive:

...buckling his second shoe, seated and leaning over it with his two long hands stretched down over the buckles, we suddenly saw these fingers stop their work... and then, at the place of the slowest and most terrified snail, the two hands, still motionless and dead, were seen to be coming up the side of the leg¹¹².

Irving presenta il corpo come un canale di energie sconosciute che saranno presto rese fisicamente manifeste, mediante il passaggio da uno stato di veglia ad uno di 'sonno', accompagnati da un uso particolare della luce. Ciò che contribuiva a rendere innovativo il

¹¹¹ *Ivi*, p. 61.

¹¹² E. G. Craig, *Henry Irving*, op. cit. p. 59.

terzo atto, infatti, era proprio questa intensa attenzione alla fisicità di un singolo individuo sotto un'influenza straordinaria.

Non a caso, la fase finale dello spettacolo iniziava con uno spostamento nel mondo sovranaturale, precedentemente anticipato nel finale del primo atto con la scena della visione in cui Mathias sogna di essere al cospetto di una corte di giudici in attesa di essere processato. Il sipario si alzava, presentando la Corte semicelata da una garza e con la luce dei riflettori puntata interamente sul corpo di Mathias. Come sottolineato da Mayer, Martin-Harvey, che aveva recitato il ruolo di uno dei giurati, scrisse nella sua autobiografia:

Seated in the semi-darkness of the Hall in the Court House I watched Irving, within a few feet of him, go through the agony of his dream and once again, under the spell of the mesmerist, experience all the horror of that night when he murdered the Polish Jew. It was a marvelous opportunity for studying his every movement and nothing every cadence of his voice. I see the alabaster-like outline of his face cutting clear across the gloom of the Hall; I see his frantic efforts to resist the skill of the mesmerist¹¹³.

Il mesmerizzatore venne convocato quando Mathias rifiuta ogni accusa a suo carico per confutare le dichiarazioni dei suoi testimoni, assumendo di fatto il ruolo di garante della verità. Sebbene il borgomastro metta in dubbio le credenziali del mesmerizzatore e la veridicità della pratica mesmerica, esclamando: «I will not be made the subject of this impostor»¹¹⁴, e cerchi di resistere alla sua influenza, alla fine è costretto a soccombervi e viene posto in *trance*. Una volta in *trance*, Mathias rivive gli eventi della notte in cui è morto l'ebreo polacco e le sue motivazioni sembrano voler sollecitare una sorta di empatia e di clemenza nel pubblico. Come dichiara: «I am thinking that I must have money. That if I have not 2000 francs by the 31th, the inn I hold will be taken from me»¹¹⁵. A Mathias, infine, valutate tutte le alternative, non resta che ammettere di essersi trovato costretto all'omicidio dell'ebreo polacco.

A questo punto dello spettacolo, il corpo di Mathias, che fino a quel momento era rimasto passivamente seduto su uno sgabello, si animava improvvisamente, mimando il violento sdoppiamento che aveva portato il borgomastro a trasformarsi da uomo mite e gentile in qualcosa di orribile. Il corpo rianimato di Mathias mimava l'uccisione del mercante,

¹¹³ D. Mayer, *Henry Irving and The Bells*, op. cit., p. 91.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 71.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 72.

che, ovviamente, non compariva sulla scena, e dichiarando: «Three times he bends down and appears to lift the body, and walks step or two appearing as though bearing a weight»¹¹⁶, ne bruciava, infine, il corpo: «He crawls on hands and knees towards the kiln and looks in, then with a terrific shriek falls back»¹¹⁷.

Mathias, una volta risvegliatosi dalla *trance* e realizzando di aver confessato il crimine, appariva così: «His eyes are fixed, and his appearance deathly and haggard. He clutches the drapery convulsively, and staggers with a yell [...]»¹¹⁸. Tale condizione lo accompagnerà fino alle fasi finali del dramma, spingendolo a pronunciare le sue ultime battute: «Take the rope from my neck - take (he gasps) the - rope - neck»¹¹⁹.

La descrizione che ne dà Ellen Terry contribuisce a sottolineare quanto la messa in scena della sua morte abbia lasciato il pubblico scioccato ed emotivamente prosciugato, rappresentando un'importante testimonianza del grande potere manifestato dall'attore sul palcoscenico. Come scrive Terry:

He used always to turn quite white – there was no trick about it. It was imagination acting physically upon the body. His death as Mathias – the death of a strong, robust man – was different from all of his other stage deaths. He did really almost die – he imagined death with such horrible intensity. His eyes would disappear upwards, his face grow grey, his limbs cold¹²⁰.

Come sottolinea Goodall, il rapporto mimetico di Irving con gli spettatori si fondava, per contrasto, su un processo di rispecchiamento profondamente interiorizzato da questi ultimi come se la coscienza di ogni singolo spettatore diventasse una sorta di camera d'eco sensoriale ed emotiva¹²¹. Più in generale, Tiffany Watt Smith suggerisce che il pubblico teatrale avesse sviluppato una consapevolezza del proprio ruolo di 'riflettore' dell'emozione esperita dall'attore sul palcoscenico, sottolineando, inoltre, che il mondo della scienza e quello del teatro fossero intimamente intrecciati¹²². Ciò che possiamo riconoscere in *The Bells*, e, in particolare, nel lavoro effettuato da Irving sul corpo, infatti, è la traduzione artistica di quanto esibito sulla scena medica e sulla scena occulta. La *pièce*, elaborando l'ansia derivante

¹¹⁶ *Ivi*, p. 73.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 74.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 75.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ E. Terry, *The Story of my Life*, Hutchinson&Co., London 1980, p. 338.

¹²¹ J. Goodall, *Between Science and Supernaturalism*, op. cit., p. 13.

¹²² T. W. Smith, *On Flinching: Theatricality and Scientific Looking from Darwin to Shell Shock*, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 24-25.

dall'esibizione della pratica mesmerica e degli effetti ad essa correlati, traduceva sulla scena teatrale fenomeni come la suggestione e lo sdoppiamento, già manifestati dal corpo di Elizabeth O'Key, dai *performers* della scena occulta e, in parte, da Rachel Félix. Come osservato da Goodall, Irving, nel mettere in scena questo sdoppiamento «would have understood that an attempt to isolate the external and physiological signals of an emotion would necessarily appear false. What Irving conveyed, above all, was an impression of someone going through an inner experience»¹²³ Nella fattispecie, in *The Bells* si assisteva a ciò che David Mayer ha denominato «the divided hero-villain»¹²⁴, ovvero lo sdoppiamento di un individuo che, dapprima rispettato e rispettabile, si trova sulla soglia di una realtà 'altra' in cui il controllo razionale si perde e le forze interne si agitano, mettendo in moto un processo di sofferenza che, inscritto nel corpo attraverso l'apparente mancanza di controllo fisico-mentale, porta verso la progressiva auto-distruzione del sé.

Al pari di un medico, quindi, anche l'attore è chiamato ad indagare gli effetti degli stati emotivi sul corpo, ma deve necessariamente spingersi oltre: deve renderli sul palco in maniera naturale e non affettata, esplorando anche gli stati interni del soggetto, entrando e abitando anche il territorio della psiche, dimostrando, però, di avere il controllo assoluto sul suo *medium* scenico. Non sembra essere un caso, dunque, se Henry Irving nel corso della sua riflessione sull'agire teatrale si concentrerà sul tema dello sdoppiamento, identificando con la *double-consciousness*, un termine dalla forte risonanza medica e psichiatrica.

3.3.2. LA RIPRESA DEL PARADOXE DIDEROTTIANO: DALLA SENSIBILITÉ ALLA DOUBLE-CONSCIOUSNESS, VERSO L'ISTERIA.

Come ricorda Lehman, una delle prime apparizioni del termine *double-consciousness* risale al 1817, all'interno di un articolo di Samuel L. Mitchell, il cui titolo era 'A Double-Consciousness, or a Duality of Person in the Same Individual', in cui l'autore riporta il caso di Mary Reynolds – ripreso anche in un articolo del 1860 apparso sulla rivista *Harper's* –, una giovane donna in grado di manifestare due personalità distinte, alternatesi in lei per circa quindici o sedici anni. In Mary Reynold, le due personalità non erano semplicemente diverse, ma del tutto opposte e contrastanti: se, infatti, da un lato la giovane appariva calma, sobria e pensierosa, dall'altro era allegra, stravagante, amante della società, del divertimento e degli

¹²³ J. Goodall, *Between Science and Supernaturalism*, op. cit., p. 14.

¹²⁴ D. Mayer, *Leopold Lewis, The Bells: a case study. A 'bare-ribbed skeleton' in a chest: The Bells and Henry Irving*, 2004, The Cambridge History of British Drama. Vol. 2. 1660-1895, pp. 388-404, p. 398.

scherzi¹²⁵. La personalità bipartita di Reynolds rimanda a un caso successivo esaminato da Elliotson che, dopo essere stato costretto ad abbandonare i suoi esperimenti con Elizabeth O'Key, si impegnò nello studio di quanto da lui denominato “the dual or intermittent state of consciousness”. Tale studio sfociò in un saggio intitolato ‘Dual Consciousness’, pubblicato in un numero della rivista *Cornhill* nel 1877, in cui Elliotson descriveva casi di soggetti in grado di esibire due distinte vite mentali o personalità, citando diversi casi per illustrare il rapporto tra i fenomeni della doppia coscienza e il sonnambulismo, fra cui una donna, da lui chiamata Felida X, nella quale, dopo aver abbandonato il suo solito stato di coscienza, era possibile rintracciare l'emersione di una seconda personalità alquanto divergente dalla prima¹²⁶.

Un'ulteriore indicazione in tal senso perviene ancora una volta dalla scena occulta e, in modo particolare, dai commenti dell'attrice e *performer* spiritualista Emma Hardinge Britten in merito ai propri spettacoli. Britten, infatti, testimonia il proprio senso di doppia coscienza, ammettendo di sentirsi come scissa durante lo stato di *trance*, lasciando di fatto aperta la possibilità di interpretare la medianità come un fenomeno le cui origini sarebbero psicologiche piuttosto che sovrannaturali¹²⁷. Come scrive:

Conducted finally to the platform, [...] I had a dim perception that I was myself standing outside myself. [...] I have given, I have seemed, and still seem, to be two individuals – one whose lips are uttering a succession of sentences, sometimes familiar to me, still oftener new and strange, but always unpremeditated by my second self¹²⁸.

¹²⁵ A. Lehman, *Victorian Women and the Theatre of Trance*, op. cit., p. 55.

¹²⁶ J. Elliotson, “Dual consciousness”, *Cornhill*, 27, 1877, pp. 86-89.

¹²⁷ A seguito della diffusione del movimento spiritualista, alcuni medici iniziarono a spiegare i fenomeni manifestati durante la *trance* come una sorta di isteria, o malattia mentale. Il dottor Frederic R. Marvin, per esempio, coniò persino un nome per questo disturbo: ‘mediomania’, descritto, in maniera dettagliata, in un opuscolo pubblicato nel 1874 dal titolo *The Philosophy of Spiritualism and the Pathology and Treatment of Mediomania*. J. Arthur Hill in *Spiritualism: Its History, Phenomena and Doctrine*, individua la presenza di una doppia coscienza alla base dei fenomeni espressi da *mediums*, sfatando la ‘teoria’ della possessione e dell’azione di forse esterne. Infine, Frederic H. Myers, un influente ricercatore psichico alla fine del Secolo, collegò il suo studio della medianità alle idee emergenti sull’inconscio. A differenza degli altri ricercatori, Myers considerava lo stato di *trance* non necessariamente come una forma di patologia mentale, ma come fonte di creatività, ispirazione e persino di genio, e una chiave di accesso per accedere ad altri mondi.

¹²⁸ E. Hardinge, *Modern American Spiritualism*, New York 1870, p. 50, in A. Lehman, *Victorian Women and the Theatre of Trance*, op. cit., p. 58.

Il commento di Britten sembra ricollegarsi ad alcune dichiarazioni della celebre attrice inglese Frances Anne Kemble (nota come Fanny) che, nella propria autobiografia e in riferimento alla propria interpretazione nelle vesti di Belvidera in *Venice Preserv'd*, un melodramma seicentesco di Thomas Otway molto amato dalle attrici ottocentesche¹²⁹, scrive:

In the last scene where poor Belvidera's brain gives way under her despair, and she fancies herself digging for her husband in the earth, and she at last recovers and seizes him, I intended to utter a piercing scream; this I had not of course rehearsed, not being able to scream deliberately in cold blood, so that I hardly knew, myself, what manner of utterance I should find for my madness. But when the evening came, I uttered shriek after shriek without stopping, and rushing off the stage ran all round the back of the scene, and was pursuing my way, perfectly unconscious of what I was doing, down the stairs that led out into the street, when I was captured and brought back to my dressing room and to my senses¹³⁰.

Le parole di Kemble testimoniano un coinvolgimento totale nel ruolo, attraverso un processo che prevede la perdita della coscienza di sé e il raggiungimento di uno stato di *quasi-trance* durante l'esecuzione. Il corpo di Kemble appare sdoppiato, prendendo la forma di quello di Belvidera, divenendo il suo *alter-ego* e facendosi canale della sua la follia, riprodotta sotto forma di gestualità violenta, istintiva e, apparentemente, insensata. L'alienazione nel corpo di Kemble si traduce in una serie di urla incontrollate/incontrollabili e gesti repentini che proseguono anche una volta abbandonata la scena, in uno stato di totale incoscienza. L'attrice infatti, dichiara di essere perfettamente incosciente durante la sua *performance* e di ritornare in sé solo dopo esser stata 'catturata' e ricondotta in camerino. Si potrebbe ipotizzare che Kemble durante la *performance* fosse totalmente posseduta dal personaggio di Belvidera con il quale si era immedesimata a tal punto da perdere totalmente la coscienza di sé. Come osservato da Lehman, però, l'abbandono inscenato da Kemble sembra spingersi oltre la recitazione, in quella che si potrebbe definire una sorta di isteria, in cui l'autocoscienza dell'attrice viene superata da un'altra coscienza, doppia o alternativa, a testimonianza di come l'auto-alterazione e l'abdicazione del sé durante le *performances* si traducano in perdita totale del sé, soprattutto se declinate al femminile¹³¹. Irving, infatti, a differenza di Kemble, appariva

¹²⁹ F. A. Kemble, *Records of Later Life*, Henry Holt & company, New York 1882, p. 199.

¹³⁰ W. Archer, *Masks or Faces? A Study in the Psychology of Acting*, Longmans, Green&Co., London 1888, p. 213.

¹³¹ A. Lehman, *Victorian Women and the Theatre of Trance*, op. cit., p. 56-67.

come un attore costantemente in controllo del proprio corpo-mente anche durante l'autoipnosi e in grado di conservare la lucidità per tutta la durata della *performance*.

La condizione esperita da Kemble porta l'attrice a recitare in uno stato molto simile alla *trance* che le permette di sperimentare una sorta di doppia coscienza: la sua e quella di Belvidera.

Parlando di una combinazione paradossale delle facoltà, di una sorta di doppio processo mentale o di doppia coscienza che sottende il proprio meccanismo di recitazione, Kemble dichiara:

The curious part of acting, to me, is the sort of double process which the mind carries on at once, the combined operation of one's faculties, so to speak in diametrically opposite direction [...]; while I was half dead with crying in the midst of the real grief, created by an entirely unreal cause, I perceived that my tears were falling like rain all over my silk dress, and spoiling it; [...] I calculated and measured most accurately the space [...] and moved myself and my train in the midst of the anguish I was to feign, and absolutely did endure¹³².

La testimonianza di Kemble acquista un significato ancor più pregnante se si considera il fatto che verrà citata nell'opera dell'attore e critico teatrale William Archer, *Masks or Faces? A Study in the Psychology of Acting* (1888), come un classico esempio dell'esercizio della doppia coscienza nell'azione teatrale. L'indagine eseguita da Archer si proponeva di fornire una risposta definitiva alla questione sollevata da Denis Diderot nel *Paradoxe sur le comédien*, fondata, secondo il critico inglese, su prove troppo esili e aneddoti dall'interpretazione incerta¹³³. Come abbiamo avuto modo di osservare, Diderot, infatti, dopo aver esaminato il lavoro degli attori del suo tempo, aveva concluso la sua disamina dichiarando che affinché gli attori impersonassero con successo le emozioni dei personaggi che interpretavano, erano necessarie una fredda razionalità unita all'assenza di passione, individuando, pertanto, nell'estrema sensibilità il pericolo maggiore per il *performer*.

Tuttavia, prima di addentrarci nell'opera di William Archer, preme qui ricordare che nel corso di tutto l'Ottocento il testo diderotiano, pubblicato nella sua versione completa solo nel 1830¹³⁴, non cessò di essere discusso, approvato o respinto in particolar modo dagli

¹³² F. A. Kemble, *Records of Later Life*, op. cit., p.

¹³³ W. Archer, *Masks or Faces?*, op. cit., p. 3.

¹³⁴ Per quanto concerne le vicissitudini editoriali dell'opera diderotiana rimando a quanto già osservato nel primo capitolo e, in particolare, a P. Alatri, *Paradosso sull'attore/ Denis Diderot*, op. cit., e J. Marsh Dieckmann, "Des Observations au Paradoxe" in D. Diderot, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. XX, t. 3, pp. 3-24.

attori che, all'interno delle loro riflessioni sull'arte della recitazione, si concentrarono soprattutto sulla tesi proposta dal filosofo francese sulla sensibilità, conferendo al testo una nuova vitalità e inserendolo, di diritto, all'interno del dibattito di quegli anni fra emozionalisti e anti-emozionalisti, i quali, come il filosofo francese, si interrogavano in merito al ruolo e all'importanza dell'emozione nell'agire teatrale.

Come osservato da Paola Degli Esposti, sebbene, in alcuni casi, gli autori non menzionino in maniera esplicita il filosofo francese, ciononostante il riferimento al *Paradoxe* appare piuttosto evidente, come nel caso del celebre attore François-Joseph Talma che, in una lettera del 1814 a lui attribuita, pur non nominando Diderot ne riporta fedelmente alcuni concetti, inserendo, quasi alla lettera, un intero passaggio del saggio diderotiano¹³⁵. Tuttavia, sebbene nella prima fase della sua carriera il celebre attore francese sembri sposare completamente la teoria diderotiana, la sua posizione si ribaltò totalmente dopo circa dieci anni. In *Quelques réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, a introduzione delle *Memoires de Lekain* (1825), infatti, in questo caso riferendosi esplicitamente alla tesi diderotiana¹³⁶, l'attore muta la sua opinione in merito alla recitazione a freddo e all'emozione, probabilmente a causa dell'apertura agli stimoli derivati dal Romanticismo.

I punti della *querelle* Diderot-Talma sono essenzialmente due: in primo luogo se il filosofo francese offre, seppur implicitamente, il ritratto di un attore immedesimato che si affida interamente alla *sensibilité* senza poggiarsi all'imitazione o alla memoria, Talma nega la capacità dell'interprete distaccato di emozionare il pubblico. In secondo luogo, se per Diderot la tecnica può compensare la mancanza di adesione sentimentale nell'attore razionale, ciò non può verificarsi nell'interprete che partecipa emotivamente alla *performance* in quanto, una volta coinvolto nelle passioni del personaggio da portare sulla scena, perde inevitabilmente il controllo. Talma, al contrario, ritiene che l'attore razionale non sia in grado di colmare, se non in maniera insufficiente, la mancanza di sensibilità, mentre l'artista immedesimato può supplire alla razionalità con l'ispirazione.

Talma, di fatto, sta proponendo un modello di arte recitativa in grado di travolgere emotivamente lo spettatore, tanto da costringerlo a sospendere la sua razionalità nell'*hic et nunc* della rappresentazione e da condurlo oltre i confini del proprio intelletto. Tuttavia, è bene sottolineare che Talma, seppur riabilitando l'elemento affettivo, non rinunci al

¹³⁵ P. Degli Esposti, *L'attore nell'Ottocento Europeo. La prassi e la Teoria*, Dino Audino, Roma 2021, p. 85.

¹³⁶ F. J. Talma, "Quelques réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral", in H. L. Lekain, *Mémoires de Lekain*, Ponthieu, Paris 1825, pp. xxxiv-xxxvi.

controllo: sebbene, infatti, la supremazia sia data all'emozione, lo studio e la tecnica seguitano ad essere elementi necessari per la buona riuscita della *performance*. La *ratio* dell'attore, infatti, deve essere sempre all'erta: «agissant de concert avec sa sensibilité pour en régler les mouvements et les effects; car il ne peut, comme le peintre et le poète, effacer ce qui est fait»¹³⁷.

Come ricorda Alan J. Freer, le tesi proposte da Diderot nel saggio, spesso affiancate a quanto dichiarato da Talma, verranno più volte riprese, consentendo alle problematiche sollevate dal dibattito primo-ottocentesco di circolare fino alla seconda metà del secolo, quando il confronto riprende su suolo internazionale e non solo francese¹³⁸. La discussione nata a seguito della pubblicazione del testo diderotiano fu uno dei fattori che spinsero G. H. Lewes alla stesura dell'opera *On Actors and the Art Of Acting* (1875) in cui il critico britannico cerca di dare una soluzione all'antinomia che caratterizza l'attore scenico. Come scrive infatti: «If the actor loses all the power over his art under the disturbing influence of emotion, he also loses all power over his art in proportion to his deadness to emotion. If he really feels, he cannot act; but he cannot unless he feels»¹³⁹.

Come conciliare allora i due elementi e, di fatto, risolvere tale paradosso?

Appare chiaro che né la posizione emozionalista, né tantomeno quella anti-emozionalista convincevano Lewes in quanto, secondo il critico inglese, sia il coinvolgimento sia il controllo erano degli elementi necessari durante una *performance*. La domanda cruciale per Lewes, infatti, non è tanto se l'attore provi (o debba provare) realmente gli impulsi affettivi del personaggio o, al contrario, debba rimanere insensibile, quanto piuttosto fino a che punto l'interprete senta davvero le passioni che esprime. La risposta a cui giunge Lewes è che è tutta una questione di gradi¹⁴⁰.

Al fine di meglio comprendere la posizione del critico inglese, risulta indispensabile ricordare quanto osservato da J. R. Roach in merito alla formazione medica di Lewes; la concezione dello studioso britannico inerente l'emozione dell'attore, infatti, deriva naturalmente dalle sue teorie in materia di psicofisiologia¹⁴¹. In *On Actors and the Art of Acting*, volendo rilevare «the sources of theatrical emotion»¹⁴², Lewes infatti suggerisce due approcci

¹³⁷ *Ivi*, p. xxxiv.

¹³⁸ A. J. Freer, "Talma and Diderot's Paradox on Acting", in *Diderot Studies*, VIII, 1966, pp. 29-76, pp. 71-74.

¹³⁹ G. H. Lewes, *On Actors and the Art of Acting*, op. cit., p. 100.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 102.

¹⁴¹ J. R. Roach, G. H. Lewes and Performance Theory: Toward a "Science of Acting", *Theatre Journal*, Vol. 32, n. 3 (Oct., 1980), pp. 312-328. Cit., p. 320.

¹⁴² *Ivi*, p. 9.

(o aspetti come da lui definiti) per spiegare il processo attraverso cui un attore possa sia sentire veramente che rappresentare artisticamente l'emozione¹⁴³. Il primo aspetto può essere definito come un movimento che va dall'esterno all'interno, o dall'oggettivo (il corpo) al soggettivo (la mente), in altre parole un movimento tale per cui l'esecuzione di un'azione fisica stimoli un impulso psicologico interiore. Nel secondo aspetto, invece, il processo si sposta dall'interno all'esterno, dal soggettivo all'oggettivo, e ne consegue che sia un impulso psicologico a stimolare un'azione fisica.

Lewes, inoltre, era fermamente convinto che i fenomeni mentali come l'emozione e la memoria avessero radici profonde nell'attività nervosa. Come scrive: «The evolution of "Mind" itself is "the establishment of definite [neural] paths, while every feeling [is] a group of neural units, each having its particular signature or mark in Consciousness»¹⁴⁴. Ciò rappresenta la base fisiologica della rievocazione delle sensazioni, tale per cui la traccia di una data sensazione, pur recedendo dalla coscienza, non scomparirà mai. Come scrive: «Neural process which formerly were accompanied by Consciousness sink into Subconsciousness, and on occasion re-emerge into the distinct light of day. But even at the subconsciousness stage they are always *sentient*»¹⁴⁵.

Tali meccanismi fisiologici sottengono l'invito di Lewes all'attore ad incrementare la capacità introspettiva: «it is the peculiarity of the artistic nature to indulge in such introspection even in moments of all but the most disturbing passion, and to draw thence the materials of art»¹⁴⁶. L'attore, di fatto, potrà interpretare correttamente le emozioni nella creazione di un personaggio solo quando avrà maturato una discreta familiarità con la natura delle proprie emozioni, attraverso un lavoro in cui la memoria costituisce una sorta di magazzino di cui è l'introspezione a rappresentare la chiave di accesso. L'attore, richiamando la memoria delle emozioni passate che hanno lasciato una traccia nel suo sistema nervoso, diventa egli stesso uno spettatore del proprio tumulto¹⁴⁷. Lewes utilizza un termine clinico (*tremor*) per definire questo processo: «He is tremulous again under the remembered agitation, but it is a pleasant tremor, and in no way disturbs the clearness of his intellect»¹⁴⁸. L'intelletto, includendo l'immaginazione, conferisce una forma e ricombina le emozioni per meglio adattarsi al personaggio da portare in scena.

¹⁴³ *Ivi*, p. 30.

¹⁴⁴ G. H. Lewes come riportato da J. R. Roach, "G. H. Lewes and Performance Theory", op. cit., p. 323.

¹⁴⁵ *Ibidem*

¹⁴⁶ G. H. Lewes, *On Actors and the Art of Acting*, op. cit., p. 113.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

Tuttavia, secondo Lewes gli attori dotati di «mimetic flexibility of organisation»¹⁴⁹ non necessitano né di rimuginare né di lavorare su se stessi per far rivivere un sentimento. È, infatti, la struttura fisiologica del sistema nervoso a fornire loro il necessario meccanismo di risposta poiché le emozioni «once produced are capable of reproduction... whenever the new excitation is discharged along the old channels». Uno stato di tensione nervosa, per esempio, è aumentato ad ogni stimolazione, ma una stimolazione eccessiva può portare ad un arresto causato dall'affaticamento dell'organo sovraccaricato¹⁵⁰.

Lewes applicò le leggi della stimolazione e dell'arresto anche al fenomeno che chiamò *subsiding emotion*, di cui, secondo il critico, Edmund Kean e Rachel Félix erano gli attori più dotati. Secondo la sua osservazione, ogni impulso nervoso lascia dietro di sé un tremore che non si placa immediatamente, dal momento che l'attività nervosa che lo ha causato continua anche dopo che lo stimolo è stato ritirato. Come scrive: «We know by accurate measurements that the excitation of a nerve lasts much longer than the *stimulus*, a momentary impact producing an enduring agitation. We know that the excitation of a centre lasts longer than the muscular contraction it has initiated»¹⁵¹. Tali tremori nervosi residui, secondo Lewes, aumentati in complessità e notevolmente amplificati, formerebbero la base fisica di un evento psichico, al pari del graduale rilascio dell'emozione. Come evidenziato da Lehman, le ricerche di Lewes, avvalendosi delle più recenti teorie di fisiologia e psicologia del tempo, contribuirono a rafforzare notevolmente anche la teorizzazione in merito ai diversi livelli di coscienza co-esistenti nell'interprete, dal momento che è alquanto probabile che i lettori di Lewes avessero una qualche familiarità con gli scritti del dott. Elliotson in merito alla doppia coscienza, fra cui il saggio sopra citato del 1877 apparso sulla rivista *Cornhill*¹⁵².

Il dibattito pubblico sulle tesi diderotiane riprese vita due anni dopo la morte di Lewes (1878), stimolato dalla pubblicazione di un saggio di Constant Coquelin, celebre attore francese della *Comédie Française*, *L'art et le comédien* (1880) in cui egli si dichiarava fermamente convinto della validità della tesi espressa da Diderot all'interno del *Paradoxe*. Apprezzato soprattutto per le sue interpretazioni di personaggi comici, Coquelin scrisse questo breve trattato in difesa dell'arte dell'attore, sostenendone la valenza estetica e descrivendo i tratti e la metodologia che la rendono equivalente ad altre discipline come la pittura, la scultura, la letteratura o la musica. L'attore francese, ipotizzando una sorta di sdoppiamento, dichiara

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 100.

¹⁵⁰ J. R. Roach, "G. H. Lewes and Performance Theory", op. cit., p. 324.

¹⁵¹ G. H. Lewes, *The Physical Basis of Mind*, op. cit., p. 303.

¹⁵² A. Lehman, *Victorian Women and the Theatre of Trance*, op., cit., p. 60.

inoltre che l'attore non debba confidare nell'ispirazione, ma nella capacità di usare il proprio corpo come uno strumento, muovendo i fili (i nervi) che gli permettono di esprimere la vasta gamma dei sentimenti umani¹⁵³.

La tesi sostenuta da Coquelin suscitò un acceso dibattito a distanza fra emozionalisti e antiemozionalisti, a cui parteciparono anche alcuni attori inglesi, tra cui lo stesso Henry Irving che nel 1883 enunciò le sue osservazioni nella prefazione alla seconda edizione del trattato di Talma, tradotto per la prima volta in inglese sei anni prima. Irving, cercando di mediare fra le due posizioni, ribadisce la necessità per un attore di controllare il proprio corpo e la propria emotività al fine di poterla utilizzare nei momenti opportuni¹⁵⁴. Risulta interessante notare che la prima traduzione inglese del *Paradoxe* diderotiano venne pubblicata nello stesso anno (1883), tre anni dopo la pubblicazione del saggio di Coquelin (1880), con la prefazione all'opera a cura, ancora una volta, di Henry Irving. La prefazione mostra in più punti una sorta di confusione di ambiti, in quanto il principio stipulato da Diderot in merito all'assenza di sensibilità viene respinto o stigmatizzato dall'attore inglese, ora sul terreno dell'arte della recitazione, ora su quello psicologico e morale. Tale atteggiamento risulta visibile sin dalle prime battute quando Irving scrive:

[Diderot] Having persuaded himself that sensibility should have no part in an actor's functions, he goes on to prove that it is one of the misfortunes and even of the vice of the human mind. [...] Sensibility is the 'disposition which accompanies organic weakness'. It inclines one to being compassionate, to being horrified, to admiration, to fear, to being upset, to tears, to faintings, [...] to loss of self-control, to being contemptuous, disdainful, to having no clear notion of what is true, good, and fine, to being unjust to going mad¹⁵⁵.

Poco più avanti nel testo Irving afferma che «In a word, it is impossible, according to Diderot's theory, for sudden feeling of any kind to find just and adequate expression»¹⁵⁶ aggiungendo che «This is a paradox, indeed; but it is no business of mine to vindicate human nature against the philosopher's fantasy»¹⁵⁷. Secondo Irving, infatti, benché Diderot dichiarasse di avere la più alta opinione dell'arte della recitazione, la figura che dipingeva all'interno della sua opera appariva «a worthless creature, without character or even

¹⁵³ C. Coquelin, *L'art et le comédien*, Ollendorff, Paris 1880, p. 28.

¹⁵⁴ H. Irving, *Preface to Talma on the Actor's Art*, Bickers and Son, London 1883, pp. 3-5.

¹⁵⁵ W. H. Pollock, *The Paradox of Acting*, translated with annotations from Diderot's *Paradoxe sur le comédien*, with a Preface by Henry Irving, Chatto & Windus, London 1883, p. IX-X.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. X.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

individuality, and wholly lacking in moral sense»¹⁵⁸. Tali prerogative, secondo l'attore inglese, potevano forse essere attribuite agli attori contemporanei al filosofo francese, ma non di certo ai *performers* successivi¹⁵⁹.

Sebbene Irving si trovasse in disaccordo con l'approccio del filosofo francese alla questione della sensibilità, fornendo anche delle testimonianze di altri colleghi attori, alla fine della prefazione abbandona improvvisamente il tono polemico scrivendo:

Perhaps it will always be an open question how far sensibility and art can be fused in the same mind. Every actor has his secret. He might write volumes of explanation, and the matter would still remain a paradox to many. It is often said that actors should not shed tears, that real tears are bad art. This is not so. If tears be produced at the actor's will and under his control, they are true art [...]. The exaltation of sensibility in art may be difficult to define, but it is none the less real to all who have felt its power¹⁶⁰.

Secondo Irving, di fatto, la questione della sensibilità rapportata all'arte dell'attore non può che rimanere una questione aperta, a maggior ragione se pensiamo che ciascun attore possa essere testimone di un'esperienza personale assolutamente diversa sia da quella di altri colleghi, sia da quella riconducibile al pubblico¹⁶¹. Per quanto concerne Irving, il fulcro della questione attorale posta da Diderot potrebbe essere esplicito mediante l'ausilio di un altro concetto, sostitutivo del termine sensibilità: la *double-consciousness*. Come scrive:

[...] It is quite possible to feel all the excitement of the situation and yet be perfectly self-possessed. This is an art which the actor who loses his head has not mastered. It is necessary to this art that the mind should have, as it were, a double consciousness, in which all emotion proper to the occasion may have full sway, while the actor is all the time on the alter for every detail of his method¹⁶².

Per Irving, il termine 'doppia coscienza' implicherebbe la capacità di mantenere distinti i due stati di coscienza scaturibili durante una *performance*, a patto che ci sia un'elevata sincronicità di funzionamento ed un controllo totale del *medium* attorale. In altre parole, questa dualità deve essere sempre perfettamente bilanciata, al fine di permettere un rilascio delle emozioni

¹⁵⁸ *Ivi*, p. XI.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. XX.

¹⁶¹ *Ivi*, p. XIX.

¹⁶² *Ivi*, pp. XV-XVI.

richieste dal ruolo nel momento più opportuno e con un grado d'intensità conforme e ragionevole.

La riflessione di Irving acquista un significato maggiore se, al pari della testimonianza di Fanny Kemble, la si inserisce all'interno di una cornice di senso specifica, come quella fornita dall'indagine compiuta da William Archer nel 1888 – pochi anni dopo la pubblicazione della traduzione e, quindi, della prefazione ad opera di Irving del *Paradoxe* diderotiano – in cui l'autore si propose di adottare un approccio scientifico per lo sviluppo di una teoria della recitazione, sottoponendo, a tal proposito, agli attori delle domande inerenti le metodologie adottate nel loro personale processo artistico e concentrandosi, in particolar modo, sulla questione dell'emozione.

Sebbene, come dichiarato dallo stesso Archer, egli fosse uno psicologo dilettante e la sua opera necessitasse in più punti di una revisione, il critico inglese era consapevole di esser riuscito a raccogliere una quantità di dati e di testimonianze di gran lunga più ricche di quanto non fosse stato fatto fino a quel momento. Come scrive:

I am but an amateur psychologist, and the reasonings contained in the following pages may often stand in need of revision; but at least I have brought together a far larger body of evidence that has hitherto been presented. My endeavour has been to collect, both from biographical records and from the communications of living artists, the view and experiences of 'actors of the highest order'. I believe, however, that not only 'actors of the highest order' but every intelligent artist who studies himself and others, has a right to be heard upon the questions at issue¹⁶³.

A tal fine, Archer aveva proposto agli attori domande che non lasciassero spazio all'ambiguità o ad interpretazioni soggettive, come si può constatare consultando l'appendice all'opera, in cui le domande sono trascritte sia in inglese che in francese¹⁶⁴. Secondo il critico inglese, infatti, non avrebbe avuto alcun senso porre domande come «Do you feel in acting?» oppure «Do you identify yourself with the characters you represents?»¹⁶⁵ poiché domande di questo tipo non avrebbero fatto altro che offuscare la questione. Si poteva, pertanto, sperare di giungere a risultati concreti limitando le domande ai soli sintomi esterni, riservandosi il compito della loro interpretazione¹⁶⁶.

¹⁶³ W. Archer, *Masks or Faces?*, op. cit., p. 4.

¹⁶⁴ Cfr., *Ivi*, pp. 211-224.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 4.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 5.

Archer, infatti, osservando che molti teorici e attori ottocenteschi non erano concordi con quella che percepivano come l'estrema polarizzazione della sensibilità e del controllo razionale posti da Diderot, affrontò l'apparente paradosso suscitato dall'attore non sentimentale, suggerendo che non si trattava di un *ant-ant*, ovvero che all'interno di un attore dovessero coesistere sia un senso razionale, sia l'elemento sensibile, come due diversi livelli o stati di coscienza, in linea con quanto dichiarato da Irving e dalle teorizzazioni medico-scientifiche a lui contemporanee. Come scrive:

THE real paradox of acting, it seems to me, resolves itself into the paradox of dual consciousness, If it were true that the actor could not experience an emotion without absolutely yielding up his whole soul to it, then Diderot's doctrine, though still a little overstated, would be right in the main¹⁶⁷.

Archer, nel corso della sua disamina, insiste sul fatto che il vero paradosso della recitazione si risolva nel paradosso della doppia coscienza e le sue teorizzazioni sono incentrate su questa dualità, al fine di evitare che l'attore – in linea con quanto indicato da Diderot – si abbandonasse completamente all'emozione e ne fosse totalmente posseduto. Per il critico inglese, inoltre, è evidente che vi sia una co-esistenza di stati di coscienza e che l'agire teatrale sia un processo in cui si rinvencono abitualmente 'forme speciali di questa attività multipla'. Come scrive:

I looked upon the double action of the brain as a matter of universal experience, a thing to be assumed just as one assumes that the normal man has two legs. [...] It seemed to me, however, that acting must beget special forms of this multiple activity, and I hoped to obtain some clear and convincing illustrations of it¹⁶⁸.

Al fine di avvalorare la sua ipotesi, Archer riporta l'esperienza artistica di diversi esecutori che descrivono la loro capacità di mantenere contemporaneamente attivi diversi livelli di coscienza durante il loro processo di recitazione come Fanny Kemble – la cui testimonianza sopra riportata compare a pagina 151 dell'opera del critico inglese – ed Henry Irving, ma anche l'operato di George Henry Lewes, considerato da Archer «the most highly thinker who ever applied himself to the study of theatrical art in England»¹⁶⁹.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 150.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 151.

¹⁶⁹ J. Roach, *The Players Passion*, op. cit., p. 181.

Archer, discutendo la definizione di sensibilità proposta da Diderot nella sua opera, cita, in conclusione, un passo tratto dal *Paradoxe*:

‘Sensibility’ so the definition runs, [...] is that disposition which accompanies organic weakness, mobility of the diaphragm, vivacity of the imagination, delicacy of the nerves, which inclines one to [...] loss of self-control, to exaggeration, to contempt, to disdain, to obtuseness to the true, the good, and the beautiful, to injustice, to madness¹⁷⁰.

Quanto dichiarato da Diderot spinse il critico inglese a dichiarare che, stando alla definizione diderotiana, la sensibilità altro non sarebbe se non uno stato morboso del corpo e della mente: «Sensibility, then, is a morbid habit of mind and body, which must interfere, not with acting alone, but with all healthy art whatsoever»¹⁷¹. Archer, inoltre, supponendo che vi sia un’unica causa scatenante la pleora di effetti manifestati, si chiede se davvero la sensibilità sia in grado di recitare tale ruolo, arrivando alla conclusione che il nome più corretto per indicare quello stato patologico in grado di intaccare il corpo-mente non sia la sensibilità, ma l’isteria. Come scrive: «Supposing such a multitude of effects [...] to arise from one cause, can we fairly call that cause of sensibility? Hysteria, surely, is a much apter name for the disease»¹⁷². Apportando questa sostituzione, la tesi di Diderot potrebbe essere, dunque, riletta in questo modo: «‘The great actor must not be hysterical’. Agreed. But where is the paradox?»¹⁷³.

Il critico inglese aveva già collegato le *performances* di Irving all’isteria nel 1877, criticando il pubblico del Lyceum e la sua totale devozione allo stile del grande attore inglese. Secondo il critico, infatti: «they applauded every jerk, every spasm, every hysteric scream – we had almost said every convulsion»¹⁷⁴. Archer sviluppa ulteriormente la sua tesi scrivendo che Henry Irving durante le sue *performances* «lays bare the quivering nerves of the characters»¹⁷⁵, un’interpretazione che sembra suggerire e rimandare a quell’assenza di autocontrollo dichiarata ed esperita da Fanny Kemble¹⁷⁶.

¹⁷⁰ W. Archer, *Masks of Faces?*, op. cit., p. 36. I tagli, nel testo, corrispondono ai medesimi tagli apportati da Archer al passo diderotiano.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ W. Archer; R. Lowe, *The Fashionable Tragedian*, Thomas Gray and Co., Edimburgh and Glasgow 1877, p. 3.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 5.

¹⁷⁶ Secondo Archer, anche la voce di Irving mostrava delle ‘tracce’ tipicamente femminili «alternating between *basso profundo* and *falsetto*». *Ivi*, p. 3.

Come vedremo, infatti, l'isteria verrà considerata la malattia nervosa femminile per antonomasia e sarà associata alla mancanza di controllo sul corpo, sulla mente e persino sulla coscienza stessa. Le donne, che erano considerate più fragili da un punto di vista nervoso, erano i soggetti più inclini a cambiamenti di stato improvvisi e repentini e, quindi, le più vulnerabili a tale condizione patologica, in virtù anche della loro capacità di cadere in uno stato di incoscienza o di *trance*.

Archer, inoltre, collegò, in maniera ancora più profonda, le *performances* di Irving alla malattia, riferendosi alle stesse come «a representation of the last stage of Asiatic cholera – that is, total collapse»¹⁷⁷. Come abbiamo avuto modo di osservare, Irving, nel ruolo di Mathias, mise in scena un processo straziante di pressione fisiologica: la manifestazione di una sofferenza fisica causata dal conflitto interiore e dalle energie fuori controllo che ne derivano, mostrando il viaggio della psiche nella crisi e il conseguente effetto sul corpo. La *performance* si conclude, infatti, con la dissipazione completa delle energie e la deriva totale che sfocia nella morte. Tuttavia, affinché ciò funzionasse in modo convincente, il corpo dell'attore doveva necessariamente drammatizzare e incarnare una profonda crisi interiore.

Nella messa in scena di *The Bells*, Irving utilizzò momenti specifici dello spettacolo sui fratelli Davenport per aumentare l'attesa del suo pubblico, prima di mostrare la crisi della psiche inscritta nel corpo in un processo di attività nervosa e sempre più isterica¹⁷⁸ e, paradossalmente, una tale esibizione non poteva che richiedere un livello straordinario di autocontrollo fisico-mentale da parte dell'esecutore. Come suggerito da Peter Thomson, è forse questo il motivo del successo travolgente di Irving con il suo pubblico, il fatto che l'attore non potesse essere scollegato dalle maschere indossate. Come scrive: «It was through performance that he strove to resolve the inner conflicts that oppressed him. What the Lyceum audiences witnessed, and what the most suggestible of them experienced, was a sort of psychomachia, a struggle within the psyche»¹⁷⁹. Irving, di fatto, mostrò al suo pubblico il dramma del corpo e della perdita di controllo, in cui il corpo diventa il luogo in cui si scatenano emozioni contrastanti, con il risultato di una sorta di svuotamento e, in ultima analisi, di una violenta effusione di sensazioni incontrollabili.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 32.

¹⁷⁸ Sebbene la *performance* di Irving nel ruolo di Mathias abbia certamente suggerito un comportamento dalla 'tonalità' isterica, è opportuno sottolineare che, nel 1871, Jean-Martin Charcot non avesse ancora iniziato la sua dimostrazione pubblica dell'isteria, così come che la sua opera *Leçons sur les maladies du système nerveux* fu tradotta in inglese e pubblicata nel 1878.

¹⁷⁹ P. Thomson, *On Actor and Acting*, Exeter University Press, Exeter 2005, p. 150.

Come testimoniato anche da Bram Stoker, inoltre, la presa sul pubblico, fortemente suggestionabile e suggestionato alle *performances* dell'attore, fu di proporzioni notevoli tanto che il corpo nervoso inscenato da Irving, con i suoi spasmi, i suoi automatismi, i suoi gesti da un lato violenti e dall'altro silenziosi, sembrasse contagiare coloro i quali stavano assistendo all'esibizione. Riprendendo le parole di Archer e di Stoker, infatti, Irving: «days bare the quivering nerves of the characters»¹⁸⁰ portando il pubblico a immedesimarsi e ad applaudire ad ogni spasmo e gesto fino a rispondere alla *performance* inscenata con una sorta di violento attacco isterico.

Come vedremo nel prossimo capitolo dedicato al 'Gran Teatro dell'Isteria' di Charcot, un ulteriore aspetto interessante della patologia isterica riguarderà proprio l'elevato grado di performatività (e, di contro, di artificiosità) manifestata dai corpi isterici e dalla malattia stessa, che contribuirà a legare sempre di più l'isteria alla scena artistico-teatrale. *Performers* come Sarah Bernhardt e, come vedremo, Eleonora Duse o Isadora Duncan, infatti, trovarono nelle movenze del corpo-marionetta (nervoso) isterico 'di' Charcot una notevole fonte d'ispirazione per le loro *performances* e, di contro, medici come Pierre Janet, Théodule Ribot e Alfred Binet, iniziarono progressivamente ad associare il corpo isterico ad una forma di spettacolarizzazione della patologia stessa, paragonando le isteriche a delle attrici e iniziando a denominare la malattia come la 'malattia dai mille volti' o un 'Proteo inafferrabile', una metafora a lungo attribuita anche all'attore. Le isteriche e i *performers*, al pari del dio greco Proteo, dimostrerebbero di essere in grado di cambiare forma in maniera repentina, nelle modalità che ci apprestiamo ad indagare.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 5.

CAPITOLO

4.

IL CORPO-MARIONETTA ISTERICO E LE SUE 'SCENE'.

VERSO L'ÜBER-MARIONNETTE.

4.1. JEAN-MARTIN CHARCOT E IL GRAN TEATRO DELL'ISTERIA. LA *PATHOSFORMEL* ISTERICA FRA CLINICA E SPETTACOLO.

Come abbiamo avuto modo di osservare nel capitolo precedente, le dichiarazioni di Bram Stoker contribuiscono a sottolineare quanto il corpo nervoso inscenato da Henry Irving, con i suoi spasmi, i suoi automatismi, i suoi gesti da un lato violenti e dall'altro silenziosi, sembrasse contagiare coloro i quali stavano assistendo all'esibizione. Il pubblico, dunque, sembrava indotto a immedesimarsi e ad applaudire ad ogni spasmo e gesto del celebre attore inglese, fino a rispondere alla *performance* con una sorta di violento attacco isterico – un 'contagio' a cui neppure lo stesso Stoker sembra potersi sottrarre, sebbene non ritenesse di essere un soggetto afflitto da tale patologia –; mentre William Archer, dal canto suo, non esitò a definire 'isterica' la recitazione proteiforme offerta da Irving.

Quanto asserito da Stoker e Archer appare tutt'altro che casuale se si considera il fatto che, in quegli stessi anni, la medicina era impegnata nello studio e nella classificazione dell'isteria che, come dichiarato dal medico francese Ernest Charles Lasègue, fu a lungo considerata «il cestino dei rifiuti in cui si getta tutto quanto non è classificabile»¹.

L'isteria, infatti, si presentava come un morbo proteiforme in grado di sfuggire ad ogni definizione: un Proteo inafferrabile che resisteva ad ogni tentativo di catalogazione o spiegazione medica. L'evidente difficoltà manifestata dal *logos* medico nasceva sia dall'assenza di lesioni organiche, sia dalla varietà di sintomi manifestata dal corpo isterico – che andava dalla *chorea* all'epilessia; dall'ipereccitazione nervosa alla paralisi degli arti –, due prerogative

¹ G. Wajeman, *La medicalizzazione dell'isteria*, in *Ornicar?, Psicanalisi, clinica, insegnamento. Scritti di Jacques Lacan e di altri*, vol. II, Marsilio, Venezia 1978, p. 258.

che lo rendevano talmente variegato e sfuggente da indurre i medici a parlare di simulazione, diagnosticando nell'isteria un corpo eccessivamente suggestionabile, incline ad un'imitazione incontrollata e a una teatralizzazione di sé del tutto priva di scopo, dal momento che a questa fantasmagoria di maschere non corrispondeva nessun *io* definito, nessuna 'personalità' interiore. Infatti, nel suo parossismo imitativo, nella simulazione di sintomi, nello scollamento fra interno ed esterno, l'isteria insinuava l'idea che l'imitazione, e non l'individualità, fosse alla base dell'identità. Come un camaleonte il corpo isterico mutava repentinamente gesti, maschera e forma, senza che i suoi frammenti si organizzassero in un tutto coerente e in un *principium individuationis*. Il corpo isterico si presentava, di fatto, come un corpo-spettacolo carico di ambiguità, ed è per questo motivo che il paragone più prossimo è, non a caso, con un corpo-marionetta, un automa inautentico o un attore.

Come ampiamente osservato, la storia moderna dell'isteria ha inizio nella clinica parigina della *Salpêtrière* dove Jean-Martin Charcot, coadiuvato da suoi allievi e assistenti, si impegnò nel tentativo di estrarre la patologia isterica da quel territorio dell'indistinto e dell'inclassificabile nel quale la comunità medica del tempo tendeva a riversare tutti quei disordini psicofisici che non trovavano una spiegazione scientifica plausibile². Secondo Charcot, infatti, l'isteria non solo era una patologia reale e somatica, ma soprattutto era un disturbo organico saldamente riconducibile ad un malfunzionamento del sistema nervoso³. Il medico francese, riabilitando quella teoria settecentesca sull'origine nervosa dell'isteria, acconsentì, di fatto, a far riemergere l'idea che la causa della patologia isterica fosse da ricercarsi in un malfunzionamento dei processi della sensibilità affidata al corpo-macchina

² L'invenzione del termine isteria – generalmente attribuita al medico greco Ippocrate (460-377 a.C.) e la cui etimologia rimanda al vocabolo greco *hysteron*: 'utero' – permise alla medicina occidentale di stabilire, fin dagli esordi, uno stretto legame fra tale patologia e il corpo femminile in quanto, secondo il *Corpus hippocraticum*, qualsiasi malattia dell'organismo femminile era da attribuirsi ai continui spostamenti dell'utero (errante) all'interno del corpo della donna. Sebbene questa interpretazione non fosse confermata da alcuna prova empirica, l'ipotesi dell'origine uterina della patologia si protrasse fino alla fine del Seicento, quando iniziò ad essere, progressivamente, sostituita dall'ipotesi di un'origine cerebrale e del sistema nervoso, tanto da spingere a denominare la patologia *vapeurs*. Nella seconda metà dell'Ottocento, la teoria uterina venne progressivamente abbandonata a favore di un'indagine di carattere neurologico, volta alla ricerca di una lesione organica che potesse rappresentare la causa della manifestazione morbosa. Per un ulteriore approfondimento in merito alla storia dell'isteria rimando a I. Veith, *Hysteria. The History of a Disease*, University of Chicago Press, Chicago 1965; E. Trillat, *Histoire de l'hystérie*, Seghers, Paris 1986; M. S. Micale, *Approaching Hysteria. Disease and Its Interpretations*, Princeton University Press, Princeton 1995; A. Scull, *Hysteria, The Biography*, Oxford University Press, Oxford 2009. Come ampiamente illustrato da Micale, ricostruendo non solo la storia della patologia, ma anche agli approcci critici successivi alla stessa, l'isteria è stata avvertita e declinata dalla critica moderna e contemporanea secondo modalità e prospettive differenti come la psicanalisi o le teorie di genere e femministe. (Cfr. M. S. Micale, *Approaching Hysteria*, op. cit., pp. 50-84.) Ai fini del nostro discorso, si è scelto di incentivare la chiave di lettura più prettamente performativa della patologia.

³ A. Scull, *Hysteria*, op. cit., p. 105.

nervoso⁴. Come osservato nei capitoli precedenti, infatti, se il corpo nervoso imita incessantemente l'ambiente circostante, perdendo la frontiera fra l'*io* e il mondo, è perché il suo meccanismo nervoso, mandando in *tilt* i processi fisiologici del corpo, registra e riproduce sulle sue fibre ogni traccia del mondo sensibile, trasformando il corpo in un gigantesco archivio di gesti e immagini che, una volta riprodotto, va a costituire il teatro dei sintomi della patologia nervosa. Mediante il ricorso alla teoria nervosa, Charcot puntò di fatto ad attribuire un diverso credito scientifico alla patologia isterica: una vera e propria patologia del corpo-macchina nervoso che trovava nell'imitazione e nella riproduzione dei suoi sintomi il proprio codice espressivo. Attraverso la ricollocazione in un corpo che lo stesso Charcot non esitò a paragonare alla macchina umana di La Mettrie⁵, le prerogative e il disagio manifestati dal corpo isterico sembrano così ricevere una spiegazione fisiologica specifica, portando di fatto l'isteria a divenire 'la malattia dei nervi' per antonomasia.

Jean-Martin Charcot si pone dunque come il punto di riferimento per gli studi neurologici dell'isteria a partire dal momento in cui, già primario di uno dei più importanti reparti dell'Ospedale della *Salpêtrière* di Parigi, assunse nel 1870 anche l'incarico di un reparto riservato a pazienti affette da convulsioni epilettiche e isteriche⁶. A differenza di quanto

⁴ A. Violi, *Il corpo delle meraviglie: l'isteria e i fantasmi della sensibilità*, in (a cura di) D. Giglioli, A. Violi, *Locus Solus. L'Immaginario dell'isteria*, Mondadori, Milano 2005, pp. 15-36, cit. p. 15.

⁵ *Ivi*, p. 15-16. Come Charcot: «C'est vraiment dans toute sa simplicité, l'homme-machine rêvé par de La Mettrie, que nous avons sous les yeux». In J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux*, Progrès medical, Lecrosnier & Babé, Paris 1887, 3 t., t. 3, p. 337.

⁶ È, tuttavia, opportuno sottolineare che, secondo Charcot, l'isteria non fosse un disturbo esclusivamente femminile, ma che, al contrario, potesse affliggere anche il corpo maschile, seppur con esiti e connotazioni assai differenti. Dopo alcuni studi sull'isteria condotti su alcuni giovani pazienti, Charcot portò alla luce un 'tipo' di isteria tipicamente maschile che colpiva gli uomini laboriosi e virili il cui archetipo era, infatti, il lavoratore delle classi popolari. Tale scoperta gli permise di diversificare la descrizione dei sintomi isterici, prestando maggiore attenzione ad altre caratteristiche neurologiche della malattia (fra cui il restringimento del campo visivo, le paralisi, il mutismo o le contratture) e ponendo l'attenzione sui legami che intercorrevano fra nevralgia e isteria. Secondo Charcot: «La névrose neurasthénique n'appartient pas, tant s'en faut, exclusivement à l'homme des classes privilégiées, amolli par la culture, épuisé par l'abus des plaisirs, par des préoccupations d'affaires et l'excès des travaux intellectuels. [...] On pourrait faire les mêmes réflexions à propos de l'hystérie qui s'associe très fréquemment à la neurasthénie surtout chez l'homme, de façon à constituer une forme mixte, l'hystéro-neurasthénie, dont il à été souvent question dans ces derniers temps à propos des accidents de chemin de fer». Ciò che portò Charcot a 'scoprire' l'isteria maschile fu lo sviluppo di alcuni casi di isteria traumatica negli uomini, legati, in particolare, agli incidenti ferroviari, come era già stato evidenziato in Gran Bretagna. Così declinata, la malattia isterica diviene, effettivamente, un prodotto della modernità, e non tanto perché sia il sintomo di una degenerazione morale, consecutiva alla decadenza dei costumi della *fin de siècle*, quanto piuttosto perché il progresso materiale fingerebbe da cassa di risonanza al trauma scatenante, e sottostante, la nevrosi. A partire da questa prospettiva, infatti, Charcot notò che tale trauma assumesse più l'aspetto di un incidente privato (come la paura di uno spettacolo, un'aggressione o uno stupro) nei soggetti femminili e che, al contrario, l'isteria fosse scatenata principalmente da un incidente sul lavoro nei soggetti maschili. Tuttavia, nonostante la declinazione anche al maschile della patologia, i corpi curati e, soprattutto, mostrati dal neurologo francese rimangono esclusivamente di genere femminile. Per un ulteriore approfondimento rimando a M. S. Micale, "Charcot and the Idea of Hysteria in the Male: Gender, Mental Science and Medical Diagnosis in late Nineteenth-Century France", *Medical History*, n. 34, 1990, pp. 363-411;

abbiamo visto avvenire nella clinica londinese diretta dal Dottor Elliotson, Charcot, pur rimanendo convinto di una base organica della malattia, separò le pazienti epilettiche – o afflitte da altri evidenti disturbi fisiologici – da quelle che manifestavano sintomi non riconducibili a lesioni o altre patologie organiche. Con Charcot, la pretesa di dimostrare scientificamente l'identità dell'isteria diviene primaria: è lui, infatti, a individuare la specificità della malattia nel fatto che i suoi sintomi sarebbero, sebbene in modo imperfetto, imitazioni dei sintomi organici di altre patologie, innanzitutto l'epilessia, ed è sempre lui che, nel tentativo di disinnescare il meccanismo di *mimesis* malata, deciderà di isolare le pazienti isteriche anche da tutte le altre pazienti⁷.

Come sottolineato da Marcel Gauchet e Gladys Swain, la metodologia d'indagine adottata da Charcot mostra la volontà del neurologo francese di proporre una rivoluzione formale all'approccio alla patologia isterica, conservando, tuttavia, una sorta di continuità con la tradizione passata, attraverso la coabitazione di modelli e approcci antichi e moderni⁸. Ed è esattamente questo duplice sguardo ad essere al centro della sua (ri)scoperta dell'ipnosi nel 1878.

L'introduzione della metalloterapia alla *Salpêtrière*, che anticipa il *Grand Hypnotisme* e la *Grande Hysterie*, si deve in modo particolare al dottor Jean-Marie Burq che negli anni 1876-77 sosterrà l'efficacia terapeutica della pratica mesmerica sui pazienti isterici. Sebbene, inizialmente, Charcot espresse dei dubbi soprattutto in merito al problema di una possibile simulazione da parte del paziente isterico⁹, alla fine decise di riconoscere la valenza della

B. Marquer, *Les Romains de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique: Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Droz, Geneve 2008, in particolare alle pp. 73-75, A. Scull, *Hysteria*, op. cit. pp. 105-106. La citazione nel testo è tratta dalla prefazione di Charcot a F. Levillain, *La Neurasthénie, Maladie de Beard*, A. Maloine, Paris 1891, pp. VII e XI-XII.

⁷ La patologia isterica, proprio in virtù del suo meccanismo di *mimesis* malata, venne avvertita dalle forme di potere – medico *in primis* – come il sintomo di una chiara espressione di degenerazione sociale, un pericolo da arginare mediante l'isolamento. Il corpo isterico, presentandosi come un corpo 'sottile' e particolarmente reattivo alle sollecitazioni esterne, obbligato a reagire all'esperienza dello *shock* di fronte al sensazionalismo delle merci nella società europea industriale e predisposto a riprodurre con immediatezza mimetica e automatica quanto esperito dal mondo esterno, non solo apparve come un corpo predisposto alla degenerazione e alla patologia, ma tale predisposizione sembrava rimandare, anche e soprattutto, a un alto rischio di contagio. Si vedano in merito: Max Nordau, *Degeneration* [1892], University of Nebraska Press, Lincoln 1993, e l'ormai classico saggio di Pick D., *Faces of Degeneration: A European disorder*, c. 1848-1918, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

⁸ M. Gauchet, G. Swain, *Le vrai Charcot*, Calmann-Levy, Paris 2008, pp. 46-78.

⁹ «On pourra toujours objecter qu'il s'agit là d'hystériques dont on sait le gout et l'aptitude à la simulation. Quoi qu'il en soit, je signale comme je les ai vus, comme les ont vus avec moi [...]». Jean-Martin Charcot come riportato da Gauchet e Swain, *Ivi*, p. 168. Come osserva A. Scull, inoltre, Charcot, pur considerandola una piaga di fronte alla quale si fermano solo i timorosi e i 'novizi', era pienamente cosciente della possibilità di simulazione, così come era consapevole del fatto che coloro i quali rifiutavano le sue affermazioni sulla realtà dell'isteria erano soliti vedere nelle sue pazienti una dose massiccia di menzogna e artificiosità. Il medico francese, tuttavia, era convinto di poter escogitare degli esperimenti utili a dimostrare per la distinzione fra

pratica ipnotica esclusivamente per quanto concerneva la sua utilità sperimentale, e solo successivamente terapeutica, in quanto tale pratica offriva alla sua Scuola la possibilità di introdurre anche una dimensione fisiologica o sperimentale a quello che, fino ad allora, si era dimostrato un approccio quasi esclusivamente descrittivo all'isteria. La *trance* ipnotica, già inscenata da Mesmer, dai successivi mesmerizzatori e dal Dr. Elliotson nella sua clinica londinese, riaffiora così anche nella clinica diretta da Charcot, sebbene in termini di sintomo più manifesto dell'isteria oltre che di sua possibile cura¹⁰. Risulta ancora una volta evidente quanto i teatri mesmerici – che, come abbiamo visto in precedenza, sopravvissero lungo tutto l'Ottocento, ponendosi al confine fra magia, spettacolo popolare e pseudoscienza – forniscano ai medici uno straordinario 'laboratorio' di ricerca sulle trasmissioni nervose. Non a caso, infatti, il medico belga Joseph Delboeuf ricordò quanto gli spettacoli dei magnetizzatori avessero guidato i medici (fra cui lo stesso Charcot) nei loro studi clinici sull'isteria, sull'ipnotismo e sul sonnambulismo, sottolineandone, tuttavia, l'assunzione più marcatamente scientifica da parte di questi ultimi¹¹. Oltre a Delboeuf, anche alcuni allievi di Charcot, come Gilles de la Tourette, Alfred Binet e Charles Féré¹², collocarono la ripresa della pratica ipnotica da parte del *Maître* della *Salpêtrière* nella lunga tradizione del magnetismo. Come scrive De la Tourette:

[...], l'état de la question [sur l'hypnotisme], quand M. Charcot entreprit, il y a dix ans, de l'étudier de nouveau en la soumettant à la méthode moderne d'examen scientifique, utilisant les travaux de ses devanciers, mais les faisant bien siens par la rigueur des moyens critiques qu'il sut leur appliquer¹³.

De la Tourette giunse, poi, alla conclusione che: «l'ipnotisme et le sonnambulisme naturel ne sont que ses rameaux d'un même tronc, l'hystérie»¹⁴, il che non stupisce dal momento che

verità e finzione. Durante la fase sonnambolica, per esempio, le isteriche potrebbero tenere un braccio teso per un tempo straordinario e gli strumenti potrebbero essere usati per tracciare le minime oscillazioni dell'arto teso, documentando una differenza tra la vera isterica e una paziente che stava semplicemente simulando il disturbo. Cfr. A. Scull, *Hysteria*, op. cit., pp. 116-119.

¹⁰ Come ricordano Gauchet e Swain, infatti, l'ipnosi può essere vista come un'estensione dell'isteria in quanto permette di innescare un'irritazione particolare all'interno del meccanismo nervoso. M. Gauchet, G. Swain, *Le vrai Charcot*, op. cit., p. 80.

¹¹ J. -R.-L. Delboeuf, *Magnétiseurs e Médecins*, Alcan, Paris 1890, pp. 11-12.

¹² A. Binet, C. Féré, *Le Magnétisme animal*, Alcan, Paris 1890. Come si legge a pagina 1 dell'opera: «si le magnétisme n'est pas entré plus tôt dans la science, c'est par défaut de méthode».

¹³ G. Gilles de la Tourette, *L'Hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal*, E. Plon, Nourrit et Cie, Paris 1889, p. IV.

¹⁴ *Ivi*, p. 215.

anche per lo stesso Charcot l'ipnosi era da intendersi come una forma di isteria, come la sua controparte scientifico-sperimentale, ragion per cui si rivelava tanto efficace sul corpo isterico. Come scrive:

Entre le fonctionnement régulier de l'organe et les troubles spontanés qu'y apporte la maladie, l'hypnotisme devient comme une voie ouverte à l'expérimentation. L'état hypnotique n'est autre chose qu'un état nerveux artificiel ou expérimental, dont les manifestations multiples apparaissent ou s'évanouissent, suivant les besoins de l'étude, au gré de l'observateur¹⁵.

La pratica dell'ipnosi consentì, quindi, a Charcot di rimettere in scena a (suo) piacimento il teatro dei sintomi della patologia isterica, dimostrando la suggestionabilità di chi ne era affetto. Come scrive: «Pouvoir reproduire un état pathologique, c'est de la perfection, parce qu'il semble qu'on tienne la théorie quand on a entre les mains le moyen de reproduire les phénomènes morbides»¹⁶. A Charcot, infatti, interessavano principalmente gli aspetti formali del fenomeno isterico, ovvero i suoi sintomi, ed è per questo motivo che li studiò e classificò in maniera accurata e approfondita dopo averli provocati mediante l'ipnosi, in quanto, nello stato di sonnambulismo prodotto dall'ipnosi, il corpo della malata manifestava un'intensa eccitabilità neuromuscolare e si rendeva estremamente suggestionabile. Se ben guidato, tale corpo poteva di fatto riprodurre artificialmente e in modo controllabile – e controllato – le fasi di una crisi isterica che si presentava molto simile ad una coreografia di gesti o ad una partitura teatrale, con un prologo, chiamato *aura*, e quattro fasi denominate *periodo epiletticoide*, *periodo del clownismo*, *periodo delle attitudini passionali* e *periodo del delirio*. Più precisamente, il *periodo epiletticoide* venne suddiviso da Charcot in tre fasi: la fase *tonica* – che presentava una presenza o, di contro, un'assenza di movimento – la fase *clonica* e un'ultima fase di risoluzione muscolare; durante il *periodo del clownismo*¹⁷, invece, si assisteva ad una serie di grandi contorsioni o movimenti del corpo (come il celebre *arc de*

¹⁵ J.-M. Charcot, *Œuvres complètes*, éd. par le Dr. D. M. Bourneville, A. Delahaye & Lecrosnier, Paris 1980, t. 9, p. 310.

¹⁶ J.-M. Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière*, notes de cours de Blin, Charcot (fils), Colin, Progrès médical, Lecrosnier & Babé, Paris 1887-1888, t. 1., p. 99.

¹⁷ A tal proposito è opportuno ricordare che l'apparizione degli Harlon-Lees sulla scena parigina coincide con le prime conferenze di Charcot alla *Salpêtrière*. Come sottolineato da Sophie Bash, sia Charcot, sia i suoi discepoli sembrano essersi ispirati alle terribili contorsioni dei *clown* inglesi per definire il periodo delle grandi contorsioni isteriche, utilizzando il termine *clownismo* (che appare anche come *clonisme*). Come scrive: «la deuxième période que Charcot a pittoresquement appelée la période du clownisme, et Richer la période des tours de force». S. Bash, Introduction générale, *Romans de cirque*, Robert Laffont, Paris 2002, pp. XXX-XXXI.

cercle), mentre nel *periodo delle attitudini passionali* si registrava il delirio della memoria e l'assunzione di pose e gesti mimanti la passione, la paura o l'odio. Infine, durante il *periodo del delirio*, il corpo si presentava in preda ad allucinazioni e, per l'appunto, al delirio della parola.

Facendo poi leva sul concetto di suggestione, Charcot dimostrò come la pratica ipnotica potesse costituire una prova empirica e, al contempo, una terapia dell'isteria, poiché dava la possibilità sia di produrre artificialmente la 'parata' dei sintomi isterici, sia di governare la loro apparizione. La pratica ipnotica costitutiva, quindi, uno strumento indispensabile mediante il quale non solo mettere in scena la simulazione organica dei sintomi delle pazienti, al fine di bloccarne il meccanismo di *mimesis* malata e carpirne il segreto, ma anche e soprattutto poter entrare totalmente in possesso del corpo dell'isterica. Se, infatti, si considera il corpo isterico un corpo-marionetta nervoso e dunque iper-reattivo agli stimoli esterni, la *trance* ipnotica, neutralizzando la volontà della paziente ed eliminando le interferenze, permetteva di fatto a Charcot di giungere ad una sorta di 'grado zero' della corporeità e di trasformare, proprio attraverso la suggestionabilità, il corpo isterico da soggetto a oggetto (di scienza), superficialità e plasticità assoluta: una marionetta da (far) muovere a piacimento.

Ed è esattamente ciò che andava in scena nelle leggendarie *Leçons du Mardi*, durante le quali il pubblico assisteva alla 'recita', in diretta, delle fasi di un attacco isterico a opera di Charcot, che in piedi al centro della scena, come un abile e attento regista che dirige la sua *pièce*, muoveva le sue 'attrici-marionette' (le isteriche), tra cui spiccava Blanche Wittmann, denominata la Regina delle isteriche. Come osservato da Henri Frédéric Ellenberger, George Didi-Huberman e J. W. Marshall, le *Leçons* – unite alle fotografie dell'*Iconographie* – contribuirono a fare di Charcot l'artefice principale dell'isteria come spettacolo, il regista indiscusso del (suo) Grande Teatro dell'isteria¹⁸. Le *Leçons*, infatti, appaiono molto simili a delle vere e proprie rappresentazioni teatrali, inscenate in un anfiteatro fatto costruire appositamente da Charcot all'interno della clinica, e, per certi versi, ricordano le *séance* mesmeriche e le lezioni di John Elliotson con O'Key. Ogni lezione, infatti, durava all'incirca due ore – poco di più di un breve spettacolo teatrale –, iniziando puntualmente alla medesima ora e conservando un alto grado di standardizzazione, con gli spettatori che entravano nella

¹⁸ G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'Isteria, Charcot e l'iconografia fotografica*, Marietti, Milano 2008; J. W. Marshall, "Dynamic Medicine and Theatrical Form at the *Fin de Siècle*: A formal analysis of Dr. Jean-Martin Charcot's pedagogy, 1862-1893", *Modernism/Modernity*, 15.1, (2008), pp. 131-153.

sala, dalla parte posteriore, all'incirca trenta minuti prima dell'inizio dello spettacolo per assicurarsi i posti migliori.

Come riportato da Ellenberger:

molto prima che la lezione iniziasse, il grosso auditorio si riempiva, al limite della capacità, di medici, studenti e di una folla eterogenea di curiosi. [...] Charcot entrava alle dieci esatte, con un portamento che ricordava Napoleone [...] ed era spesso accompagnato da un illustre ospite straniero e da un gruppo di assistenti che andavano a sedersi nelle prime fila. Tra il silenzio assoluto degli ascoltatori, Charcot cominciava a parlare in tono sommesso, poi aumentava gradualmente il tono della voce [...] poi faceva introdurre la paziente stessa. A volte l'ingresso della paziente costituiva uno spettacolo. Il colloquio clinico poi assumeva l'aspetto di un dialogo drammatico¹⁹.

La testimonianza del neurologo americano Moses Allen Starr (1854-1932), ex allievo di Charcot, ci fornisce ulteriori informazioni in merito al *setting* della *séance* charcottiiana, sottolineandone l'uso sapiente della luce, volto a far risaltare le dinamiche del corpo nervoso della paziente. Come scrive: «After the audience had gathered the dark shutters were closed at the windows, the footlights were turned up, and the clinic began», aggiungendo che «sometimes, when a particular feature had to be demonstrated, a calcium light – or limelight – was turned on the patients»²⁰. L'illuminazione permetteva, di fatto, al corpo della paziente di divenire il *punctum* di una sala completamente avvolta dall'oscurità e, conseguentemente, di essere perfettamente visto da tutti gli spettatori. La testimonianza di Starr ci consente di evidenziare la modernità della macchina scenica dell'anfiteatro charcottiiano: un locale dotato di varie attrezzature non rare nei teatri – basti pensare che André Antoine adotterà una soluzione simile nel suo Théâtre Libre – e che per certi aspetti ricordano le *performances* con le lanterne magiche (degli anni 1850), la *performance* spiritualista dei fratelli Davenport, o le sedute spiritiche. Anche la macchina scenica costruita da Charcot, infatti, mirava a porre in primo piano il corpo (patologico) giocando con il contrasto fra luci ed ombre, dove, in questo caso, la luce aveva il compito di rendere visibile e comprensibile la malattia. Inoltre, come sottolinea ancora Marshall rimarcando l'oggettivizzazione del corpo delle isteriche, le pazienti di Charcot attendevano sommessamente dietro le quinte, o a degli *screens* appositamente

¹⁹ H. F. Ellenberger, *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, vol. 1, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 111.

²⁰ Moses Allen Starr, come citato da J. W. Marshall, *Dynamic Medicine*, op. cit., p. 137.

costruiti, prima di essere «carried and deposited on chairs»²¹ e, infatti, a differenza di quanto dichiarato da Ellenberger, secondo lo studioso americano il Teatro charcottiano si avvicinerebbe più ad un monologo che ad un dialogo. Come scrive:

Like the screens behind which they were sequestered, the patients remained essentially inactive sculptural elements within Charcot's dramaturgy, worked upon rather than constituting active participants. [...] At the Salpêtrière, the role of the lecturer-demonstrator was to desensationalise, rationalise and discursively master the often shocking physical deformations and diseases which Charcot placed upon display²².

Come osserva ancora Marshall, l'attenzione di Charcot alla sintomatologia isterica e alla funzione dinamica del corpo lo costrinse ad escogitare nuovi metodi per mostrare un disturbo che si presentava altamente performativo. Una necessità che lo portò, inevitabilmente, ad avvicinarsi ad un tipo di estetica teatrale, o para-teatrale, attraverso la creazione di un nuovo stile multimediale, la cui dinamica e *setting* facevano da eco al corpo vivo e neurologico esibito, contribuendo a fissare nelle menti degli spettatori le immagini dello spettacolo inscenato. Ed è per questo motivo che la sua metodologia venne interpretata come una forma di teatro molto simile a precedenti sensazionalistici come la fantasmagoria, le *séance* mesmeriche finanche le *performances* spiritualistiche²³.

Anche il medico svedese Axel Munthe (1857-1949) – per un breve periodo allievo di Charcot, prima di essere allontanato dalla Scuola per ‘infedeltà’ al maestro – fornì una vivida ricostruzione della scena, alla quale aveva partecipato in prima persona. Come scrive:

[...] L'enorme anfiteatro, era pieno fino all'ultimo posto di un pubblico eterogeneo proveniente da tutta Parigi, autori, giornalisti, attori e attrici importanti, *demi-mondaines* alla moda – tutti riuniti per lo spettacolo. Ora arrivavano gli esecutori, il grigio e cupo Charcot, il maestro di cerimonie, e poi le donne che avrebbero eseguito i suoi ordini, apparentemente sotto l'influenza della trance ipnotica²⁴.

Sebbene, infatti, la platea fosse inizialmente composta quasi esclusivamente dagli allievi o dai colleghi di Charcot e dal personale sanitario, le *Leçons du Mardi* divennero ben presto un fatto

²¹ *Ivi*, p. 142.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, pp. 132.

²⁴ A. Munthe, *La storia di San Michele*, Garzanti, Milano 1997, p. 211.

mondano al quale presero parte artisti, letterati, intellettuali, giornalisti, uomini di cultura finanche attori e drammaturghi. Fra il pubblico delle *Leçons* troviamo Sigmund Freud (allievo di Charcot dal 1885-1886), Jules Clarétie (amico di Charcot, ex studente di medicina e amministratore della *Comédie Française*), scrittori e drammaturghi come Léon e Alphonse Daudet, Émile Zola, Guy de Maupassant, Edmond de Goncourt (che ne trasse ispirazione per la stesura de *La Faustine* del 1882), Henri Bergson e la celebre attrice Sarah Bernhardt che, avendo intuito il potenziale performativo di quell'evento, vide nelle pose e nei gesti messi in scena dal corpo delle isteriche una notevole fonte di ispirazione, visitando anche i reparti della *Salpêtrière* nel 1884 mentre era impegnata nella preparazione della *pièce Adrienne Lecouvreur*, in cui sarebbe stata impegnata nella personificazione della follia²⁵. Come sottolineato da Lucia Re e Laura Mariani, le grandi attrici internazionali di fine Secolo avevano in comune la tendenza ad esprimersi e a comunicare soprattutto attraverso l'esibizione stilizzata del proprio corpo, mediante pose, gesti e sguardo²⁶. Il corpo di Sarah Bernhardt, ricorrendo a contrasti impreveduti o a sapienti dislocazioni fisiche fra torso-collo-testa, bacino-cosce-gambe, braccia-mani rispetto al tronco, si esaltava e si contraeva come se stesse ri-mettendo in scena gli atti di quel canovaccio isterico a lungo osservato durante le lezioni-spettacolo di Charcot e di cui sembrava riprodurre la tensione alla moltiplicazione formale o allo sdoppiamento inscenata dalle isteriche durante le loro *performances*. Come osserva Ellenberger infatti:

L'isteria fu inventata come immagine e come spettacolo, i cui sintomi [...] venivano descritti, sottoposti ad una dettagliata tassonomia, teatralmente mostrati e riprodotti attraverso la pratica sperimentale dell'ipnotismo [...], introducendo – in maniera inedita e inquietante – le suggestioni tematiche del doppio, che ben rappresentano, per coincidenza, la crisi di dubbio e di identità in cui la cultura *fin de siècle* si riconosceva e si dibatteva²⁷.

²⁵ R. B. Gordon, *Why the French love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema*, Stanford University Press, Stanford 2001, p. 29; M. Gauchet, G. Swain, *Le vrai Charcot*, op. cit., p. 263-264.

²⁶ Per ulteriori approfondimenti si rimanda a: L. Mariani, *Il tempo delle attrici: Emancipazionismo e teatro in Italia fra Otto e Novecento*, Mongolfiera, Bologna 1991; L. Re, *D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: il rapporto autore-attrice fra decadentismo e modernità*, «MLN», 117, 1 (January 2002) (Italian Issue), pp. 115-152, <http://muse.jhu.edu/journals/mln/summary/v117/117.1re.html>; L. Mariani, *Diversamente belle: Vecchiaia eroica di Sarah Bernhardt*, “più che bellezza” di Eleonora Duse, in *Storia delle Donne*, 12, 2016, pp. 13-28, <http://www.fupress.net/index.php>; e V. Colopi, “Hister Ergo Sum”, *Mimesis Journal* [Online], 8, 1 | 2019, Online since 30 July 2019, connection on 03 May 2021; <https://doi.org/10.4000/mimesis.1634>.

²⁷ H. F. Ellenberger, *La scoperta dell'inconscio*, op. cit., pp. 167-168.

Sebbene Charcot fosse interessato più al versante fisico-materiale della sintomatologia isterica, gli studi di psicologia sperimentale sull'isteria e il sonnambulismo indotto, condotti alla *Salpêtrière* da Théodule Ribot e Alfred Binet, si concentrarono più sul versante psicologico della malattia, rilevando la coesistenza di personalità multiple e di un doppio stato di coscienza (anche) nelle pazienti isteriche. Come scrive Binet:

On a encore constaté ce fait singulier que, chez un même individu, il peut coexister plusieurs consciences qui n'entrent point en communication les unes avec les autres, et qui ne se connaissent pas. Il y a une conscience principale, qui parle, et en outre des consciences accessoires, qui ne parlent pas, mais peuvent révéler leur existence en employant d'autres modes d'expression [...]. Ces dédoublement, ces émiettements des conscience et de personnalité ont été décrits très souvent dans les hystériques²⁸.

Sulla scorta di quanto osservato alla 'corte' di Charcot, Binet iniziò ad approfondire i fenomeni della 'doppia coscienza' e della personalità, pubblicando, nel 1890, il volume in inglese *On Double Consciousness*²⁹. Nel capitolo iniziale dell'opera, Binet sottolineò che gli studi che rendevano specifica la psicologia francese rispetto a quella inglese e tedesca riguardavano i fenomeni della doppia coscienza e della doppia personalità indagati nel soggetto isterico. Per lo psicologo francese, il fatto che stimolando una parte del corpo isterico resa insensibile dalla patologia si potessero dimostrare movimenti automatici e di adattamento, sarebbe una prova scientifica di un'attività automatica della coscienza che egli definì 'duplicità'³⁰: la personalità isterica era doppia in quanto presentava due coscienze ben distinte, dove una era in grado di elaborare tutte le percezioni che per l'altra erano impercettibili³¹.

Come osservato nel capitolo precedente, già William Archer ed Henry Irving si erano spinti a indagare il fenomeno della *Double Consciousness* confutando la tesi sulla sensibilità

²⁸ A. Binet, *L'âme et le corps*, E. Flammarion, Paris 1905, p. 134.

²⁹ Il volume apparve per il pubblico americano e si trattava della raccolta di otto articoli apparsi sulla rivista *The Open Court* e di uno edito su *Mind* negli anni 1889-1890. Nello specifico, per quanto concerne la prima rivista: 'Experimental Psychology in France', 'Proof on Double Consciousness in Hysterical Individuals', 'The Relations between the Two Consciousness of Hysterical Individuals', 'The Hysterical Eye', 'Mechanism or Sub-Consciousness', 'The Graphic Method and the Doubling of Consciousness', editi nel 1889, e 'The Intensity of Sub-Conscious States' e 'The Role of Suggestion in Phenomena of Double Consciousness' del 1890. Per quanto riguarda *Mind*, 'Double Consciousness in Health' apparso sul numero 15 della rivista nel 1890.

³⁰ A. Binet, *On Double Consciousness. Experimental Psychological Studies, with an Introductory Essay on Experimental Psychology in France*, Open Court Publishing Company, Chicago 1890, pp. 10-19.

³¹ *Ivi*, p. 32. La posizione espressa da Binet si allontana da quanto espresso da Pierre Janet nel 1889. Infatti, se Janet aveva introdotto le nozioni di automatismo e subconscio come descrittori della personalità, Binet affermò che i fenomeni osservati nell'isteria e nell'ipnosi era spiegabili solo ammettendo meccanismi di funzionamento della coscienza che ne determinano una intrinseca duplicità.

proposta da Denis Diderot all'interno del *Paradoxe*. Ai fini del nostro discorso, risulta interessante rilevare che anche Alfred Binet noterà una relazione fra le pazienti isteriche e l'attore quando, nel 1887, pubblicò sulle pagine de «L'Année psychologique» un breve articolo sulla recitazione dal titolo *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, in cui, presentando i risultati di una ristretta indagine compiuta su alcuni *performers* della *Comédie Française*, si oppose anch'egli alla tesi diderotiana. Binet, infatti, sebbene affermi di essere venuto a conoscenza delle conclusioni a cui era giunto Archer solo una volta conclusa la ricerca, si muove in realtà adottando il medesimo *modus operandi*, ossia intervistando vari *performers* e riproponendo una serie di luoghi comuni sulla preparazione della parte, come l'assunto secondo il quale creare un personaggio significherebbe abbandonargli il proprio corpo e la propria anima, sopprimendo così la propria personalità. Come scrive: «on évoque, on construit [...] un personnage et on fait entrer ce personnage en soi-même, on se fait hanter par lui; on lui livre son corps et son âme, en essayant de supprimer, autant que possible, sa propre personnalité»³². Gli attori intervistati da Binet confessarono allo psicologo di provare una sensazione di sdoppiamento allorché si sentivano e si ascoltavano recitare, divenendo da un lato sia interpreti, sia critici severi della loro esecuzione. Tuttavia, secondo Binet, fra i due piani si verrebbero a creare delle interferenze e osmosi, come dimostra l'aneddoto, riportato dallo psicologo, dell'attore che, sebbene fosse profondamente addolorato dalla morte del figlio, fu costretto a recitare due parti comiche la medesima sera. Come riporta Binet, rimarcando lo sdoppiamento della personalità, sebbene dapprima il *performer* avesse recitato come una sorta di automa, a poco a poco era riuscito a farsi coinvolgere dalla rappresentazione tanto da soffocare il suo immenso dolore³³. Secondo lo psicologo francese, la continuità dialettica che si sviluppa nell'attore fra la personalità reale e quella fittizia (il personaggio) sarebbe una dinamica naturale coerente con il principio secondo il quale gli interpreti che provano realmente le passioni del personaggio realizzerebbero un'interpretazione qualitativamente superiore. Una posizione, quella di Binet, che sembra dunque portarlo a prendere le distanze da quanto dichiarato da Diderot all'interno del *Paradoxe*. Lo psicologo francese conclude poi il suo articolo con un'assimilazione molto interessante fra l'attore e il soggetto suggestionato, aprendo la strada a un immaginario in cui l'arte dell'attore sconfinava nella dimensione delle reazioni incontrollate. Come scrive Binet:

³² A. Binet, *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, in «L'Année psychologique», III, 1896, pp. 279-295, cit. p. 288.

³³ *Ivi*, p. 291.

«[...] dans le feu de l'action, il [l'attore] peut s'emouvoir pour le compte de ce personnage artificiel. [...] En somme, nous pensons qu'entre l'acteur et le sujet suggestionné il n'y a pas une différence radicale, mais simplement une nuance»³⁴. Come l'attore è in grado di provare delle emozioni che non gli appartengono, sdoppiandosi mediante la trasformazione nell'altro da sé da portare in scena, così l'isterica – che, ricordiamolo, non possiede un'identità stabile – sarebbe in grado di inscenare non solo molteplici personalità (altre), immedesimandosi in esse, ma anche di rimettere in scena sensazioni che, non appartenendole in prima persona, le sarebbero suggerite dalla patologia, dalla 'parte' e, soprattutto, dal medico-regista.

Alla luce di quanto fin qui analizzato, non sembra dunque essere un caso se Blanche Wittmann fu paragonata alle grandi attrici Sarah Bernhardt e Rachel Félix proprio in virtù della sua grande presenza scenica. Alphonse Daudet, infatti, sottolineò quanto la *performance* della Regina delle isteriche si componesse di «une mimique de terreur et d'horreur comme jamais Rachél, jamais la Ristori ni Sarah n'en ont figuré de plus sublime»³⁵. Dello stesso avviso sembra essere Delboeuf. Sebbene fosse stato inizialmente inorridito e impaurito dallo spettacolo inscenato da Wittman tanto da dichiarare: «je crus un moment qu'elle allait fondre sur l'assistance, et, comme j'étais en face d'elle, par un mouvement de peur tout instinctif, je me reculais»³⁶, dichiarò: «Non, jamais aucun acteur [...], jamais Rachél ou Sarah Bernhardt ne sont arrivées à cette puissance d'expression. Cette jeune fille réalisait une suite de tableaux qui effaçaient en éclat et en force les plus sublimes efforts de l'art. On ne pourrait rêver de plus étonnant modèle»³⁷.

Al netto di quanto espresso da Delboeuf e Daudet, l'isterica, al pari di Bernhardt, Félix e, come abbiamo visto, Irving, si dimostrerebbe estremamente abile nell'arte della suggestione performativa, inscenando e ripetendo delle *performances* alle quali gli spettatori sembrano reagire in maniera ambivalente, rimanendo inorriditi, incantati, oppure provando entrambe le sensazioni di fronte allo spettacolo grottesco e perturbante offerto dal corpo isterico. Sebbene per Charcot l'isterica non fosse un'attrice, poiché incapace di simulare l'ipnosi e dunque la malattia, ella, in quanto estremamente malleabile e proteiforme, sembra tuttavia rappresentare l'incarnazione iperbolica del *performer*. Come osservato da Rae Beth Gordon infatti:

³⁴ *Ivi*, p. 295.

³⁵ A. Daudet, «A la Salpêtrière», *Œuvres complètes*, Librairie de France «ne Varietur», Paris 1930, t. 15, pp. 35-40, cit. p. 38.

³⁶ J. Delboeuf, «Une visite à la Salpêtrière», *Revue de Belgique*, Bruxelles 1886, n. 54, pp. 139-147, p. 144.

³⁷ *Ibidem*.

Hysterics are eminently hypnotizable, and the hypnotizable subject, s/he who is susceptible to hysteria, is also the best endowed to succeed in an acting career (and, not surprisingly, the most likely to be capable of having a hypnotic power of fascination over the spectator and, potentially, communicating hysteria to the audience). [...] In other words, the «personal magnetism» – and we must now take the expression literally – of the performer consists in the talent for suggestion, for eliciting a repetition and imitation of his/her gestures or voice³⁸.

Di fatto, quindi, la messa in scena dell'isteria ad opera di Charcot spinge alla perfezione quella rappresentazione di un corpo in *trance* che esibisce i meccanismi che abbiamo già avuto modo di indagare con Mesmer ed Elliotson, radicandosi con maggior forza nell'immaginario artistico. Se dunque, da un lato, l'ipnosi permise a Charcot di trasformare il corpo isterico in una forma puramente plastica, in un quadro patologico vivente, dall'altro, l'introduzione, fin dal 1875, di un laboratorio fotografico alla *Salpêtrière* rispose proprio alla necessità del *Maître* di mantenere vivo il suo museo patologico attraverso la cattura fotografica dei fenomeni isterici. Una cattura su lastra che, per Charcot, fungeva anche da documentazione e prova scientifica. Come sottolineato da Didi-Huberman, infatti, la fotografia «non è un sistema rappresentativo come qualsiasi altro: è sempre garanzia di verità. [...] Non la verità del significato (proprio per la sua capacità di disinvoltura connotativa) ma la verità dell'esistenza»³⁹. Riproduzione fedele del reale, la fotografia si offre dunque come una dimostrazione in atto, come rivelatrice di una verità di cui si pone come garante. La riproduzione fotografica permise a Charcot di trasformare e bloccare il proteo isterico nel prototipo di un quadro clinico, piegando la realtà alla sua visione e congelando la patologia isterica in un codice che implicava non solo che venisse rispettato, ma anche riprodotto. L'imponente produzione fotografica portò, fra il 1875 e il 1918, alla pubblicazione, in vari volumi, dell'*Iconographie de la Salpêtrière*⁴⁰ che, oltre a decretare il successo internazionale della clinica di Charcot come una sorta di teatro medico, contribuì a rendere popolare l'isteria sul piano visuale: le fotografie dell'*Iconographie*, infatti, circolando ampiamente, diffusero la visione charcottiana dell'isteria a un pubblico che poteva assistere solo virtualmente alla scena

³⁸ R. B. Gordon, *Why the French love Jerry Lewis*, op. cit., p. 41.

³⁹ G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria*, op. cit., p. 63.

⁴⁰ I primi tre volumi dell'*Iconographie* furono pubblicati fra il 1876 e il 1880 ad opera di Paul Régnaud e Désiré Malgoire Bounreville. A partire dal 1880, i volumi della *Nouvelle Iconographie*, sempre supervisionati da Charcot, furono curati da Albert Londe, Paul Richer e Gilles de la Tourette.

parigina, contribuendo a fissare l'immagine dell'isteria nella mente pubblica e diffondendo, in modo suggestivo, quelle che pretendevano di essere registrazioni neutre di un disturbo neuropatico⁴¹.

Tuttavia, sebbene per Charcot l'importanza delle fotografie risiedesse, anzitutto, nel fatto che queste ultime fornivano al medico uno strumento utile per la catalogazione dei sintomi, – in quanto consentivano di fissare un modello, uno schema e un codice di comportamento del corpo isterico – come sottolinea Pietro Barbetta in quelle fotografie «che illustrano le contratture, le cadute in trance, i grandi archi, le pose, non abbiamo di fronte solo del materiale clinico, bensì un mondo che sta al confine fra il disordine mentale, la neurologia, il teatro, la danza»⁴². Infatti, come evidenziato da Didi-Huberman e Andrew Scull, anche analizzando le fotografie della *Salpêtrière* non si può fare a meno di notare l'artificialità dei soggetti in posa e una cura nella composizione dell'immagine che, al pari delle *Leçons*, trasmettono una certa teatralità: basti pensare che, in molti casi, i ritratti delle pazienti non si differenziavano molto da quelli delle dive del palcoscenico realizzati negli stessi anni negli studi fotografici. Al netto delle caratteristiche dinamiche delle crisi isteriche e della lunghezza dei tempi di esposizione dell'epoca, infatti, la perfetta riuscita di quelle fotografie non sarebbe stata possibile se non mediante pose ricercate e prolungate. È dunque evidente che la maggior parte delle fotografie siano state realizzate 'in posa', simulando le crisi con la complicità delle pazienti e 'drammatizzandole' ad *hoc* secondo le istruzioni del regista Charcot, e ciò rimanda ancora una volta, e inevitabilmente, a un'artificialità del processo di 'costruzione' dell'isteria. Un'artificialità che spinse alcuni colleghi di Charcot – fra cui Axel Munthe e Jules Falret, assidui frequentatori delle *Leçons du Mardi* – a sollevare numerosi dubbi in merito alla scientificità e alla veridicità sia della metodologia charcottiana, sia dei fenomeni esibiti dal corpo delle pazienti. Nell'oscillazione osmotica fra realtà e finzione notiamo, dunque, come la clinica diventi spettacolo, o addirittura circo scandaloso come scrive Scull⁴³, nel quale si sperimentavano inedite pratiche del corpo e sul corpo. La sintomatologia isterica andava di fatto in scena come «una grandiosa scena teatrale, in cui probabilmente lo stesso medico che osserva svolge un equivoco ruolo sostenitore: un'attrice e un regista, diplomaticamente e ambiguamente, sono d'accordo sulla messinscena»⁴⁴, alimentando ancora una volta il dubbio, già emerso con Mesmer e Elliotson, che le *hysterical stars* di Charcot non godessero, in realtà,

⁴¹ A. Scull, *Hysteria*, op. cit., p. 122-123.

⁴² P. Barbetta, *I Linguaggi dell'isteria. Nove lezioni di psicologia dinamica*, Mondadori, Milano 2010, p. 63.

⁴³ A. Scull, *Hysteria*, op. cit., p. 104.

⁴⁴ G. Roccatagliata, *L'isteria, il mito del male del XIX secolo*, Liguori, Napoli 2002, p. 25.

di una certa libertà di azione e re-azione durante le *performances*. Infatti, mettendo in dubbio la veridicità delle isteriche, Jules Falret, autorevole alienista della *Salpêtrière*, dichiarò che, a suo avviso, esse non fossero altro che:

autentiche attrici; non provano piacere più grande che ingannare [...]. Le isteriche che esagerano i loro movimenti convulsi [...] attuano una eguale alterazione ed esagerazione dei movimenti delle loro anime, delle loro idee e delle loro azioni [...]. In una parola, la vita dell'isterica è nient'altro che un'infinita menzogna [...]⁴⁵.

Mentre Axel Munthe scrisse che:

le rappresentazioni da palcoscenico della Salpêtrière [...] non erano altro che un'assurda farsa, un inestricabile miscuglio di verità e di imbroglio. [...] Fuori della Salpêtrière non ho quasi mai incontrato le tre famose fasi ipnotiche di Charcot, così sorprendentemente esibite durante le sue conferenze del martedì. Erano tutte inventate da lui stesso, applicate ai suoi soggetti isterici ed accettate dai suoi allievi per la potente suggestione del maestro⁴⁶.

Le affermazioni dei due medici contribuiscono a rendere ancora più labile il confine fra realtà e artificio, avvicinando la 'recita' charcottiana ad una pura forma di finzione performativa. Una posizione liminare che si consolida ulteriormente se si considera il fatto che una delle isteriche più famose, Jane Avril, una volta dimessa dalla clinica di Charcot divenne una ballerina del *Moulin Rouge* (ribattezzato 'l'altra *Salpêtrière*') e musa ispiratrice per le *affiches de théâtre* di Toulouse-Lautrec, e che a Blanche Wittmann venne richiesto di 'esibirsi' per il drammaturgo August Strindberg, che trasse da tale esperienza materiale per la stesura di opere drammaturgiche come *C'è delitto e delitto*, *Inferno* e *Mlle Julie*⁴⁷.

Riabilitando la teoria nevrosica, Charcot consentì, seppur involontariamente, di far riemergere tutto quell'insieme di proposte, per certi versi surreali, che il corpo nervoso aveva generato, prima nella clinica e poi negli ambienti culturali più diversi⁴⁸. La prevalenza del visivo nella ricerca e nell'attività charcottiane, infatti, inscrivendosi nella storia mai interrotta di quella pratica voyeuristica istituita con i primi teatri anatomici, non riflette solo il crescente

⁴⁵ J. Falret, *Études cliniques sur les maladies mentales et nerveuses*, Bellière, Paris 1890, p. 502. Come riportato in R. Giambrone, *Follia e disciplina. Lo spettacolo dell'isteria.*, Mimesis, Milano 2014, p. 17.

⁴⁶ A. Munthe, *La storia di San Michele*, op. cit., p. 257.

⁴⁷ P. Olov Enquist, *August Strindberg: una vita*, Iperborea, Milano 2011, pp. 125-130.

⁴⁸ A. Violi, *Il corpo delle meraviglie*, op. cit. pp. 15-20.

interesse alle soglie del Ventesimo secolo per i nuovi dispositivi della visione, ma anche e soprattutto le controverse implicazioni che questi fenomeni assumono nell'ambiguo territorio di confine fra ricerca scientifica e fenomeno di intrattenimento. In altre parole, quanto più la scienza pretende di aprire nuove strade all'osservazione e alla descrizione oggettiva della realtà, tanto più le sue ricerche e scoperte rischiano di caricarsi di significati 'altri': il 'teatro' e la fotografia, infatti, tradendo sul nascere la pretesa di restituire l'immagine fedele della realtà, si rivelano, ancora una volta, degli strumenti estremamente efficaci per creare dei mondi fittizi o per 'truccare' la realtà, consentendo così di avvertire il sintomo isterico anche nella sua dimensione più irrazionale e immateriale.

Come suggerisce Mark Micale, infatti, l'isteria è l'unica patologia in grado di far lavorare i sintomi per produrre linee di fuga, flussi, derivazioni linguistiche e trasformazioni stupefacenti, in quanto rappresenta un linguaggio gestuale e una forma di comunicazione sociale iconica⁴⁹. Il corpo isterico sembra quindi rispondere più ad un linguaggio proteiforme, ipertestuale, affine a quel corpo grottesco che Michail Bachtin ha descritto in divenire, eccedente⁵⁰, o a una forma di comunicabilità 'altra'. Quindi, se per il *logos* medico il grande attacco isterico ed i suoi 'atti' raffigurano il sintomo della patologia, per le arti performative del tempo essi, traducendosi in una sequenza di gesti convulsi e incontrollati, ora agitati ora catatonici e accentuati da smorfie del volto, si pongono come un discorso alternativo ad altre forme di comunicazione scenica avvertite ormai come ridondanti, insufficienti o stagnanti. Ciò che contribuì a dissolvere sempre di più il confine fra clinica e teatro fu proprio la massiccia irruzione della *Pathosformel* isterica ideata da Charcot sulla scena artistica e con essa di una gestualità sempre più impulsiva e incontrollata, tanto da spingere alcuni collaboratori del *Maître*, come Alfred Binet e Joseph Babinski, a collaborare alla scrittura di alcune *pièce* del celebre teatro parigino Grand-Guignol.

Vale la pena soffermarsi brevemente sul concetto di *Pathosformel*, la cui paternità non appartiene a Charcot, bensì ad Aby Warburg che la descrive come un'immagine carica di significato che, riemergendo dall'antichità, consente di «esprimere situazioni opposte di *pathos* e di *ethos*, di eroismo e di ironia, di dramma e di satira, attraverso quelle 'forme intermedie' che trovano nell'azione teatrale e nel movimento della danza, nel gesto, nell'azione, nel recitativo, nel canto e nella musica quella capacità espressiva che lega la vita all'arte»⁵¹ e che

⁴⁹ M. Micale, *Approaching Hysteria*, op. cit. p. 182.

⁵⁰ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1979, pp. 345 e seguenti.

⁵¹ C. Cieri Via, *Aby Warburg e la danza*, in 'Quaderni Warburg Italia' n. 2-3, Diabasis, Reggio Emilia 2006, pp. 103-104.

trova nella Ninfa il simbolo più immediato e nelle arti performative il palcoscenico ideale. Come osserva Didi-Huberman, partendo dall'interesse di Warburg per la ricostruzione di un atlante dei sintomi, intesi come meccanismi di rimozione ed emersione, è possibile tracciare un'analogia fra le figure dionisiache della Ninfa in Warburg e le figure delle isteriche disegnate da Richer e Charcot, in quanto: «L'immagine in movimento di cui Warburg ha voluto tracciare l'atlante [...] non descrive altro che *movimenti-sintomi*»⁵², dando vita, dunque, ad un tipo di immagine che, come in Charcot, diviene il sintomo di una dialettica che richiede uno sguardo più approfondito, clinico per quanto riguarda Charcot e i colleghi medici⁵³.

Fuoriuscendo dalla clinica, tuttavia, il corpo-marionetta isterico e la sua coreografia di sintomi, unitamente alla *trance*, trovarono altri palcoscenici su cui esprimersi e altri sguardi a cui 'darsi', diventando sia la cifra stilistica, sia la fonte di ispirazione delle arti performative del tempo, avvertiti ora nella loro componente più grottesca e materiale, ora in quella più puramente immateriale e sublime.

4.2. IL CORPO-MARIONETTA ISTERICO COME PURA MATERIALITÀ: L'ESPERIENZA DEI TEATRI POPOLARI E DEL *GRAND-GUIGNOL*.

Come osservato da Rae Beth Gordon, il linguaggio convulso, i *tic* e le smorfie inscenati dal corpo isterico sia nelle Lezioni charcottiene, sia nelle fotografie dell'*Iconographie*, costituiscono la base per la formazione di un nuovo tipo di estetica performativa, incentivato dalla sempre più crescente divulgazione scientifica (e non) in materia di ipnotismo e isteria, spingendo il teatro, sia nella sua forma più 'popolare', sia nella sua forma più 'alta', a rendere sempre più proprie tali immagini corporee. Non sembra essere un caso, dunque, che lo stile delle *performance* dei *cabaret* e dei caffè-concerto di fine Ottocento si sostanzii di tutta quella pletora di 'sintomi' inscenati da/con Charcot (contorsioni, spasmi, bruschi movimenti, tensione e rilascio), rispondendo, nel contempo, all'esigenza psico-fisica da parte del pubblico di esperire un determinato tipo di sensazioni durante le *performances*⁵⁴.

⁵² G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Abu Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 256-276., cit., p. 276.

⁵³ Come osserva Sigrid Schade, inoltre, sebbene Warburg non citi mai Charcot all'interno dei suoi scritti, è tuttavia possibile rinvenire diverse tracce delle ricerche scientifiche del padre dell'isteria e, in modo particolare, nel comune intento di classificare le forme del *pathos*, inteso come un flusso energetico che attraversa il corpo e la sua storia. Cfr. S. Schade, 'Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The 'pathos formula' as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse – a Blind Spot in the Reception of Warburg', *Art History*, vol. 18, n. 4. December 1995, pp. 499-517.

⁵⁴ R. B. Gordon, *Why the French love Jerry Lewis*, op. cit., pp. 60-61.

A tal proposito è opportuno ritornare al caso di Jane Avril, una delle *hysterical stars* di Charcot che, una volta dimessa dalla clinica, divenne un'icona del caffè-concerto, in quanto una delle 'prime ballerine' del *Moulin Rouge*. Attraverso il corpo scenico di Jane Avril, infatti, vediamo come la *Pathosformel* isterica cominci, progressivamente, a calcare un altro tipo di palcoscenico: definita «liante et serpentine»⁵⁵, Avril costituisce un primo esempio emblematico di tale sconfinamento dalla nosologia all'estetica, portando 'l'isteria gesticolatoria' a raggiungere lo statuto di un'espressione artistica eminentemente moderna⁵⁶. Oltre alla Avril, anche la presenza scenica e la testimonianza di un'altra *performer* del periodo, Yvette Guilbert, è significativa in tal senso. Artista di riferimento del *Moulin Rouge* e dell'*Eldorado* – che unitamente allo *Chat Noir* erano i palcoscenici primari per i generi popolari della Parigi di quegli anni – Guilbert si esibiva interpretando canzoni popolari con gesti rapidi ed estremamente allusivi, indossando sempre un abito di colore giallo e dei lunghi guanti neri che le permettevano di mettere in risalto le braccia e le mani, mosse da movimenti veloci, repentini e costanti. La sua recitazione appariva sempre accennata, proteiforme, sfuggente, in quanto i suoi gesti sembravano più suggerire che imprimere un tipo di immagine corporea, facendo costante appello all'immaginazione degli spettatori e marcando, al contempo, una forte presenza scenica. Secondo Caroline Scurfield Caffin, un'attrice inglese che nel 1901 assistette al tour newyorkese di Guilbert: «Her face showed an ever-changing picture [...] her sketches had something of the character of those of the modern cartoonist who suggests instead of drawing many of his most vital lines»⁵⁷. Secondo il poeta e drammaturgo francese Jean Richepin, inoltre, nelle canzoni interpretate da Guilbert erano i suoi gesti a parlare, la sua fisionomia a vocalizzare e la sua voce a gesticolare, tanto da rendere la sua *silhouette* e il suo stile performativo fortemente magnetici e suggestivi⁵⁸.

Tuttavia, come osserva Gordon, la forte somiglianza tra le fotografie che illustrano la tecnica di Guilbert e quelle che illustrano la teatralità dei pazienti della *Salpêtrière*, così come la lunga amicizia della *performer* con Freud, porterebbero a pensare che la scelta di questo stile di recitazione da parte di Guilbert sia tutt'altro che casuale⁵⁹. Se, in aggiunta, si considera il

⁵⁵ G. Montorgueil, «Le Café-Concert», in G. d'Esparbès, A. Ibels, M. Lefèvre, G. Montorgueil, *Demi-Cabots (le café-concert, le cirque, les forains)*, Charpentier et Fasquelle, Paris 1896, p. 14.

⁵⁶ *Ivi*, p. 15. Oltre ad Avril, anche Paul Habanis (Paulus) introdusse, già nel 1871 un tipo di *performance* tutto giocato su movimenti frenetici, uno stile sincopato che, come osserva Charles Féré, sembrava imitare le dislocazioni e i sintomi tipici del corpo-marionetta epilettico-isterico studiato nella clinica diretta da Charcot. Per ulteriori informazioni in merito rimando a R. B. Gordon, *Why the French love Jerry Lewis*, op. cit., pp. 67-71.

⁵⁷ C. Caffin, *Vaudeville*, Mitchell Kennerley, New York 1914, pp. 58-59.

⁵⁸ Y. Guilbert, *La Chanson de ma vie*, Grasset, Paris 1995, pp. 166-67.

⁵⁹ R. B. Gordon, *Why the French love Jerry Lewis*, op. cit., p. 98.

fatto che, secondo la *performer*, ogni personaggio della canzone altro non era se non una marionetta messa in moto dai gesti del cantante⁶⁰ e che la ‘patologia’ del suo linguaggio fosse costantemente accompagnata anche da un’andatura patologica *en tourniquent* alla fine della canzone, lo stile di Guilbert sembra rivelarci il suo ‘sentire’ in materia di *cabaret*: un distillato di acrobazie corporee di un corpo-marionetta dall’andatura patologica, di cui il gesto era la modalità di espressione primaria. Una versione, potremmo dire, traslata sul palcoscenico artistico di quanto avveniva nel palcoscenico clinico diretto da Charcot.

Il fascino esercitato dal linguaggio corporeo convulso inscenato dalle isteriche, infatti, divenne sempre più evidente tra il 1870 e il 1900 soprattutto nei *cabaret* e nei *café-concert* parigini, i cui interpreti si agitavano e torcevano i loro corpi in contorsioni bizzarre, smorfie e *tic* meccanici, imitando sia le dislocazioni, sia la gestualità del corpo-marionetta isterico codificati da Charcot⁶¹. Nello spettacolo offerto dai teatri popolari parigini, le dislocazioni del corpo e i movimenti nervosi, frenetici, automatici e ‘meccanici’ esprimono di fatto sia una forma di liberazione e di libertà, sia i disturbi della patologia e del dolore. Come osserva Gordon, anche la composizione stessa del programma offerto, con i suoi bruschi spostamenti da un genere (e uno stato d’animo) all’altro, potrebbe essere definita ‘nevrotica’, in quanto sembra ricalcare la mobilità psico-fisica esagerata, paradossale, e incoerente delle isteriche. Infatti, la mancanza di un’identità stabile, la mobilità e l’elasticità del soggetto isterico si ritrovano sia nell’incredibile varietà di generi messa in scena nei caffè-concerto della Parigi di quegli anni, sia nei bruschi cambiamenti di tono e personalità degli interpreti: come l’isterica interpretava una molteplicità di ruoli, servendosi dell’esterno per mettere in forma le sue immagini, così il caffè-concerto incoraggiava lo spettatore ad assumere su di sé i ruoli che vedeva rappresentati⁶². Non a caso, il posto centrale occupato dalla patologia nervosa nel repertorio del *café-conc*’ è testimoniato anche dall’uso ricorrente di termini che rimandano al corpo nervoso come in *Nerveuse* di Stiv-Hall (1898), *Mechanical Doll* di M.lle

⁶⁰ Y. Guilbert, *La Chanson de ma vie*, op. cit., p. 107.

⁶¹ Come osservato da Gordon, inoltre, il notevole fascino esercitato dall’isteria è testimoniato sia dall’uso piuttosto frequente dell’aggettivo ‘epilettico’ per descrivere gli artisti di *cabaret* nelle recensioni dei giornali di quegli anni, sia dalla nascita di un nuovo genere chiamato *gommense epileptiques* che, a partire dal 1878, fu frequentemente messo in scena sul palcoscenico dell’Eldorado e del Casino di Parigi. Le *Gommeuses* erano cantanti eccentriche le cui prerogative consistevano proprio nella stravaganza delle loro *performances*: alzando le loro gonne voluminose, come le ballerine del *Moulin Rouge*, le *gommeuses* contorcevano i loro corpi con gesti e movenze isterico-epiletiche. Nella sua ristrutturazione del corpo, infatti, l’isteria contribuì a plasmare una nuova forma di espressione nelle arti di fine Ottocento, inventando generi, come il *cabaret* e il *café-concert*, e ‘tipi’ fissi come il cantante epilettico o il comico idiota. R. B. Gordon, *Why the French love Jerry Lewis*, op. cit., pp. 74-78.

⁶² *Ivi*, pp. 61-63.

Lidia (1896) o *La Parisienne épileptique*⁶³. Il caffè-concerto permetterebbe, di fatto, di trasfigurare la sintomatologia definita dalla *Salpêtrière*, trasponendola su un altro palcoscenico: nell'atmosfera elettrizzata e nervosa offerta dagli spettacoli popolari, gli strati di inibizione imposti al sé scompaiono, consentendo, quindi, la sperimentazione di un nuovo tipo di arte basato su una forma di liberazione corporea, mentale e sensoriale. Sul palcoscenico dei *cabaret* e dei *caf'conc'* il corpo si 'fa' dunque narrazione, la narrazione di una patologia con le sue contorsioni e le sue smorfie isteriche che, tuttavia, vengono ora avvertite nella loro accezione positiva: le stesse, infatti, trasmettendo contemporaneamente sia un eccesso, sia un rilascio di energia, offrono, di contro, una sensazione di liberazione non solo dagli strati di inibizione che le convenzioni sociali e i tabù impongono all'abbandono corporeo, ma anche dal rifiuto verso le immagini raffiguranti la malattia, la deformità o la bruttezza.

In quegli stessi anni, il corpo isterico-patologico si infiltrò anche nel celebre teatro parigino *Grand-Guignol*, situato all'impasse Chaptal nel IX^e arrondissement e attivo dal 1897 al 1962. Come osservato da Agnès Pierron, il Grand-Guignol non era semplicemente un luogo, ma un vero e proprio genere teatrale che tendeva ora al grottesco, ora al comico: «un théâtre de digestion comme les autres; certains estomacs exigent les épices des rebuts de music-hall [...]»; la sua utilità e reputazione era «de faire trembler ou de faire rire. On va au Grand-Guignol lorsque l'on a besoin d'émotion fortes, comme on va aux Folies-Bergère lorsque l'on a envie de voir de jolies cuisses»⁶⁴. Si trattava di un genere teatrale che, come testimoniano i commenti di due giornalisti dell'epoca, Jacques Lemarchand e Jean-Jacques Gautier, si sostanziava di «refoulement, sexualité, dépravation, sadisme [...] sous le couvert de la psychologie»⁶⁵. Attingendo direttamente dalle convenzioni della *performance* ultra-realista adottata da André Antoine al *Théâtre Libre*, i più importanti drammaturghi del Grand-Guignol, Oscar Méténier e soprattutto André de Lorde, misero in scena scialbi e brevi testi drammatici incentrati su storie di omicidi, perversioni e sevizie, spesso a fondo sessuale, al limite fra puro sadismo e medicina legale. In effetti, sebbene i personaggi e le ambientazioni fossero piuttosto variegati all'interno del repertorio grand-guignolesco, il medico era la professione più frequentemente inscenata, gli ospedali e i laboratori le ambientazioni più tipiche e la follia, l'isteria e l'ipnotismo i temi di punta. Non a caso, il più prolifico e famoso dei suoi drammaturghi, André de Lorde – soprannominato *Le Prince de la Terreur* –, diede vita

⁶³ *Ivi*, pp. 77-78.

⁶⁴ A. Pierron, *Le Grand-Guignol ou Le théâtre de peurs de la Belle Époque*, Laffont, Paris 1995, pp. I-II.

⁶⁵ *Ivi*, p. XXXI.

ad un vero e proprio sottogenere grand-guignolesco, *Le Théâtre Médical*⁶⁶, avvalendosi della collaborazione di Alfred Binet grazie alla quale nasceranno cinque, o forse otto, opere teatrali fra cui *Une Leçon à la Salpêtrière* (1908), dramma in due atti ispirato ai casi delle pazienti isteriche.

Secondo De Lorde:

[...] le Théâtre médical appartient à l'art dramatique autant que le tableau de Rembrandt, *La Leçon d'anatomie*, appartient à la peinture – car l'art réside dans l'émotion comme dans la couleur – et toutes les critiques du monde n'entameront jamais ma vocation qui est d'étudier des «cas physiologiques» devant lesquels notre esprit s'émeut, s'effraie ou se révolte, et de me pencher – tel un médecin sur un malade – avec une curiosité douloureuse, une pitié infinie sur toute la souffrance humaine⁶⁷.

Sulla scorta di quanto dichiarato, risulta chiaro il motivo per cui il Principe del Terrore scelse di avvalersi della collaborazione di uno degli alienisti più in voga in quegli anni, ma al fine di meglio comprendere l'importanza di tale collaborazione, anche in riferimento al nostro discorso, risulta opportuno ritornare brevemente sulla figura di Binet e sul lavoro condotto dal medico alla 'corte' di Charcot.

Alfred Binet, che nel 1883 iniziò un internato alla *Salpêtrière* tramite Joseph Babinski e Charles Féré, catturò l'attenzione di Charcot nel 1885 quando, con la collaborazione di Féré, iniziò una serie di dimostrazioni su Blanche Wittman utilizzando l'ipnosi, congiuntamente all'applicazione dei metalli e dei magneti, per comprendere alcuni fenomeni psicologici e psicopatologici. Sulla scorta degli studi condotti sulle isteriche da Charcot e da Mesmer anni prima, Binet e Féré si proponevano di dimostrare che l'ipnosi e l'applicazione dei magneti potessero trasferire i sintomi dell'isteria da un lato all'altro del corpo, facendoli migrare sulla superficie corporea e agendo direttamente sul funzionamento dell'encefalo al fine di cambiare la 'personalità' della paziente. Sebbene Binet si dimostrò inizialmente d'accordo con quanto affermato da Charcot in merito alla suggestionabilità delle isteriche – tanto da esporsi in prima persona nella difesa del Maestro dagli attacchi di Delboeuf, Bernheim e Babinski tra gli altri – dovette capitolare ammettendo che, nella clinica diretta da Charcot,

⁶⁶ Nel repertorio del Théâtre Médical, oltre a *Une Leçon à la Salpêtrière* e a *L'Obsession* (due fra le opere scritte con Alfred Binet), si annoverano *Le Laboratoire des hallucinations*, *Tics* e *Le Détraquées*, scritte dal Dr. Joseph Babinski, sotto lo pseudonimo 'Olaf', e un altro drammaturgo del Grand-Guignol, Pierre Palau.

⁶⁷ A. Pierron, *Le Grand-Guignol*, op. cit., p. XXXVIII.

una delle cause principali e costanti dell'errore era, per l'appunto, la suggestione, ovvero l'influenza che l'operatore era in grado di esercitare con le sue parole, i suoi gesti e i suoi atteggiamenti, sull'intelligenza sottile e vigile del soggetto che aveva posto nello stato ipnotico⁶⁸. Inoltre, laddove Charcot era stato consumato dal dubbio che le sue isteriche potessero 'recitare', nel senso di ingannare o semplicemente simulare l'attacco, Binet intendeva la capacità recitativa dei soggetti isterici in un senso molto diverso, sostenendo che i soggetti ipnotizzati fossero particolarmente difficili da decifrare non perché recitassero ciò che non sentivano (come l'attore ideale di Diderot), ma piuttosto per la ragione opposta, ovvero perché estremamente abili nel trasformarsi, più o meno, in ciò che recitano. A tal proposito, Binet in *Les altérations de la personnalité* (1892) declinò la teatralità manifestata dal soggetto sotto suggestione ispirandosi a vari punti di vista, fra cui il primo, attribuito a Delboeuf, secondo cui il soggetto isterico durante la *trance* reciterebbe realmente una parte, una specie di commedia, e, pertanto, potrebbe essere paragonato a un attore che esprime emozioni e sentimenti che non gli appartengono e che non sente⁶⁹. Tuttavia, sebbene avesse preso in esame la posizione di uno dei detrattori di Charcot, Binet non sembrò voler screditare completamente la posizione del Maestro, tanto da giungere alla conclusione che entrambe le posizioni potessero ritenersi corrette, in quanto applicate a casi medici differenti⁷⁰. Come osserva Wilson Smith, infatti, la complessa disamina di Binet in merito agli aspetti performativi manifestati dal soggetto sotto suggestione sarebbe un indicatore della sempre più crescente difficoltà dei neuropsicologi come Binet nel delineare una distinzione netta fra autenticità e simulazione, scienza e teatralità, verità e inganno, distinzioni che, sotto l'egida di Charcot, si era invece cercato di mantenere ortodosse⁷¹.

Alla luce di quanto osservato, non sembra essere un caso se, dopo la sua rottura con la *Salpêtrière*, Binet, oltre a scrivere il trattato sulla recitazione *Réflexions sur le paradoxe de Diderot* in cui, ricordiamolo, arrivò a stabilire che fra il soggetto isterico e l'attore non ci fosse una netta differenza, quanto piuttosto una *nuance*, si dedicò alla scrittura o co-scrittura di almeno cinque, forse otto, opere teatrali, attingendo liberamente alla sua esperienza medica. Risulterà quindi chiara la fascinazione che il Grand-Guignol e, in modo particolare, il *Théâtre Médical*

⁶⁸ A. Binet, *Les altérations de la personnalité*, Alcan, Paris 1892, p. 76.

⁶⁹ *Ivi*, p. 258. Oltre a Delboeuf, Binet cita anche Charles Richet che aveva un'idea analoga alla sua in merito alla *performance* inscenata sotto suggestione ipnotica. Secondo Richet, infatti, il soggetto sotto suggestione si presentava come un attore che, preso dalla passione, immaginava che il dramma inscenato fosse la realtà e non una finzione, trasformandosi, quindi, anima e corpo, nella personalità portata in scena.

⁷⁰ *Ivi*, p. 259.

⁷¹ M. Wilson Smith, *The Nervous Stage*, op. cit., p. 148.

di e con De Lorde esercitarono sullo psicologo francese. Come osserva Pierron infatti, De Lorde e Binet «ont à voir avec le dédoublement qui est le sujet du texte d'Alfred Binet sur Diderot. Ce n'est pas un hasard s'ils se sont retrouvés sur les lieux même de la duplicité [...] le théâtre».⁷² Se per Alfred Binet «le théâtre présente l'avantage de grossir ce qui, ailleurs, se propose en miniature»⁷³, per De Lorde la collaborazione con Binet «satisfait son goût pour la science et la médecine. Son milieu, c'est le milieu médical»⁷⁴.

Come anticipato, dalla collaborazione Binet-De Lorde nacque *Une Leçon à la Salpêtrière*, un dramma in due atti ispirato proprio alle pazienti isteriche indagate da Binet, inscenato per la prima volta il 2 maggio del 1908 e dedicato da De Lorde proprio ad Alfred Binet⁷⁵. La *pièce* è ambientata in una clinica all'interno della quale gli stagisti del Prof. Marbois e del Dr. Bernard (*alter ego* di Charcot) sono alle prese con la dissezione del cervello di un vecchio epilettico e alcolizzato. Successivamente, Claire, una paziente mutilata durante un'operazione eseguita da uno degli stagisti, Nicolo, che le aveva paralizzato per sempre un braccio, viene ricondotta sul palco per una delle famose 'lezioni del martedì' inscenate all'interno della clinica. Riconoscendo lo stagista che l'aveva 'deformata' la paziente si vendica lanciando dell'acido solforico sul viso di Nicolo che, sconvolto dal dolore e urlando di terrore, mostra al pubblico e agli stagisti, che corrono avanti e indietro 'come pazzi', il suo volto sfigurato dall'acido solforico che gli era stato appena gettato addosso dalla paziente. Come si legge:

CLAIRE – Je ne veux pas...Non...Non (*L'infirmière lui prend la tête et la force à se retourner. A ce moment Claire reconnaît Nicolo et pousse un cri de rage*).

Ah!...(Le montrant à tous du doigt.) C'est lui!...C'est lui!...Misérable!...

NICOLO, *reculant, très pâle*. – Qu'est-ce que vous avez?

L'infirmière retient Claire qui s'avance sur lui, menaçante.

CLAIRE, *se débattant*. – Ah! C'est toi...

NICOLO, *haussant les épaules, et d'un ton de voix angoissé quoique railleur* – Cette fille est folle...je ne sais pas ce qu'elle me veut!

CLAIRE, *le fixant dans les yeux* – Ose dire que je mens..que ce n'est pas toi qui m'as estropiée.

Elle montre son bras droit paralysé.

[...] NICOLO. – Oui...elle est folle... il faut la faire enfermer...

Rumeur parmi les internes qui se sont levés.

CLAIRE, *se débattant qu'on essaye de l'entraîner*. – M'enfermer! Qu'est-ce que tu dis? M'enfermer?... oui, pour m'empêcher de parler, de te punir...Et

⁷² A. Pierron, *Le Grand-Guignol*, op. cit., p. XL.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ *Ivi*, p. 306. «À Alfred Binet. En témoignage d'une profonde et reconnaissante amitié». Oltre a *Une Leçon à la Salpêtrière*, anche altre commedie del repertorio del Grand-Guignol ruotavano attorno a scene di ipnotismo, sonnambulismo e follia, a conferma di quanto fosse diffusa la conoscenza dell'isteria e dei fenomeni ad essa correlati.

toi, tu continueras tes expérience sur de pauvres filles comme moi!... Mais ça ne se passera pas comme ça...je me vengerai. (*En se débattant, elle s'est accrochée à la petite table. Elle a aperçu soudain le flacon d'acide sulfurique. Ayant réussi à échapper des bras ceux qui la tiennent et, avant que personne ait pu l'en empêcher, elle s'en saisit et en jette le contenu à la figure de Nicolo*)

Tiens...salaud!...

[...] NICOLO, *la figure inondée de vitrol.* – Ah!...

Il pousse un cri terrible et tombe comme une masse sur le sol.

L'infirmière aidée du garçon de salle ont repris Claire et l'emportent.

Les internes courent à Nicolo, l'entourent.

CLAIRE, *pendant qu'on l'entraîne de force, hurlant.* – Tu m'as estropiée, je te défigure...

[...] NICOLO, *montrant alors un visage horrible, tout rongé par l'acide, et hurlant dans d'épouvantables convulsions de douleur.* – Ah!...Je souffre!..Ah!...Ça me brûle!...C'est horrible...Achevez-moi...Achevez-moi...

[...] *Les internes qui vont et viennent comme des fous sans savoir ce qu'il faire.* [...] ⁷⁶.

Non solo gli attori della *pièce*, ma anche il pubblico presente in sala reagì alla veridicità della scena, urlando e alzandosi di scatto, a testimonianza di quanto sul palcoscenico del Grand-Guignol si 'operasse' non solo sui corpi degli attori, ma anche degli spettatori che venivano come ipnotizzati dall'orrore della messinscena e dalla vista del sangue o delle mutilazioni. Non a caso, infatti, nella platea, era sempre presente un (vero) medico.

Secondo Wilson Smith «what many Grand-Guignol offered was the modern, medicalized frisson of being a neural subject, a thrill it shared with Victorian-era sensation drama. [...] Grand-Guignol audiences could convert neurological anxieties – what we might call neuro-neurosis, the condition of being nervous about one's nerves – into neurological ecstasies»⁷⁷. Al Grand-Guignol, i medici mostruosi, i soggetti anatomizzati e gli spettatori in estasi, rendevano centrale il corpo nervoso (neurale), grottesco ed estatico al contempo, con i suoi svenimenti, fremiti e automatismi, soprattutto per stimolare una reazione forte, ma anche una sorta di piacere perverso nel pubblico. Come osservato da Mel Gordon, inoltre, al Grand-Guignol le azioni istintive e selvagge e l'orrore dovevano essere immediatamente e fisicamente scioccanti⁷⁸ e, come osserva Rae Beth Gordon, i termini 'istintivo' e 'selvaggio' utilizzati dallo studioso, rimandando all'idea di un automatismo e, di conseguenza, di un inconscio corporeo, testimonierebbero un legame intrinseco fra i drammi inscenati in quegli

⁷⁶ *Ivi*, 340-341.

⁷⁷ M. Wilson Smith, *The Nervous Stage*, op. cit., p. 150.

⁷⁸ M. Gordon, *The Grand Guignol: Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Annotated and with a preface by Agnès Pierron, Laffont, Paris 1975, p. 13.

stessi anni al Grand-Guignol, nei *cabaret* e nei *caf'conc'* e nei teatri medici⁷⁹. Nel celebre teatro parigino dell'impasse Chaptal, nessun corpo fu più sezionato, smembrato, ricomposto e 'vittimizzato' di quello di Paula Maxa. Definita «Sarah (Bernhardt) de toutes les atrocités», «Rachel (Félix) de tous les martyres» o «la femme la plus assassinée au monde»⁸⁰, come osserva Piérron:

[...] a subi une variété des tortures unique dans l'histoire du théâtre: fusilée, scalpée, étranglée, éventrée, violée, guillotinée, pendue, écartelée, brûlée, énuclée, découpée par scapels ed bistouris, débitée en quatrevingt-treize morceaux [...] il lui arriva, 200 soirées de suite, de se décomposer (tout simplement) sur scène devant les spectateurs⁸¹.

Sulla scena Maxa appariva nervosa, agitata, isterica e i suoi movimenti, ancora una volta, convulsi, automatici e istintivi e, come testimoniato dalla critica, il suo corpo con le sue convulsioni e i suoi spasmi era paragonabile ad una macchina, una macchina del terrore⁸². Possiamo notare quindi come, seppur in un palcoscenico 'altro', ritorni nuovamente quella metafora di corpo-macchina che, come abbiamo avuto modo di indagare, a partire dal Settecento, iniziò ad informare gli studi inerenti il corpo nervoso, 'esplosando' alla *Salpêtrière* sotto la guida di Charcot. A tal proposito, tuttavia, c'è un ulteriore aspetto interessante riguardo il Grand-Guignol che risiede nel nome stesso del celebre teatro parigino e che ci consentirebbe di far (ri)emergere un altro tipo di 'metafora' corporea. Letteralmente, infatti, Grand-Guignol significa 'grande marionetta' il che testimonierebbe una chiara ispirazione agli spettacoli di marionette che, con le loro dislocazioni, la loro intrinseca dipendenza dall' 'altro' e la loro capacità di smembramento, sembrerebbero in perfetta sintonia con le trame e le *mises en scène* offerte dal teatro dell'impasse Chaptal.

Infatti, sebbene al netto di quanto fin qui analizzato, appaia chiaro quanto le contorsioni del corpo-macchina nervoso evidenziate dal *Maître* della *Salpêtrière* nei primi due stadi dell'attacco isterico fossero diventati una parte integrante della messa in scena degli spettacoli popolari della Parigi della *fin-de-siècle*, è possibile tuttavia rintracciare una continuità gestuale anche negli spettacoli di marionette che, non a caso, proprio negli anni che coincidono con l'enorme fascino popolare esercitato dal corpo-marionetta isterico

⁷⁹ R. B. Gordon, *Why the French love Jerry Lewis*, op. cit., p. 89.

⁸⁰ A. Piérron, *Le Grand-Guignol*, op. cit., p. XLII.

⁸¹ *Ivi*, p. XLIII.

⁸² *Ibidem*.

inaugurato dalla scena medica⁸³, raggiungeranno una discreta popolarità non solo da un punto di vista puramente pratico e spettacolare, ma anche e soprattutto teorico. Come vedremo, la marionetta, inserendosi a pieno diritto in quella dialettica infinita fra contingenza e trascendenza, spirito e materia, sfera dell'Ideale e della Realtà, e presentandosi come l'emblema perfetto del nuovo attore, ispirò le teorizzazioni di diversi drammaturghi del tempo, come Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry e Edward Gordon Craig, impegnati nella ricerca di un rinnovamento dell'arte attorale e del teatro in generale. In virtù di tali prerogative vediamo, dunque, come la marionetta sarà avvertita ora come il simbolo di un inconscio corporeo guidato da forze istintuali e inconsce tendenti alla pura immaterialità, ora come pura e grottesca materialità, ora come il connubio ideale fra le due sfere.

4.3. IL CORPO-MARIONETTA (ISTERICO) COME SINTOMO IMMATERIALE. IL MOVIMENTO SURREALISTA E L'ATTORE-MARIONETTA DI MAURICE MAETERLINCK.

Come osservato da Sandra Pietrini, sebbene sia il Novecento a marcare una vera e propria rivoluzione nel modo di concepire il ruolo e la funzione dell'attore, tuttavia, una prima grande svolta in tal senso si registrò già alla fine dell'Ottocento con il teatro simbolista, i cui esponenti, auspicando un teatro mentale facente leva sull'immaginazione dello spettatore, aspirarono a creare una rete sintetica di corrispondenze suggestive⁸⁴. Allontanandosi dalla concezione naturalista di recitazione fondata sul principio dell'imitazione del Reale, le *pièce* simboliste – inscenate al Théâtre d'Art di Paul Fort a partire dal 1891 e al Théâtre de l'Œuvre di Aurélien Lugné-Poe dal 1893 – iniziarono a minare il ruolo centrale dell'attore nell'esecuzione dell'opera teatrale, in quanto, secondo i simbolisti, la materialità concreta e tangibile del *performer*, rinviando immediatamente ad una forma di finzione (scenica), comprometterebbe la buona riuscita della messinscena. Al fine di esprimere un'arte affrancata dalla mimesi della realtà, l'attore dovrebbe quindi essere alleggerito della sua consistenza fisica per divenire un puro strumento di trasmissione della parola poetica, il più neutro e rarefatto possibile. Il *performer*, il cui lavoro non deve più essere rivolto all'incarnazione del personaggio da portare sulla scena, quanto piuttosto alla sua

⁸³ Il corpo isterico nella sua plasticità catalettica o nelle sue disarticolazioni convulse, infatti, sembra ricalcare le movenze una marionetta. Non a caso Pierre Janet scrisse non solo che il soggetto isterico dichiarava quasi sempre di sentirsi 'meccanico' al pari di un automa, ma anche che le sue movenze e la sua rigidità avrebbero potuto facilmente ricordare e descrivere una marionetta.

⁸⁴ S. Pietrini, *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, Laterza, Bari 2009, pp. 117-118.

rappresentazione mediante un sistema di segni e simboli (re)inventati a ogni creazione scenica, deve dunque allontanarsi da tutto ciò che è Reale e umano per situarsi nella dimensione dell'Irreale e dell'Ideale.

Ed è esattamente a partire da queste prospettive che nascerà l'apprezzamento simbolista per l'impersonalità emblematica della marionetta che, contribuendo a cancellare le tracce di individualità del *performer*, assurgerà a simbolo del nuovo attore. Come suggerisce ancora Pietrini, infatti, attraverso il teatro simbolista e la sua epurazione dalla presenza 'carnale' dell'attore inizia a farsi strada l'idea di un teatro metafisico e interiore dove all'attore viene ora affidato il compito di creare un nuovo codice espressivo in grado di fondersi con il sistema di segni e simboli dello spettacolo⁸⁵. Un codice espressivo fatto di pochi gesti, lenti, violenti o solenni, e di una declamazione, se presente, ripetitiva e monotona. Uno stile attoriale 'marionettistico' che, come avremo modo di osservare, vedrà nelle *pièces* di Maurice Maeterlinck la realizzazione più concreta ed efficace.

Ai fini del nostro discorso, un aspetto interessante riguardo le opere simboliste rappresentate al Théâtre d'Art risiede nel fatto che (anch'esse) ruotassero, quasi interamente, sulla rappresentazione di stati alterati di coscienza, di estremo disagio psicologico o di esperienze al limite fra la vita e la morte, portando, ancora una volta, ad alterare la percezione degli spettatori seppur da una prospettiva diametralmente opposta rispetto a quella che abbiamo visto finora. Come affermato dal drammaturgo Pierre Quillard – autore di *La fille aux mains coupées* (1891), una delle *pièce* più emblematiche del teatro simbolista – al Théâtre d'Art, infatti, si cercava di dar vita ad uno spazio al limite fra sogno e realtà in cui la coscienza ordinaria veniva trascesa⁸⁶.

A tal proposito, è opportuno ricordare che, partire dagli anni 1880 in poi, grazie agli studi di Charcot, di Alfred Binet e di Pierre Janet, Parigi divenne uno dei centri più importanti in Europa per lo studio dell'inconscio, o subconscio come lo etichettò Pierre Janet, avvertito come una parte nascosta della mente che si (ri)attiverebbe durante una condizione di *trance* indotta o autoindotta. Gli studi condotti da Charcot e, soprattutto, le ricerche di Binet e Janet in materia di isteria, ipnotismo, mesmerismo, sonnambulismo e medianità, dimostrarono, infatti, quanto quel 'sé' che l'*establishment* francese voleva integro e unificato si potesse, in realtà, presentare anche sdoppiato o frammentato. In particolare, Alfred Binet e Pierre Janet

⁸⁵ *Ivi*, p. 120.

⁸⁶ P. Quillard, 'De L'Inutilité Absolue de la Mise en Scène Exacte', *Revue d'art dramatique*, 1 Mai 1891, pp. 180-183, p. 182.

tentarono di fornire una comprensione scientifica a fenomeni come la scrittura automatica, la lettura del pensiero, la ‘regressione’ ipnotica e lo spiritismo, iniziando fra gli anni Ottanta e gli anni Novanta dell’Ottocento un’indagine psicologico-scientifica di fenomeni che sembravano essere paranormali. Quest’indagine portò Binet a considerare tali fenomeni come prove di una doppia coscienza e, quindi, di un’elaborazione inconscia. In *On Double Consciousness*, infatti, lo psicologo francese illustrò le analogie intercorrenti fra i sintomi dell’isteria e dello sdoppiamento della personalità e i fenomeni di spiritismo, menzionando gli esperimenti di William James condotti su soggetti cosiddetti ‘normali’ durante una *séance* spiritica. Secondo Binet, attraverso la scrittura automatica, la seconda coscienza poteva esprimere le sensazioni percepite e i pensieri combinandoli in maniera automatica e spontanea senza, tuttavia, interrompere la comunicazione fra le due coscienze. A ragione, tale fenomeno di sdoppiamento psichico era, pertanto, da ritenersi affine a quello che si produce nei casi di sonnambulismo e isteria, il che portò Binet a postulare una sostanziale similarità fra isterici, sonnambuli e *medium*⁸⁷.

Come osserva Debora Silverman, inoltre, «the unconscious mind was described in neuropsychiatric theories as ‘fluid’ and ‘indeterminate’, which matched the lay person’s perception of his/her own dreams and episodes of altered consciousness»⁸⁸ e, a ragione, come spiega Ellenberger, il concetto di ‘mente inconscia’ rappresentò uno dei dibattiti scientifici chiave durante il Diciannovesimo secolo, soprattutto in relazione al quesito riguardo il fatto che tale ‘mente inconscia’ fosse da considerarsi aperta oppure chiusa. Se il modello di una mente ‘chiusa’, contenente solo ricordi e fantasie, fu accettato e promosso, tra gli altri, da Charcot o Janet, altri professionisti altrettanto eminenti, come William Crookes e Camille Flammarion affermarono, al contrario, che la mente inconscia fosse da ritenersi ‘aperta’ e virtualmente in comunicazione con un regno extra-individuale e misterioso⁸⁹. Va

⁸⁷ A. Binet, *On Double Consciousness*, op. cit., pp. 20-29. L’associazione fra isteria, mente inconscia e medianità appare tutt’altro che casuale se si considera il fatto che la capacità di un *medium* di entrare in uno stato di *trance* fosse equiparata alla prerogativa delle isteriche di Charcot: una suscettibilità all’ipnosi. Secondo Charcot e gli altri medici della sua clinica gli isterici e i *medium* che affermavano di comunicare con i morti attraverso la *trance* mostravano i sintomi di uno squilibrio fra mente cosciente e mente inconscia, utilizzata dai *medium* come una porta d’accesso al reale soprannaturale.

⁸⁸ D. L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style*, University of California Press, Berkeley 1989, pp. 10-11.

⁸⁹ H. Ellenberger, *La scoperta dell’inconscio*, op., cit., pp. 145-147. Come abbiamo visto accadere a Londra, anche a Parigi le sedute spiritiche attirarono l’attenzione degli uomini di scienza che indagarono su questi fenomeni per testarne la veridicità. Negli anni 1860 e 1870 a Londra e a Parigi, la credibilità della dottrina spiritualista era stata accresciuta da un certo numero di scienziati e letterati di alto profilo che ne sostennero pubblicamente i principi. A Parigi, il rispettato astronomo Camille Flammarion iniziò a indagare sulle forze paranormali nel 1865 con una monografia dedicata ai fratelli Davenport. Inoltre, in vari momenti della sua carriera, Flammarion fotografò e testò le affermazioni dei *medium*, arrivando ad invitare, nel 1898, lo scrittore

da sé che il concetto di ‘mente aperta’ così declinato permise di abbracciare anche tutta una serie di idee metafisiche e/o occulte⁹⁰.

A differenza della scena medica, però, per le arti performative del tempo così come per la scena occulta tali fenomeni rappresentarono il sintomo e la manifestazione di un ‘ego’ nascosto, in grado di stabilire una comunicazione con un regno extra-individuale ed extra-sensibile. Nella fattispecie, per i simbolisti il fascino esercitato dal soprannaturale e dalle concezioni legate alla mente inconscia, rifletteva pienamente l’obiettivo della loro ricerca, volta non tanto a scoprire le complessità della mente umana, quanto piuttosto alla scoperta del percorso verso la conoscenza universale e trascendentale che avvertivano sepolto nella profondità dei recessi della conoscenza umana. Alla luce di quanto sin qui osservato, non sorprende quindi che gli autori e gli artisti simbolisti della *fin de siècle* fossero completamente assorbiti nel cercare di carpire i processi del sogno e del subconco, o che fossero attratti dai concetti di creatività e trascendenza ad esso correlati. A maggior ragione se consideriamo il fatto che il teatro simbolista di Paul Fort mostra una chiara ispirazione alle *séances* spiritiche: il soggetto dei drammi simbolisti, la recitazione stilizzata e le immagini ‘nebulose’, infatti, sembrano rifarsi sia alle *séances*, sia alle fotografie di *medium* e di figure fantasmali che, proprio in quegli anni, circolavano sempre più diffusamente. Una fascinazione che fu ampiamente testimoniata dagli scritti degli stessi simbolisti, fra cui il drammaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), che, a partire dalla metà degli anni Ottanta del Diciannovesimo secolo, si avvicinarono allo spiritualismo, assistendo anche ad alcune sedute spiritiche.

Per quanto concerne Maeterlinck, l’influenza esercitata dalla pratica occulta è rinvenibile già a partire dalle due *pièces* *L’Intruse* e *Les Aveugles* (1890), inscenate sul palcoscenico del Théâtre d’Art nel maggio e nel dicembre 1891. Un’influenza che sembra, inoltre, aver plasmato anche l’intera concezione teatrale del drammaturgo belga e, soprattutto, i suoi sforzi volti a una de-corporizzazione degli attori e a una smaterializzazione delle scenografie. Infatti, sia l’ambientazione di entrambe le *pièces*, sia il ricorso all’utilizzo di luci soffuse e a una forma di recitazione che si sostanzia di gesti minimi, silenzi e parole ripetute meccanicamente – adottati consapevolmente da Maeterlinck per ‘innervosire’ il pubblico amplificando sentimenti come la paura o l’ansia di fronte allo spettacolo inscenato – sembrano imitare

Jules Claretie (che abbiamo già visto fra le fila del pubblico delle Lezioni charcottiane), il drammaturgo Victorien Sardou e Charles Richet a partecipare a una serie di sedute spiritiche con la famosa *medium* Eusapia Palladino.

⁹⁰ Non a caso, infatti, come testimonia Max Nordau in *Degeneration* (1892), negli anni 1890 l’interesse per le sedute spiritiche era penetrato in tutti i livelli della società parigina, offrendo al grande pubblico una rappresentazione teatrale della pratica popolare, quasi religiosa, degli spiritisti. Cfr., M. Nordau, *Degeneration*, University of Nebraska Press, Lincoln 1993, p. 216.

l'atmosfera delle sedute spiritiche a cui il drammaturgo belga aveva assistito, ma non solo. L'atmosfera ipnotica che immerge le *pièces* e i suoi attori all'interno di una sorta di pancronia indistinta, illimitata e sospesa fra la vita e la morte, sembra, però, richiamare anche quell'immagine di corpo-marionetta sonnambulo che abbiamo visto delinarsi nelle pagine precedenti, così come la fase catalettica dell'attacco isterico inscenata da/con Charcot. A ragione, non sembra essere un caso, dunque, se secondo Maeterlinck, come osserva nel saggio *Menus Propos-Le Théâtre* (1890), l'attore dovesse avere l'aspetto di un sonnambulo, così come che il drammaturgo belga nutrisse un discreto interesse per la medicina e l'isteria⁹¹.

A tal proposito è opportuno sottolineare che (anche) l'attività drammaturgica di Maeterlinck prosegue sempre di pari passo con la sua riflessione in merito al teatro in generale e all'arte attoriale in particolare. Le sue opere più emblematiche, come *L'Intruse* e *Les Aveugles* (1890), *La Princesse Maleine* (1889) e *Aglavaine et Sélysette* (1896), infatti, sono sempre accompagnate da saggi teorici, come *Menus Propos-Le Théâtre* (1890), *Le Trésor des Humbles* (1895) e *Le tragique quotidienne* (1896), che ci consentono di ricostruire il dietro le quinte del teatro maeterlinckiano.

In quanto drammaturgo dell'astrazione, Maeterlinck spoglia il personaggio, gli affetti e il dramma di ogni mimetismo, liberandoli dal realismo della copia, in modo che, come sottolinea Hélène Laplace-Claverie, il suo lavoro si riveli una sfida formidabile per gli attori impegnati nella recitazione della *pièce*⁹². È una forma di teatro indifferente a qualsiasi forma di iscrizione nella realtà che, così come intesa da Maeterlinck, trova la sua realizzazione nella forma paradossale di materia-immateriale. In *Menus Propos*, infatti, il drammaturgo belga non esita ad affermare: «l'absence de l'homme me semble indispensable. Lorsque l'homme entre dans un poème, l'immense poème de sa présence éteint tout autour lui»⁹³ e la ragione, come osserva Frantisek Deak, risiederebbe nel fatto che l'attore si porrebbe come una sorta di intruso fra l'opera e lo spettatore. Come scrive:

For Maeterlinck, the actor's presence destroys the dream emanating from drama. In reading, he argues, we never see the physical infirmity; there is no material body to interfere with the idea. But regardless of the perfection of the actor, it is ultimately a human presence which is, for Maeterlinck,

⁹¹ Per un ulteriore approfondimento, rimando a E. Morin, "Theatres and Pathologies of Silence: Symbolism and Irish Drama from Maeterlinck to Beckett." *Silence in Modern Irish Literature*, Brill Rodopi 2017, pp. 35-48.

⁹² H. Laplace-Claverie, S. Ledda, *Le théâtre français du XIXème siècle, L'avant-scène théâtre*, Paris 2008, p. 425.

⁹³ M. Maeterlinck, 'Menus Propos-Le Théâtre', in *La Jeune Belgique*, September 1890, p. 462.

incompatible with the work of art. The symbol does not allow the ambiguity of the human presence⁹⁴.

I lineamenti, la voce, la *silhouette* di un corpo vivo, infatti, in quanto ‘sintomi’ di individuazione reale, ridurrebbero la portata dell’opera al contingente, mentre la sua interpretazione, secondo Maeterlinck e i simbolisti, deve rimanere libera e illimitata. Risulta allora estremamente emblematico il fatto che, nel 1890, il drammaturgo belga avesse scritto un saggio intitolato *Un Théâtre d'Androïdes*, le cui idee principali in merito alla rappresentazione scenica e all’attore vennero poi riprese e sviluppate in *Menus propos-Le Théâtre*, un saggio, quest’ultimo, all’interno del quale possiamo notare come la volontà di astrazione spinse Maeterlinck a cercare una soluzione per evitare la presenza troppo ‘carnale’ dell’attore. Come scrive:

Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène. Il n'est pas dit qu'on ne retournerait pas ainsi vers une art de siècles très anciens, dont les masques des tragiques grecs portent peut-être les dernières traces. [...] L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait de la vie sans avoir la vie?⁹⁵.

Al netto di quanto dichiarato, non sembra essere un caso che il drammaturgo belga considerasse la sua prima *pièce*, *La Princesse Maleïne*, come un dramma per marionette così come che *Alladine e Palomides*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles* (1894) siano state sottotitolate *Trois Petites drames pour marionnettes*, sebbene siano state eseguite da attori in carne ed ossa. Il termine “marionetta”, allora, a cosa allude?

Alla luce di quanto osservato, e in linea con i dettami simbolisti, la marionetta assurgerebbe, anche per Maeterlinck, a mezzo privilegiato per liberare la scena da tutto ciò che è contingente e direttamente copiato dall’umano, nonché a *medium* ideale per la rinascita e la rigenerazione del teatro, in quanto simbolo di quella cancellazione dell’essere umano e della sua individualità (delle sue caratteristiche fisiche, morali e psichiche) e, di conseguenza, di essenzializzazione/condensazione di un’idea o di un carattere. Tuttavia, è bene sottolineare che, per Maeterlinck, il termine marionetta è da intendersi in senso figurato, ovvero come una volontà di ‘marionettizzazione’, intesa come

⁹⁴ F. Deak, *Symbolist Theatre: The Formation of an Avant-Garde*, Johns Hopkins, Baltimore 1993, p. 24.

⁹⁵ M. Maeterlinck, *Menus Propos*, op. cit., p. 462.

semplificazione/spersonalizzazione dell'umano e dunque dell'attore⁹⁶. In altre parole, il ricorso alla marionetta si presenta più come una proposta rivolta agli attori di recitare e di stare in scena in un modo diverso, ma anche come un nuovo modo di concepire l'opera drammatica. Come osservato da Didier Plassard, infatti, il teatro di Maeterlinck è intimamente legato alla sua riflessione sulla marionetta in quanto essa, sconvolgendo le nozioni di rappresentazione e di scena, diviene un mezzo tecnico che non solo invita a una nuova concezione e a una nuova pratica dell'azione teatrale, ma che spinge anche verso una drammaturgia dell'invisibile, dell'immagine e dell'astrazione⁹⁷. Come osserva Christian Biet, inoltre, attraverso la marionetta sarebbe possibile integrare «[...] d'autres conceptions de l'action et des relations humaines, mais aussi d'autres apparences du sujet et donc du personnage, voire d'autres formes de perception et de représentation du réel»⁹⁸.

La marionetta, sebbene sia priva di un'autonomia motoria – può muoversi solo grazie all'intervento del proprio manipolatore il quale conferisce un senso ai suoi movimenti e al suo agire – sembra, infatti, dotata anche una forza muta, capace di vedere e trasmettere, senza alterarla, la parola dell'altro e il messaggio dell'infinito. Sia materiale che immateriale, quindi, la marionetta è sempre 'agitata/agita', muovendosi come un intermediario fra visibile e invisibile. Vedendo nell'artefatto antropomorfo il *medium* più adatto ed efficace per manifestare entità 'altre', Maeterlinck cerca così di andare oltre il visibile, di rendere visibili forze invisibili, tirando i 'fili' in modo diverso per ogni corpo-marionetta delle sue *pièces*, puntando alla realizzazione di un teatro metafisico.

Ed è soprattutto nei suoi tre piccoli drammi per marionette che vediamo realizzarsi la sua visione in materia di teatro e di arte attorale e, in modo particolare, ne *La Mort de Tintagiles*, l'ultima *pièce* della trilogia, dedicata da Maeterlinck a Lugné-Poe. Tintagiles, il protagonista del dramma, appare come una marionetta poiché, pur avendo un nome, non sembra avere né un passato, né tantomeno uno spessore psicologico: di lui si intuisce solo che sia un bambino, che abbia due sorelle, Ygraine e Bellangère, e che sia tornato per volere della Regina (che non ha né un volto né un nome) dopo essere (ri)apparso dal nulla, arrivando via mare da un continente sconosciuto e presentandosi improvvisamente agli occhi della sorella Ygraine.

⁹⁶ Nelle lettere a Lugné-Poe, infatti, il drammaturgo belga esprime la sua fiducia nell'attore e dà ripetutamente indicazioni su come trattare i personaggi da interpretare. Come scrive, infatti: «il s'agit de se faire oublier, de se désincarner. [...] Leur gestes seront rares, lents et majestueux, ils adopteront une voix calme et rythmique. Ils se garderont de rechercher l'effet, n'essaieront pas de paraître vivants». In J. Robichez, *Les Symboliste au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, L'Arche, Paris 1957, p. 187.

⁹⁷ D. Plassard, *L'Acteur en effigie*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne 1992, pp. 33-34.

⁹⁸ C. Biet, C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Gallimard, Paris 2006, p. 239.

Tuttavia, come si può evincere dallo scambio iniziale di battute fra Tintagiles e Ygraine (che si dice felice, ma anche sconvolta dal ritorno del fratello⁹⁹), le volontà della Regina e, dunque, la realtà sottostante il ritorno del protagonista, rimangono oscuri:

YGRAINE
[...] j'ai senti que mon âme a tremblé sur mes lèvres, lorsque je t'ai revu,
tout à coup, ce matin... Je te croyais si loin et si bien à l'abri... Qui est-ce
qui t'a fai venir ici?
TINTAGILES
Je ne sais pas, petite soeur.
[...]
On a dit qu'il fallait partir.
[...]
Parceque [sic] la reine le voulait.
YGRAINE
On n'a pas dit pourquoi elle le voulait? – Je suis sûre qu'in a dit bien de
choses...
TINTAGILES
Petite soeur, Je n'ai rien entendu [...]. Ils parlaient à voix basse. Tout le
temps, soeur Ygraine; excepté quand ils me regardaient.
YGRAINE
Ils n'ont point parlé de la reine?
TINTAGILES
Ils ont dit, soeur Ygraine, qu'on ne le voyait pas¹⁰⁰.

Poco più avanti, attraverso le parole di Ygraine, possiamo evincere che la Regina:

[...] ne se montre pas... Elle vit là, toute seule dans sa tour; et celles qui
la servent ne sortent pas durant le jour... Elle est tres vieille; elle est la
mère de notre mere et elle veut régner seule... Elle est soupçonneuse et
jalouse, et on dit qu'elle est folle... Elle a peur que quelqu'un ne s'élève à
sa place: et c'est, sans doute, à cause de cette crainte qu'elle a voulu qu'on
t'amenât ici... Ses ordres s'exécutent sans qu'on sache comment... Elle
ne descend jamais; et toutes les portes de la tour sont fermées nuit et
jour... [...] ¹⁰¹.

⁹⁹ M. Maeterlinck, *Alladine et Palomides, Intérieur et La Mort de Tintagiles: trois petits drames pour marionnettes*, E. Deman, Bruxelles-Paris 1894, p. 148.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 140-142.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 146-147.

Le parole di Ygraine, più che descrivere un soggetto, sembrano descrivere un'entità, la cui presenza si palesa in una modalità ben specifica: la Regina impartisce i suoi ordini, che vengono eseguiti senza che si possa opporvi resistenza. Poiché sempre invisibile, la Regina appare, di fatto, come una presenza/assenza che si materializza solo attraverso le parole dell'altro, ma soprattutto come 'colei' che governa le azioni di ogni personaggio manovrandone i fili, invisibili come lei. Come dichiara Aglovale (l'anziano e fidato servo) infatti:

Ils ont tous essayé... Mais au dernier moment, ils ont perdu la force... Vous aussi vous verrez... Elle m'ordonnerait de monter jusqu'à elle ce soir même, je joindrais mes deux mains sans rien dire; et mes pieds fatigués graviraient l'esclavier, sans lenteur et sans hate, bien que je sache qu'on ne le descend pas les yeux ouverts... Je n'ai plus de courage contre elle... nos mains ne servent à rien [...] Ce n'est pas ces mains-là qu'il faudrait et tout est inutile...¹⁰².

Ygraine, sul finire del secondo atto, dichiara: «elle est là sur notre âme comme la pierre d'un tombeau et pas un n'ose étendre le bras...»¹⁰³, e nell'atto finale della *pièce*, poco prima di trovare Tintagiles: «Je vais tomber... [...] Je la sens... Elle est tout au bord de mes lèvres et elle veut s'en aller... Je ne sais pas ce que j'ai fait... Je n'ai rien vu; je n'ai rien entendu... [...] Je ne sais plus ce que je pense...»¹⁰⁴.

A ragione Tintagiles, per tutto il corso della *pièce*, risulta essere una marionetta agita da una forza invisibile, da qualcosa che sta 'al di fuori' di lui che sembra muovere i suoi 'fili', senza che il protagonista possa porvi resistenza. Nonostante ciò, però, il protagonista è in grado di percepire la realtà che lo circonda attraverso una sorta di senso interno che lo porta a 'vedere' ciò che alle sorelle e ad Aglovale rimane oscuro. Nel quinto e ultimo atto della *pièce*, infatti, Tintagiles, dopo essere stato rapito dalle serve della Regina, e a differenza di Ygraine, riesce a scorgere una luce attraverso una fessura impercettibile (come esclama la sorella «on ne peut pas y passer une aiguille!...»¹⁰⁵), sebbene sia completamente avvolto dall'oscurità e al di là di una robusta porta di ferro, intuendo pertanto il suo destino. La luce, che nel frattempo diviene via via sempre più fiavole, lascia presagire la fine dell'esistenza di Tintagiles che, non a caso, esclama: «Elle est là!... Je n'ai plus de courage. – [...] Je la sens!... [...] Je ne sais pas...

¹⁰² *Ivi*, p. 158.

¹⁰³ *Ivi*, p. 157.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 184.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 189.

Je ne vois pas... Mais ce n'est plus possible!... Elle...elle me prend à la gorge... Elle a mis la main sur ma gorge... [...] soeur Ygrain! Oh!»¹⁰⁶. La *pièce* prosegue, infatti, con una didascalia che descrive il rumore di un piccolo corpo che cade al suolo¹⁰⁷ ed è solo attraverso di essa che possiamo intuire la morte di Tintagiles, in quanto il suo corpo continua a rimanere invisibile sulla scena.

Cancellando sempre di più la sua presenza (dalla scena), Maeterlinck, di fatto, riduce il protagonista a una voce indebolita, a un corpo invisibile, come se si trattasse di trasformarlo in un'entità spirituale, rendendolo, al pari della sua morte, una figura enigmatica che si essenzializza o smaterializza, in modo metaforico, per farsi *medium* di una forza 'altra da sé'. Nel teatro di Maeterlinck, infatti, i personaggi, la loro identità e il loro 'sentire' non sono importanti in quanto tali, ma esclusivamente in quanto emblemi di forze: come Tintagiles, così, il personaggio della Regina rappresenta sia la personificazione della morte (sono le sue mani a strangolare Tintagiles), sia la manifestazione di una forza ineluttabile.

Anche Ygraine, seppur appaia il personaggio meno marionettizzato della *pièce*, in virtù della sua volontà di combattere per salvare il fratello e per sottrarsi al giogo della Regina, diviene un simbolo: quello di resistenza da un lato, ma dall'altro, come vedremo, anche di impotenza. Lo smarrimento, la disperazione e anche la volontà di ribellarsi di Ygraine sono evocati già a partire dai primi due atti della *pièce*: nel primo atto quando, con la sorella Bellangère e Aglovale, cerca di organizzare un piano per mettere in salvo suo fratello, proteggendolo dalle serve della Regina, e nel secondo quando esclama:

Au temps qu'il y avait ici des hommes, ils avaient peur aussi, et tombaient à plat ventre... Aujourd'hui c'est au tour de la femme... nous verrons... Il est temps qu'on de lève à la fin...[...] et je ne veux plus vivre à l'ombre de sa tour. Allez-vous en, allez-vous en tous deux, et laissez-moi plus seule encore si vous tremblez aussi... Je l'attends...¹⁰⁸.

La disperazione e la frustrazione di Ygraine raggiungono l'apice solo nel quinto e ultimo atto della *pièce* di fronte al rapimento di Tintagiles, traducendosi in movimenti o gesti frenetici come quando nel tentativo di aprire la porta che la separa dal fratello, la colpisce violentemente, rompendosi sia le unghie, sia due dita. Come si legge: «Je n'ai plus d'ongles, Tintagiles... J'ai tiré, j'ai poussé, j'ai frappé!... J'ai frappé!... (*Elle frappe encore et tâche de secourir*

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 190-191.

¹⁰⁷ «On entend la chute d'un petit corps derrière la porte de fer». *Ivi*, p. 192.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

la porte inébranable). J'ai deux doigts qui sont morts... [...] C'est du fer... [...] (*Elle frappe la porte à grands coups, à l'aide de sa lampe d'argile qui s'éteint et se brise*)¹⁰⁹. Ygraine, stremata, appare disperata di fronte al fallimento di ogni sua azione e, non a caso, l'opera termina con un lungo ed inesorabile silenzio, interrotto solo dai suoi singhiozzi e dalle parole: «Monstre!... Monstre!... Je crachel!...»¹¹⁰, pronunciate da Ygraine con le braccia protese verso la porta, accasciata al suolo, semi paralizzata e avvolta dalle tenebre.

Vediamo dunque come più che apparire libera(ta) dai 'fili', Ygrain, con la sua rivolta, fornisca, di fatto, la controprova della sua marionettizzazione: più tenta di agire in autonomia, liberandosi, metaforicamente, dai fili, più ogni sua azione risulta vana e inutile, finendo per tradursi prima in frenesia poi in impotenza o in (semi) immobilità.

Il personaggio immobile, o reso tale, rappresenta un altro punto cardine del teatro di Maeterlinckiano, dove il gesto rapido o brusco – il cui significato è sempre simbolico – è sempre contrapposto ad un'immobilità che in Maeterlinck si manifesta nell'immagine della non-azione, intesa come ricettività o passività attiva, e resa metaforicamente attraverso il 'sonno' o la lentezza dei personaggi. Come anticipato, infatti, per il drammaturgo belga i personaggi e, dunque, gli attori che li interpretano devono avere: «l'apparence de somnambules contamment arrachés à un songe pénible»¹¹¹. Per Maeterlinck, però, vi è una distinzione fra il semplice sonno e il sogno: mentre il sonno rappresenta un'assenza dalla realtà, il sogno è la prova dell'esistenza del subconscio, in quanto è attraverso di esso che opera e si manifesta. In un'epoca in cui, come abbiamo visto, Charcot e, soprattutto, i suoi colleghi della *Salpêtrière* stavano scoprendo il potere della mente inconscia, non sembra dunque essere un caso se Maeterlinck, nei tre drammi di marionette, delinei personaggi che sembrano in *trance* o dormienti. Ciò che attira il drammaturgo belga verso l'immobilità, infatti, è il fatto che, secondo Maeterlinck, durante lo stato di *trance* la parte irrazionale, risalendo in superficie, consentirebbe di accedere alla vera conoscenza che è quella dell'Oltre-reale. E la marionetta, quindi, svolgerebbe il ruolo di intermediario perfetto tra l'uomo e l'ignoto, il visibile e l'invisibile, il Reale e l'Oltre-reale¹¹². A ragione, ne *La Mort de Tintagiles* l'immagine

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 189-190.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 193.

¹¹¹ M. Maeterlinck, *Menus Propos*, op. cit., p. 495.

¹¹² Immobilità in senso fisico e metaforico che appare, in una modalità ancora più dirompente, anche nella seconda *pièce* della trilogia per marionette, *Intérieur*, tutta giocata sull'alternanza fra spazi interni e spazi esterni, dove l'interno può essere visto, dall'esterno, attraverso le finestre. Il luogo è un luogo familiare dove una famiglia sta facendo una veglia al di sotto di una lampada: una sorta di *tableau vivant*, ma quasi inanimato dal momento che la posizione dominante è quella seduta e che ognuno rimane nel suo angolo e nel suo mondo, come una marionetta. Nel prosieguo del dramma, poi, il movimento di ogni essere sembra prendere vita

del corpo-marionetta dormiente è costante in tutta la *pièce*, tranne che nel primo e nell'ultimo atto. Nel secondo atto, infatti, Tintagiles (che, ricordiamolo, appare quasi sempre agito o mosso dall'esterno) si addormenta subito dopo esser giunto dalle sorelle, mentre nel terzo atto, 'risvegliatosi' molto pallido e dolorante, sembra essere 'altrove', parlando in maniera enigmatica tanto da spingere Ygraine¹¹³ ad esclamare: «Tintagiles, où est tu? – C'est ta soeur qui te parle... Que regardes-tu là? – Retourne-toi...»¹¹⁴. Nel quarto atto, invece, sebbene tutti i personaggi dormano, il loro sonno, come testimoniato dalle parole delle serve della Regina inviate nella camera per rapire il piccolo Tintagiles, appare di diversa natura. Subito dopo la scomparsa del protagonista, infatti, le due sorelle si risvegliano immediatamente, come da un brutto sogno, mentre Aglovale sembra ancora addormentato in un angolo, con la fronte poggiata sul pomolo della sua spada. Tuttavia, sebbene Aglovale sembri essere realmente assente da ciò che sta accadendo, come nota la seconda serva esclamando: «il ne sait rien; et il ne rêve pas»¹¹⁵, la prima serva, al contrario, mette in guardia le compagne esclamando: «Prenez garde; il savent quelque chose... Ils luttèrent à trois contre un mauvais rêve»¹¹⁶, quasi a voler indicare quanto quel brutto sogno sia stato in realtà rivelatore delle azioni della Regina e, quindi, di una realtà rimasta a lungo celata e inaccessibile.

Benché Maeterlinck sembri tendere alla creazione di un teatro immobile, risulta, tuttavia, opportuno osservare che i movimenti costanti di alcuni personaggi, nonché il rapido susseguirsi di scene, inserite in atti brevi e dinamici, tradirebbero, al contrario, una tensione alla mobilità. *La Mort de Tintagiles*, infatti, appare anche come un'opera segnata dal dinamismo dei corpi in movimento e dal rapido passaggio da uno spazio all'altro, uno spazio, sia interno che esterno, sempre contrassegnato dalla presenza di una porta che, in Maeterlinck, rappresenta la soglia che dà accesso a una verità altra e che ne *La Mort de Tintagiles*, e in particolare nell'ultimo atto, si lega anche ad una sorta di parossismo e di violenza del movimento. Nell'atto terzo, infatti, sebbene tutte le porte di accesso alla stanza vengano chiuse dalle due sorelle per preservare il giovane fratello, notiamo che Aglovale e Tintagiles iniziano a mostrare dei segni di instabilità nell'avvertire la presenza/assenza delle serve della

propria, aparendo serio, lento o spirituale, un movimento che, secondo Maeterlinck, infatti, solo una marionetta potrebbe soddisfare. Nella *pièce*, inoltre, il drammaturgo belga fa ricorso a versi come sognare, sorridere o guardare in silenzio, che, alla luce di quanto abbiamo sin qui osservato, oltre a richiamare l'immobilità, (ri)evocano l'aspetto dei corpi sonnambuli.

¹¹³ M. Maeterlinck, *Alladine et Palomides, Intérieur et La Mort de Tintagiles*, op. cit., pp. 168-169.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 161.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 179.

¹¹⁶ *Ibidem*.

Regina che, infatti, continuano a rimanere loro invisibili poiché al di là della porta. Come osserva Aglovale: «[...] On entend et on n'entend pas... Elles ne marchent pas comme les autres êtres, mais elles viennent...Elles touchent à la porte...»¹¹⁷. Poco dopo si sente il rumore di una chiave inserita nella serratura e una lunga didascalia descrive la lotta a distanza fra i due gruppi, separati dalla porta che, nel frattempo, continua lentamente ad aprirsi:

Un silence. La porte s'ouvre un peu. Affolé Aglovale met son épée en travers de l'ouverture, en en fichant la pointe entre les poutres du chambranal. L'épée se brise avec fracas sous la pression funèbre du vantail, et ses fragments roulent en resonant le long des marches. Ygraine bondit, portant Tintagiles évanoui; et elle, Bellangère et Aglovale, avec des efforts vains et énormes, tentent de repousser la porte qui continue de s'ouvrir lentement, sans qu'on entende ou que l'on voie personne. Seule une clarté froide et calme pénètre dans l'appartement. A ce moment, Tintagiles, se roidissant soudain, revient à lui, puisse un long cri de délivrance et embrasse sa soeur, tandis qu'à l'instant même de ce cri, la porte qui ne résiste plus, se referme brusquement sous leur poussée qu'ils n'ont pas eu le temps d'interrompre¹¹⁸.

La didascalia ci consente di osservare quanto la scena si sostanzia di una tensione fra silenzio e rumore, immobilità (di Tintagiles, per esempio, che inizialmente appare 'svenuto' e incosciente) e frenesia dei movimenti nel tentativo di tenere chiusa una porta che in realtà continua ad aprirsi lentamente, consentendo ad una chiarezza (di senso) calma e fredda di penetrare nella stanza e, di fatto, anche nei personaggi. Il quarto atto della *pièce* ci consente, invece, di varcare quella soglia/porta, proiettandoci nella prospettiva opposta, vale a dire quella del gruppo di serve della Regina. Il dinamismo è qui reso da Maeterlinck attraverso gli scambi verbali fra le serve, velocissimi, istantanei, quasi meccanici e senza tempi morti¹¹⁹. L'intero atto si sostanzia, ancora una volta, del contrasto fra silenzio e rumore, il che crea un forte effetto di tensione, soprattutto alla luce del fatto che è possibile ricostruire quanto accaduto nella stanza solo attraverso i dialoghi frenetici delle serve. Come anticipato, però, è soprattutto nell'ultimo atto della *pièce* e attraverso la figura di Ygraine, che il parossismo, la

¹¹⁷ *Ivi*, p. 170.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 171-172.

¹¹⁹ Dal punto di vista del *logos* i personaggi maeterlinckiani si esprimono ripetendo, frequentemente e quasi meccanicamente, le medesime parole, quasi come se fossero l'uno il riflesso, o l'eco, dell'altro. Una ripetizione che, tuttavia, testimonia anche un tentativo da parte del personaggio di conferire un senso ad un qualcosa che può avvertire esclusivamente nella sua qualità immanente. Svuotato del *logos*, il personaggio sembra quindi ridursi a un 'solo corpo' che attende di essere mosso e animato, una caratteristica che sembra richiamare, ancora una volta, il corpo-marionetta indagato dalla scena medica.

frenesia e la violenza del movimento raggiungono l'apice. Come abbiamo avuto modo di osservare, infatti, Ygraine, nel tentativo di aprire la porta che la separa dal fratello, la colpisce ripetutamente e violentemente. Inoltre, dopo aver metaforicamente varcato quella porta (soglia), avendo di fatto avuto accesso alla verità che corrisponde alla morte di Tintagiles, Ygraine crolla a terra esausta, con le braccia protese e avvolta dalle tenebre. Vediamo quindi come la disperazione della sorella di Tintagiles si traduca e manifesti principalmente attraverso la sua gestualità: più la disperazione cresce, più il suo corpo si muove in maniera spasmodica, violenta e frenetica fino a crollare esausto.

Alla luce di quanto osservato, i corpi-marionetta di Maeterlinck, per quanto spogliati di ogni traccia di individuazione umana, sembrano tradire una forma di instabilità di fondo tale per cui la loro 'lotta' interna (con se stessi) ed esterna (contro gli altri) si traduca in un *mix* di dinamismo ed immobilità, ma non solo. Il parossismo gestuale di Ygraine, infatti, sembrerebbe richiamare, ancora una volta, il corpo-marionetta isterico esibito da Charcot, ma dalla prospettiva opposta: più che tendere all'immobilità fisica dello stesso, resa da Maeterlinck attraverso il ricorso all'immagine di corpi sonnambuli, i gesti di Ygraine, infatti, sembrano ricordare i movimenti frenetici del corpo-marionetta isterico e l'isteria gesticolatoria adottata dai *performers* dei *café concert* e dei *cabaret* parigini di quegli anni.

La scelta di Maeterlinck di auspicare nell'attore una sua trasformazione in presenza passiva, in una passività attiva, finanche in marionetta, superando così il semplicemente umano, sembra quindi trovare una fonte di ispirazione nel corpo-marionetta nervoso sonnambulo inaugurato dalla scena medica da Mesmer, Puysegur, Elliotson e Charcot e traslato, poi, sulla scena occulta e performativa del tempo. Alla luce di quanto osservato, non stupisce dunque se per i simbolisti e per Maeterlinck solo la loro trasformazione dell'attore in un corpo-marionetta in *trance*, in quanto simbolo di un'evocazione artistica epurata dalla contingenza del Reale, consentirebbe la costruzione non solo del personaggio, ma anche dell'intera opera teatrale.

4.4. ALFRED JARRY E IL CASO *UBU ROI*: IL CORPO-MARIONETTA (ISTERICO) FRA MATERIALITÀ E IMMATERIALITÀ, FRA GROTTESCO E SUBLIME.

Sebbene il drammaturgo bretone Alfred Jarry (1873-1907) fosse ampiamente inserito all'interno della corrente simbolista, la sua concezione di teatro sembra tradire la visione promossa dal simbolismo, prendendone, in parte, le distanze. A differenza di quanto abbiamo visto avvenire con/in Maeterlinck, infatti, il teatro jarryano appare come un teatro fortemente intriso di immanenza e di materialità, il che non stupisce se si pensa che alla base della poetica di Jarry vi è una costante ricerca del deforme, del dissonante e del grottesco. Un *fil-rouge* che caratterizzerà la sua intera attività drammaturgica, esplodendo nell'epopea di *Ubu*, il cui grande merito è stato proprio quello di aver rilanciato a teatro la categoria estetica del grottesco, ossia quella tensione fra alto e basso, umano e non-umano, che non solo impregna i personaggi della drammaturgia di Jarry, ma che, come abbiamo avuto modo di osservare, è applicabile anche al corpo-marionetta isterico charcottiano. Come vedremo, infatti, la saga ubuesca si inserisce a pieno diritto in quel quadro di riscoperta della marionetta, considerata (anche) da Jarry il modello che l'attore deve adottare per raggiungere il massimo grado di espressività e il mezzo ideale per stimolare la collaborazione immaginaria dello spettatore. Il ricorso alla marionetta di Jarry, inserendosi nel solco che divide la figura della marionetta a metà fra la dimensione immanente (esaltata da Kleist, da Maeterlinck e, in parte, da Craig) e la dimensione scatologica e volgare, ricoprirà, pertanto, una posizione di assoluto rilievo all'interno di questa dinamica, facendo, paradossalmente, da preambolo ad un teatro astratto, disincarnato e in grado di comunicare direttamente con l'immaginazione dello spettatore.

Prima di addentrarci nelle pieghe del teatro jarryano, è, tuttavia, opportuno ricostruirne il contesto, al fine di meglio comprenderne le influenze e le fondamenta del pensiero.

Alfred Jarry, dopo aver lasciato la Bretagna nel 1891, si trasferì a Parigi nel Quartier Latin, uno dei centri più turbolenti della capitale, vivendo fra le marionette del Théâtre des Phynaces nel suo *Calvaire de trucidé* (la piccola abitazione così soprannominata dallo stesso Jarry) all'interno del quale si tennero le primissime rappresentazioni parigine dell'*Ubu roi* con i compagni del liceo Henri IV, frequentato dal giovane drammaturgo in attesa di essere ammesso all'École Normale Supérieure. Come sottolineato da Brunella Eruli, nel viaggio verso la capitale francese, Jarry portò con sé un bagaglio colmo di marionette, disegni e manoscritti dai quali emergerà *Ubu*, la creatura concepita mentre frequentava il liceo di Rennes e ispirata al suo insegnante di fisica, Félix-Frédéric Hébert: un uomo corpulento, con le gambe talmente corte da rallentarne i movimenti e con un ventre enorme, la cui andatura

goffa, unita al lieve disturbo del linguaggio di cui soffriva, lo elessero a migliore fonte di ispirazione per il giovane Jarry¹²⁰. Al netto di quanto osservato da Eruli, possiamo quindi intuire quanto l'interesse riguardo alla deformità e alla dissonanza fosse già insito nel drammaturgo francese.

Una volta a Parigi, Jarry, grazie ai poeti Remy de Gourmont (1855-1915), Léon-Paul Fargue (1876-1947) e alla scrittrice Rachilde Villette¹²¹, riuscì in poco tempo ad inserirsi all'interno degli ambienti parigini in preda ai fumi del simbolismo, cominciando a collaborare con le riviste artistico-letterarie come il «Mercure de France», «L'Ymagier» (fondata insieme a Gourmont) e «Art Litteraire». Unitamente all'importanza di queste collaborazioni, è opportuno sottolineare che anche il breve periodo trascorso al liceo Henri IV si rivelò fondamentale per la formazione di Jarry, soprattutto grazie al nuovo professore di fisica, Henri Bergson, la cui influenza, esercitata in particolar modo dall'opera *Essai sur le données immédiates de la conscience* (1889), portò il drammaturgo francese a concepire una nuova scienza: la Patafisica, ovvero «la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité»¹²².

L'avverbio 'simbolicamente' utilizzato da Jarry sembra suggerire che la sua nuova scienza sia da intendersi come uno strumento per arricchire il Reale con il virtuale, come una scienza dell'interpretazione, della rappresentazione e, soprattutto, dell'immaginazione. Inoltre, assimilando il principio dell'identità degli opposti, con una conseguente equivalenza dei contrari, la Patafisica spinge a considerare e giudicare ogni teoria sulla base dell'originalità, a prescindere dall'efficacia e dal senso della stessa. Un principio che, come osserva Eruli, rivela il debito di Jarry non solo nei confronti di Bergson¹²³, ma anche nei confronti dei testi

¹²⁰ B. Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine*, Pacini, Pisa 1992, p. 12.

¹²¹ Rachilde Vallette, pseudonimo di Marguerite Eymery Vallette (1862-1953), moglie di Alfred Vallette, letterato ed editore francese oltre che fondatore della rivista letteraria «Mercure de France», instaurò con Jarry un intenso rapporto di amicizia che durò fino alla sua morte. Non a caso, Jarry le dedicherà un capitolo del suo *Faustroll* (1911).

¹²² A. Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll pataphysicien, Roman néo-scientifique*, in A. Jarry, *Ouvres Complètes*, Gallimard, Paris 1972, p. 669.

¹²³ Come osservano Eruli e Accursi, Bergson, in diverse lezioni, introdusse il concetto di *clinamen*, ovvero un principio della fisica epicurea, presente nel *De rerum natura* di Lucrezio, secondo il quale la condizione originaria dell'universo era quella di un'interminabile e uniforme pioggia verticale di atomi nel vuoto, di cui il *clinamen* costituirebbe una piccola deviazione casuale di uno degli atomi. La collisione con uno di questi atomi, inoltre, è alla base della creazione della materia, un principio che si adatta all'epifenomenismo, il quale afferma che la coscienza è un effetto secondario dello stato cerebrale, strettamente legato al concetto di virtualità. Il principio del *clinamen* è anche figlio della filosofia di Democrito secondo cui l'essere non sarebbe ingenerato, immutabile e unico, ma, al contrario, sarebbe soggetto a continui movimenti e trasformazioni. Così declinato il *clinamen*, quindi, rappresenta molto più di una possibilità in quanto non identifica solo il fondamento di tutto, ma anche l'opportunità di svincolarsi dal determinato, aprendo la strada al virtuale e verrà interpretato da Jarry

di Gustav Theodor Fechner¹²⁴, lo psicologo e filosofo tedesco padre della psicofisica, che il drammaturgo francese scoprì, nel 1894, ancora una volta grazie alle lezioni di Bergson, e che, unitamente all'interesse crescente in materia di isteria, sdoppiamento della personalità e funzionamento della mente inconscia, stimolò (anche) in Jarry una riflessione in merito al meccanismo che 'muove' la memoria, l'immaginazione e il sogno¹²⁵.

A tal proposito, vale la pena ritornare, seppur brevemente, sull'influenza esercitata sul drammaturgo francese da Bergson, Gourmont e Villette. Sebbene, infatti, le nevrosi e i casi di isteria pullulino nelle opere dei due scrittori francesi, facendo emergere il loro debito nei confronti degli studi di psicologia di Théodule Ribot e di Pierre Janet – a cui Gourmont si ispirò per la stesura de *La Création subconsciente* (1900) –, fu soprattutto Bergson a introdurre Jarry agli studi psicologici del tempo e, in modo particolare, alle teorie di Ribot. Non a caso, infatti, Jarry nel suo primo romanzo *Les Jours et les nuits* (1897) descrisse la memoria come un processo incosciente, condensando sia gli studi ribottiani sia il pensiero bergsoniano. Come osservato da Julien Schun, la concezione di Jarry nasce, infatti, dalla fusione fra le posizioni ribottiane e la combinazione di due principi sviluppati da Bergson nelle sue lezioni: l'immaginazione creativa e l'associazione subconscia di idee¹²⁶. Tuttavia, se Bergson distingue il lavoro dell'immaginazione (che unisce logica e coscienza) da quello dell'associazione di idee, Jarry sembra, invece e non a caso, accorparli. Infatti, se la creazione, come per Bergson, è una combinazione di elementi, per Jarry questa combinazione avviene secondo un processo più vicino a quello dell'associazione di idee che a un processo cosciente. La memoria,

come la metafora della creazione artistica. Cfr., B. Eruli, *Dal Futurismo alla Patafisica*, Pacini, Pisa 1992, p. 237 e D. Accursi, *La philosophie d'Ubu*, P.U.F., Parigi 1999, pp. 47-48.

¹²⁴ Gustav Theodor Fechner (1801-1887), il cui pseudonimo era Dottor Mises, insoddisfatto dalla ricerca sperimentale, si orientò verso studi filosofici che avevano come argomento l'idea di un cosmo animato in ogni sua forma, dando vita alla psicofisica che si pone come un tentativo di regolazione dei rapporti fra il mondo fisico e il mondo psichico. Nello specifico, la psicofisica, che appare ufficialmente a partire dal 1860 con la legge Fechner-Weber, fissa la proporzionalità dell'intensità della sensazione al logaritmo dello stimolo.

¹²⁵ B. Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine*, op. cit., p. 82. In riferimento, rimando anche a R. B. Gordon, *Dances With Darwin, 1875-1910. Vernacular Modernity in France*, Routledge, London 2009, e, in particolare al capitolo 6.

¹²⁶ J. Schun, *La Machine à décerveler d'Alfred Jarry*. Colloque de la Society of Dix-Neuviémistes, "Mémoire et Souvenirs au/du XIXe siècle", Mar 2008, Manchester, Royaume-Uni. hal-00984002, pp. 1-6, cit., p. 1-3. Nella lezione di Bergson del 1892-1893 sull'immaginazione, infatti, l'immaginazione creatrice è definita dal filosofo francese: «la faculté que nous avons de composer des idées et surtout des images avec des éléments que la mémoire nous fournit: Nous dirons donc que l'imagination emprunte sa matière à la mémoire, et que son rôle propre est de combiner ces éléments, c'est-à-dire de créer une forme». Per Bergson, così come per Jarry: «Il n'y a pas de création pr[oprement] dite dans le monde psychique. Créer c'est combiner. Les éléments de la combinaison sont nécessairement des perceptions ou sensations antérieures. Ce qui est nouveau c'est l'ordre imposé à ces éléments et la signification de l'ensemble». In A. Jarry, 'Cours Bergson', Cahier A, 1892-1893, Ms 21130, Fonds Jacques Doucet, p. 156. Come riportato da J. Schun, *La Machine à décerveler d'Alfred Jarry*, op. cit., p. 4.

secondo il drammaturgo francese e in linea con quanto dichiarato da Ribot, comprenderebbe, infatti, tutti i processi elementari della mente che assicurano il suo funzionamento e che, come le funzioni organiche del corpo, non sono percepibili razionalmente. Come per Ribot, così per Jarry, la memoria è da intendersi non come un serbatoio di materiale, ma come un insieme di funzioni e di processi, un dispositivo per ordinare e ridistribuire le esperienze e un organismo con leggi proprie¹²⁷. Tuttavia, tale dispositivo rivelerebbe anche un meccanismo piuttosto paradossale, in quanto lungi dal conservare i ricordi per assicurare l'unità del sé, esso si sostanzia anche di un processo di rimozione tale per cui, in perfetto stile patafisico, memoria e oblio si equivalgono. A tal proposito Jarry, alludendo ancora una volta alle opere di Ribot – nella fattispecie a *Les Maladies de la volonté* e *Les Maladies de la Mémoire*, in cui l'oblio viene descritto come il processo fondamentale per cui l'essere ignora il particolare per gettarsi nel generale e nell'assoluto¹²⁸ –, propone allora di «moudre nos souvenirs sur la Pathologie du Cerveau – mémoire ou volonté – en la Machine à Décerveler de notre mémoire ou de notre oubli»¹²⁹. Per Jarry, la *Machine à Décerveler*, che vedremo in funzione nell'*Ubu Roi*, distruggendo o cancellando i ricordi contingenti, consentirebbe alla mente creativa di liberarsi, ma non solo. La 'creazione' del drammaturgo francese, infatti, sembra richiamare l'immagine di un corpo privato del suo normale centro di controllo (la testa, il cervello) e dominato da un automatismo (psico-fisico), caratteristiche queste che abbiamo visto essere le prerogative del corpo-marionetta nervoso/isterico,

Sulla scorta di tali esperienze Jarry, una volta 'formato' e introdotto negli ambienti simbolisti, si rese conto sin da subito che solo il Théâtre de l'Œuvre di Lugné-Poe avrebbe potuto rappresentare il palcoscenico ideale per il suo *Ubu roi*. Ragion per cui iniziò ad avvicinarsi all'attore, regista e impresario, inviandogli, nel gennaio del 1896, una versione dell'opera, sebbene non ancora definitiva, e offrendosi di inscenarla per risollevere le sorti del teatro che, proprio in quell'anno, si stava avviando verso la fine della stagione peggiore dall'inizio della sua attività¹³⁰. Seppur inizialmente restio, Lugné-Poe fu costretto a capitolare in agosto, in quanto l'opera di Jarry – data alle stampe per la prima volta l'11 giugno 1896 e già ripubblicata ben quattro volte – era diventata non solo un caso letterario, ma anche la

¹²⁷ Come scrive Ribot, «l'encephale est l'hémisphères du cerveau eux-mêmes consistent en un certain nombre d'organes totalement différenciés, dont chacun possède une fonction propre, tout en restant dans la connexion la plus intime avec les autres». In T. Ribot, *Maladies de la mémoire* (1881), Felix Alcan, Paris 1889, p. 111.

¹²⁸ *Ivi*, p. 46.

¹²⁹ A. Jarry, *Les Jours et les nuits* (1897), in *Œuvres Complètes*, op., cit., p. 236.

¹³⁰ Il Théâtre de l'Œuvre nasce nel 1893, quando Lugné-Poe e Camille Mauclair prelevarono il Théâtre d'Art di Paul Fort.

pièce più chiacchierata di Parigi. Jarry, infatti, coadiuvato da Villette, si era a lungo prodigato nella promozione della sua opera nei salotti parigini, mediante letture e spettacoli improvvisati di marionette, e, in modo particolare, durante i celebri ‘martedì’ dei *mercuriens*: serate in cui si riunivano artisti e scrittori che collaboravano con il «Mercure de France», fra i quali Stéphane Mallarmé e la stessa Villette.

Dopo esser riuscito a convincere Lugné-Poe del valore della sua opera, Jarry cercò di ottenere il nulla osta da parte dell’impresario anche per quanto concerneva l’allestimento scenico. Come testimoniano le lettere inviate a Lugné-Poe, Jarry suggerì non solo di acquistare dei manichini da usare come controfigure, ma, su consiglio di Villette, avanzò anche la proposta di far recitare gli attori appesi a dei fili come fossero delle marionette¹³¹. Sebbene tale proposta fu rigettata da Lugné-Poe, essa risulta alquanto suggestiva ai fini del nostro discorso, in quanto ci consente di far emergere la chiara intenzione di Jarry: non si trattava di eliminare l’attore in carne e ossa, sostituendolo con un artefatto antropomorfo, ma semmai di spingere il *performer* a trasformare il suo corpo di carne in marionetta, obbligandolo a muoversi come l’artefatto antropomorfo.

L’*Ubu roi* andò in scena al Théâtre de l’Œuvre in due repliche (una prova generale il 9 dicembre 1896 e la *première* ufficiale il 10) di fronte ad una folla di letterati e teatranti che fremeva in platea. In particolar modo, durante la serata del 10 dicembre 1896, Jarry entrò in scena, a seguito dell’esplosione di tre colpi che scossero la sala del teatro gremita di spettatori, sedendosi e cominciando la lettura introduttiva, parlando lentamente e senza alcuna intonazione. Il disagio avvertito dalla platea aumentò di grado, poco dopo, quando il sipario si aprì sul fondale, progettato e concepito dallo stesso Jarry come un *collage* di elementi eterogenei, ora realistici e banali, ora incongrui e farseschi, che oltre ad allontanarsi dalle scenografie astratte simboliste rimanda, ancora una volta, alla conciliazione degli opposti promossa dalla patafisica jarryana¹³². Come riportano le cronache del tempo, inoltre, non

¹³¹ B. Eruli, *Ubu et l’homme a la tête de bois*, in «Puck. L’avantgarde et les marionnettes», n.1, 1988, pp. 8-11, cit. p. 9. I protagonisti della *première*, infatti, erano attori in carne ed ossa, come Firmin Gémier nel ruolo di Père Ubu; Luise France, un’attrice che Jarry conobbe allo *Chat Noir*, nel ruolo di Mère Ubu e da altri attori comici. Secondo le testimonianze del tempo, Gémier si dichiarò estremamente preoccupato, in quanto non sapeva come recitare il ruolo assegnatogli. Fu Lugné-Poe a dargli la giusta chiave interpretativa, invitandolo a parlare come Jarry, adottando non solo il suo accento e la sua voce metallica e nasale, ma anche i suoi movimenti da marionetta e la sua espressione imperscrutabile.

¹³² Il fondale si componeva di «un letto a cortine gialle completo da vaso da notte, dipinto sotto un cielo blu dove cadeva la neve, una forca con l’impiccato in simmetria con un serpente boa su di una palma, una finestra infiorata di gufi e pipistrelli che volavano alti sopra colline vagamente boschive e, ad unire il tutto, un sole scarlatto posto ad aureola di un elefante; al di sotto, l’altare degli interni delle case moderne, il caminetto con il suo pendolo che faceva da centro e batteva a due porte fino al cielo servendo da entrata ai personaggi». In H. Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, Einaudi, Torino 1976, pp. 21-22.

appena (Père) Ubu entrò in scena, esclamando la famosissima *'Merdre'* che inaugura la commedia, il pubblico esplose in un boato, in linea con quanto desiderato da Jarry, ovvero scioccare a tal punto la platea da costringere gli spettatori ad andarsene oppure a trasformare il teatro in un'enorme *bagarre*, decretando così la fine dello spettacolo¹³³. *Bagarre* che si sollevò del tutto quando una serratura e una chiave, comparse dapprima sulla scena, vennero immediatamente sostituite dalle sole mani di due attori mimanti l'azione dell'aperura: un meccanismo adottato da Jarry non solo per dichiarare deliberatamente la finzione scenica, ma anche per abolire ogni residuo di realismo mimetico. La platea, a quel punto, reagì allo spettacolo con colpi, bordate di fischi, lamenti, urla e accese discussioni fra sostenitori e detrattori¹³⁴, facendo (ri)piombare il teatro in una dimensione carnevalesca e primitiva, ben lontana dall'*allure* metafisica ricercata dai simbolisti, ma più prossima a quanto abbiamo visto accadere durante gli spettacoli inscenati negli stessi anni al Grand-Guignol o nei teatri popolari.

Lo shock scaturito dalla *pièce* jarryana si deve, in particolar modo, alla rottura con la tradizione, o meglio, alla sovversione totale apportata da Jarry. Sebbene, infatti, l'*Ubu roi* si presenti come un dramma in cinque atti così ricco di avvenimenti e azione da poterlo considerare un classico dramma storico, e la *pièce*, con le sue didascalie, scenografie, personaggi e trama, sembri richiamare anche i drammi shakespeariani, Jarry rovesciò completamente tali modelli in ogni loro aspetto, tanto da spingere all'interpretazione, almeno iniziale, dell'*Ubu roi* come una sorta di rivisitazione del *Macbeth* in chiave pantomimica o parodica. (Père) Ubu, infatti, su insistenza della moglie (Mère Ubu), tradisce il Re di Polonia ordendo un complotto alle sue spalle, sale al potere, uccidendo la famiglia reale durante un banchetto e diviene un tiranno, subendo, tuttavia, la vendetta dei superstiti e finendo per essere deposto e allontanato dal regno. Jarry, però, facendo ricorso a un linguaggio volutamente provocatorio e dissonante, ma soprattutto a oggetti bizzarri e scioccanti, come la *machine à décerveler* usata da Ubu per torturare i dissidenti che ricorda anche gli strumenti

¹³³ M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Abete, Roma 1975, p. 349.

¹³⁴ La disputa più accesa nacque fra due critici teatrali Henry Bauër e Henry Fouquier, i quali scatenarono sulle pagine dell'«Écho», il primo, e de «Le Figaro», il secondo, una vera e propria *querelle*. In seguito alla prima, Fouquier scrisse un articolo sprezzante in riferimento all'*Ubu*, in cui considerava la *pièce* nulla se non una parodia malriuscita del *Macbeth*. Come scrive: «Tous ces gens qu'on voit évoluer en des contorsions guignolesques sont, j'ai le regret de le constater pour le hardi novateur que l'on veut découvrir en M. Jarry, de simples fantoches d'opérette [...]. Ubu a la prétention d'être une caricature neuve. En réalité, c'est Polichinelle, goinfre, avare, lâche et cruel. [...]». Fouquier si disse, inoltre, entusiasta di aver assistito alla rivolta in sala, poiché fu attraverso di essa che il pubblico rese giustizia a quella che lui definisce una semplice «fumisterie». In H. Fouquier, *Le Théâtres. Théâtre de l'Œuvre*, in «Le Figaro», 11 dicembre 1896, p. 4.

scenici grand-guignoleschi utilizzati per ‘fare a pezzi’ il corpo di Paula Maxa, sovverte e scompagina gli elementi della *pièce*, tanto da ambientare la storia in un non-luogo¹³⁵ e da rendere i riferimenti fisici e spazio-temporali totalmente instabili e fittizi. Di fatto, il drammaturgo francese con la sua farsa ubuesca, rifacendosi ad ogni elemento della consuetudine scenica tradizionale esclusivamente per frantumarla e sovvertirla, prese le distanze dal simbolismo che lo aveva accolto nella sua cerchia, combinando le fondamenta delle concezioni simboliste di teatro e arte attorale con una forte propensione non tanto per l’astrazione, quanto piuttosto per la deformazione fisico-spaziale e la ricerca di una sintesi continua fra gli opposti.

Per la prima volta, infatti, una corpo-marionetta grottesco, privo di qualsivoglia psicologia e spogliato di ogni moralità, piombava sulla scena, divenendo l’emblema di quel massimo grottesco del mondo capace di demolire la tradizione e divenire una delle figure più emblematiche del teatro moderno. Se i tratti di Ubu, già a partire dalle prime raffigurazioni, sono accuratamente delineati da Jarry per creare una figura mostruosa, nel ritratto definitivo del 1896 sulle pagine de «Le Revue Blanche», Ubu appare, infatti, come corpo-marionetta inquietante e grottesco ridotto a ‘grosso ventre’, i cui restanti elementi corporei passano in secondo piano¹³⁶. Risulta, quindi, piuttosto evidente la volontà di Jarry: ripudiare la *mimesis* naturalista attraverso un’operazione di deformazione della forma e del *logos* (la prima parola pronunciata da Ubu, ricordiamolo, è ‘*merdre*’), un principio che, come abbiamo visto, è alla base dell’universo jarryano, sia in campo letterario che figurativo. Mescolando stili nobili e registri popolari e deformando il linguaggio classico di rappresentazione teatrale, Jarry inizia di fatto la sua operazione di demolizione e rinnovamento, portando il grottesco, una categoria poco in voga nel teatro dominante, ma che spopolava negli spettacoli di piazza e nei *cabaret*, alla ribalta anche del cosiddetto teatro ufficiale.

Il grottesco, oltre che testimoniare uno straordinario realismo, affascina soprattutto per il suo doppio statuto: se da un lato rimanda a una dimensione misteriosa, nascosta ed esoterica, dall’altro consente di far riemergere una sfera più scatologica e subumana. Nutrendosi di un sostanziale rifiuto, con conseguente rovesciamento, delle leggi della fisica, di un’inversione fra alto e basso e, al pari della patafisica jarryana, di una logica più correlativa che disgiuntiva, tale categoria estetica permette di ascrivere al suo interno generi popolari che

¹³⁵ Come scrive infatti: «Quant à l’action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c’est-à-dire Nulle Part». In A. Jarry, *Discours d’Alfred Jarry prononcé à la première d’Ubu Roi*, in *Ouvres Complètes*, op., cit., pp. 339-400.

¹³⁶ A. Vegetti, *Deformazione e comicità nel teatro di Alfred Jarry*, Itinera, Milano 2004, p. 10.

si distinguono dai canoni ufficiali, fra cui spicca il teatro delle marionette. Come osserva Cristina Grazioli, il connubio marionetta-grottesco venne auspicato già in epoca romantica, ma è soprattutto in epoca *fin-de-siècle* che raggiungerà l'apice, grazie al contributo dei maggiori artisti, teorici e registi teatrali, dediti alla riscoperta di questo genere 'minore'. La marionetta, come il grottesco, vive infatti un doppio statuto e, per questo motivo costituisce il modello di una tensione dialettica tra alto e basso, dando luogo ad una serie di contaminazioni fra declinazione celeste e terrena. Essa non è più solo l'emblema del teatro (attore) smaterializzato di Maeterlinck e dei simbolisti, ma inizia a figurarsi anche come un puro meccanismo automatico, il doppio degradato dell'umano e una copia svilita dell'Idea¹³⁷.

Alla luce di quanto espresso da Grazioli, si potrebbe supporre che un'ulteriore spinta in tal senso possa essere derivata dalla 'spettacolarizzazione' medica del corpo-marionetta isterico e dalla conseguente adozione di quella particolare *Pathosformel* da parte del teatro popolare di quegli anni. Come osserva Maria Antonietta Trasforini, infatti, i corpi delle pazienti isteriche sono corpi grotteschi, che si muovono (o vengono mossi) di fronte ai medici e alla platea, dove il termine grottesco rimanda anche alla concezione bachtiniana del medesimo, ovvero di un corpo in costante divenire, che eccede, nel tentativo di oltrepassare la frattura fra il sé e il mondo¹³⁸. Un corpo che si sostanzia della sua contraddittorietà, della sua ambivalenza e della sua lotta interna fra opposti: da un lato corpo (soggetto) e dall'altro marionetta (oggetto), da un lato (attraverso la *trance*) sembra rimandare ad una dimensione 'altra', trascendente, poiché in costante apertura verso l'esterno; dall'altro risulta essere 'solo corpo' retto da un puro automatismo. Tuttavia, la logica che sembra 'reggere' il discorso relativo al corpo-marionetta isterico appare più una logica correlativa che disgiuntiva. Una logica che potremmo definire 'grottesca' o 'patafisica', in quanto si sostanzia non tanto della 'lotta' fra gli opposti che animano quel corpo, quanto piuttosto di una correlazione, di un'unione fra gli stessi tale per cui l'antitesi si trasformi in sintesi, e che, pertanto, sembra richiamare la logica sottostante la concezione jarryana di teatro e di arte attoriale.

Alla luce di quanto osservato, non sembra essere un caso dunque se, proprio alla fine del Diciannovesimo secolo, il discorso inerente la marionetta inizia a giocare un ruolo di primo piano per il rinnovamento della scena e, soprattutto, dell'attore, portando l'attività di Alfred Jarry, in particolare, a ricoprire una posizione di assoluto rilievo. A maggior ragione se consideriamo la passione del drammaturgo francese per le marionette e per tutte le forme

¹³⁷ C. Grazioli, *Lo specchio grottesco*, op. cit., pp. 27-33.

¹³⁸ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, op. cit., pp. 345 e seguenti.

artistiche popolari. Per Jarry, infatti, la cultura popolare è oggetto di ammirazione non solo perché materia testuale e spettacolare degna di essere lavorata e apprezzata al pari delle tradizioni più ricercate, ma anche perché risponde alla sua personale ricerca di deformazione o semplificazione delle forme. Non a caso, fra i generi più amati dal drammaturgo francese, oltre al teatro di marionette, troviamo proprio il *cabaret* che, accogliendo al suo interno forme spettacolari come il mimo, il *vaudeville*, il *café-concert* e il *music-hall*, scartate dai palcoscenici dei teatri ufficiali, si offre agli occhi di Jarry come il modello perfetto di sintesi grottesca degli opposti¹³⁹. Un genere teatrale, inoltre, che, come abbiamo avuto modo di osservare, si rifaceva anche a un modello corporeo molto particolare.

Gli spettacoli popolari forniscono di fatto a Jarry il materiale perfetto su cui modellare il corpo-marionetta di *Ubu* e su cui plasmare la sua proposta di rinnovamento del teatro, proprio a partire dalla figura dell'attore. A tal proposito è opportuno sottolineare che, contemporaneamente all'*Ubu*, Jarry scrisse *De l'inutilité du théâtre au théâtre* (1896), un articolo programmatico circa le sue posizioni sul teatro e sull'arte attorale che funge da bozzetto preparatorio alla messinscena dell'*Ubu roi*, *pièce* in cui Jarry renderà manifesta la sua personale concezione dell'evento teatrale in generale e dell'arte attorale in particolare. Come scrive in *De l'inutilité du théâtre au théâtre* (1896), infatti, l'attore:

«se fait la tête», et devrait tout le corps, du personnage. Diverses contraction et extensions faciales de muscles sont les expressions, jeux physiologiques, etc. On n'a pas pensé que les muscles subsistent les mêmes sous la face feinte et peinte, et que [...]. L'acteur devra substituer à sa tête, au moyen de [...] l'effigie du PERSONNAGE, laquelle n'aura pas, comme à l'antique, caractère de pleurs ou de rire (ce qui n'est pas un caractère), mais caractère du personnage: l'Avare, l'Hésitant, l'Avide entassant les crimes...[...] Comme ce sont des expressions simples, elles sont universelles. L'erreur grave de la pantomime actuelle est d'aboutir au langage mimé conventionnel, fatigant et incompréhensible. [...] Exemple de geste universel: la marionnette témoigne sa stupeur par un recul avec violence et choc du crâne contre la coulisse. [...] Il va sans dire qu'il fait que l'acteur ait une *voix* spéciale, qui est la voix du rôle, comme si les muscles de ses lèvres étaient souples. [...] Et nous avons dit aussi que il faudrait que l'acteur se fit le corps su rôle¹⁴⁰.

¹³⁹ Come osserva Brotchie, Jarry frequentò assiduamente lo *Chat Noir*, all'interno del quale, come abbiamo osservato in precedenza, veniva proposto un programma sempre diverso, che spaziava da letture di poesie, *chansons*, conferenze e teatro d'ombra. In A. Brotchie, *Alfred Jarry*, op. cit., p. 227.

¹⁴⁰ A. Jarry, «De l'inutilité du théâtre au théâtre» (1896), *Œuvres Complètes*, op., cit., p. 405-410. Cit., pp. 406-409.

All'attore, di fatto, al fine di 'farsi corpo e voce' del ruolo, evitando così di cadere in quel linguaggio corporeo convenzionale, stancante e incomprensibile, non resta che trasformarsi in effigie, in marionetta: emblema di una gestualità universale. Ed infatti *Ubu*:

è notoriamente una marionetta. Il suo più prossimo antenato è il famosissimo Guignol, e il suo maggior titolo di gloria è di essersi accaparrato [...] un posto di riguardo tra i miti del teatro moderno senza tradire mai la propria natura burattinesca. I greci chiamavano la marionetta 'neuròspastos', cioè 'mosso per mezzo di nervi, di funicelle'. La parola è mirabilmente funzionale, dato che per evocazione questa creatura insofferente d'anima non è affatto un personaggio con un destino, ma un meccanismo d'allusione. Non appena compare sulla scena, la marionetta si impone subito come fosse l'autore di se stessa [...]. In più i suoi gesti non patiscono i limiti della volgarità umana, sono meccanici e infinitamente liberi di fissare l'impersonalità del tipo. La personalità della marionetta è una figura grottesca e demonicamente ambigua dell'universalità, un'astrazione che agisce con impassibile dileggio delle rimozioni¹⁴¹.

La mimica esagerata dell'attore viene quindi sostituita dai movimenti controllati e meccanici della marionetta che, con la gamma estremamente limitata dei suoi gesti e l'impossibilità di tradurre e riprodurre la vita attraverso la *mimesis*, può dunque soltanto evocarla. A differenza dell'attore, inoltre, la marionetta, in quanto 'insofferente d'anima' (o di nervi) non ha la possibilità di un gioco psicologico: le emozioni e il pensiero sono resi esclusivamente attraverso gesti ridotti a schemi, a schizzi stilizzati. In virtù di tali prerogative, la marionetta si presenta, pertanto, come una figura più organica rispetto all'attore e, a ragione, (anche) Jarry sostiene che solo una marionettizzazione del *performer* possa consentirgli di iscriversi all'interno di un ambiente teatrale spurio da quel «langage mimé conventionnel, fatigant et incompréhensible»¹⁴². Come spiega Jacques Chesnais, con la marionetta «le travail commence par la construction du squelette de celui qui doit représenter celui-ci ou celui-là»¹⁴³, consentendo un ritorno all'innocenza primaria, ad un teatro libero da una forma di teatralizzazione convenzionale. E Jarry sembra proporre un approccio molto simile per quanto concerne la ricostruzione del corpo dell'attore: solo attraverso un ritorno all'essenziale l'attore potrà rinascere, e la marionetta, forma primitiva di teatro, non solo lo collegherebbe alla semplicità primaria, ma lo aiuterebbe a (ri)trovare il suo corpo (teatrale) essenziale. Secondo Paul Claudel, infatti, il ricorso alla marionetta permette di «faire réfléchir

¹⁴¹ A. Jarry, *Ubu*, (a cura di) A. Giuliani, Adelphi, Milano 1977, p. 9.

¹⁴² A. Jarry, «De l'inutilité du théâtre au théâtre» (1896), *Œuvres Complètes*, op., cit., p. 408.

¹⁴³ J. Chesnais, *Histoire générale des marionnettes*, Bordas, Paris 1947, p. 16.

l'acteur [...] et non pas d'en faire une espèce de marionnette»¹⁴⁴, indicandogli la via da percorrere per (ri)trovare il suo corpo (teatrale). L'attore jarryano allora può entrare in dialogo con il corpo teatrale per eccellenza solo riferendosi, contemporaneamente, al personaggio-marionetta e all'idea stessa di marionetta, trasformandosi sia in burattinaio (di se stesso), sia in marionetta.

Vediamo, dunque, come l'attore si ritrovi, ancora una volta, sdoppiato: diventando un corpo-marionetta ma anche il suo manipolatore invisibile, l'attore si trova quindi sia nel (suo) ruolo, sia fuori da esso allo stesso tempo. In altre parole, diventa sia una marionetta che si muove sulla scena, sia il marionettista che agisce 'al di fuori' di essa muovendola. Come sottolinea Anne Ubersfeld, l'ambiguità è la cifra stilistica dell'attore poiché «son rôle est en même temps un rôle fictionnel, dans lequel il est la marionnette de l'auteur, le travail du metteur en scène [étant] de faire mouvoir et parler cette marionnette [...]; et un rôle active, dans lequel il crée son propre discours [...]»¹⁴⁵. Quando Jarry sottolinea che l'*Ubu roi* «est une pièce qui n'a jamais été écrite pour marionnettes mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose»¹⁴⁶ sembra mettere in gioco proprio questa ambiguità dell'attore, invitandolo non solo ad interpretare un personaggio-marionetta, ma anche ad essere il marionettista di se stesso durante l'azione scenica. Tuttavia, sebbene Ubersfeld definisca la *performance* dell'attore come un dialogo tra il corpo reale e la figura immaginaria che disegna con il suo corpo¹⁴⁷, come sottolineano Grazioli e Plassard, nel teatro di marionette tale struttura risulta molto più complessa perché la figura immaginaria del personaggio nasce dall'incontro tra la marionetta (non-umano) e il manipolatore (umano)¹⁴⁸. Se nel teatro d'attore, il corpo del *performer* è sia un essere umano che la sua copia umana, nel teatro delle marionette, questo corpo appare maggiormente sdoppiato, poichè diviso fra un essere umano e un oggetto, con la marionetta che 'si fa' essere umano o, al contrario, come avviene qui un essere umano che 'si fa' marionetta. Nella concezione teatrale di Jarry, lo scambio avviene esattamente su questi due livelli: tra il corpo reale dell'attore e la figura immaginaria del personaggio da un lato, e tra il corpo reale dell'attore e il corpo artificiale di una marionetta che lo racchiude, dall'altro. Quando, come proposto da Jarry, l'attore interpreta la marionetta, egli diventa, allo stesso tempo, un essere umano che incarna la

¹⁴⁴ P. Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, Gallimard, Paris 2007, p. 39.

¹⁴⁵ A. Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, les Éditions sociales, Paris 1981, p. 170.

¹⁴⁶ In D. Plassard, *L'acteur en Effigie*, op. cit. p. 43.

¹⁴⁷ A. Ubersfeld, *L'École du spectateur*, op. cit., p. 185.

¹⁴⁸ D. Plassard, C. Grazioli, «La marionnette, ou la mimésis complexe. La complexité des "figures" dans le théâtre en tant que "mimésis"», *Urdimento-Revista de Estudos en Artes Cénicas*, v. 2, n. 32, settembre 2018, p. 61.

marionetta e una marionetta che imita un essere umano. In altre parole, la marionetta, operando sia come tecnica di recitazione, sia come ‘essenza’ di un personaggio, costringerebbe, di fatto, l’attore a trovare un equilibrio fra questi due poli (umano e non-umano).

Contrariamente ai suoi colleghi simbolisti, dunque, Jarry attraverso il ricorso alla marionetta non cerca di cancellare la presenza fisica dell’attore, ma di restituire il *performer* alla sua dimensione umana e materiale: solo la trasformazione in corpo-marionetta, infatti, consentirebbe all’attore di (ri)trovare «l’homme intérieur et l’âme de grandes marionnettes»¹⁴⁹. Una frase di diderotiana memoria se pensiamo a quanto dichiarato da Diderot all’interno del suo *Paradoxe*, ovvero che l’attore è l’anima di una grande marionetta che lo racchiude.

La concezione di corpo-marionetta proposta da Jarry mostra il debito anche nei confronti di un’altra figura emblematica, Heinrich von Kleist, seppur prendendone le distanze. Il che non sorprende se pensiamo a quanto osservato da Michail Bachtin in merito alla marionetta come forma drammaturgica grottesca. Come scrive:

Nel grottesco romantico hanno un grande ruolo le marionette. Questo motivo, evidentemente, non è estraneo al grottesco popolare. Ma per il romanticismo nel motivo delle marionette emerge in primo piano l’idea di una forza inumana ed estranea che domina gli uomini e li trasforma in marionette, idea che non si ritrova affatto nella cultura popolare. Il motivo grottesco della tragedia è caratteristico solo al romanticismo¹⁵⁰.

Come abbiamo avuto modo di osservare nel secondo capitolo, non a caso, Kleist, nel suo Saggio *Über das Marionettentheater* (1811), elesse la figura della marionetta mossa dai fili a emblema di una concezione del teatro e del mondo, divenendo un punto di riferimento imprescindibile per tutti coloro che, successivamente, si sarebbero occupati di Teatro delle Marionette. Il drammaturgo tedesco, ricordiamolo, lamentava la perdita dello stato di Grazia da parte dell’uomo derivante da una presa di coscienza di quest’ultimo, proponendo, pertanto, di riconquistare quella dimensione perduta attraverso il ritorno ad una condizione primordiale reso possibile mediante il ricorso alla marionetta. Per Kleist, inoltre, i ‘fili’ del corpo-marionetta rappresentavano al contempo sia un privilegio, sia una condanna poichè simbolo di quel legame intrinseco fra la vita degli uomini e una forza superiore che muove le

¹⁴⁹ A. Jarry, in “Discours d’Alfred Jarry prononcé à la première presentation d’*Ubu Roi*”, *Œuvres Complètes*, op., cit., p. 400.

¹⁵⁰ M. Bachtin, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, op. cit., p. 48.

loro esistenze, rinviando, pertanto, alla concezione mesmerica di corpo-marionetta come ‘metafora’ del soggetto privato di libertà e volontà, ma che, tuttavia, conserva un legame particolare con il sovrannaturale (o divino).

Come osservato da Cristina Grazioli, Kleist verrà riscoperto solamente fra la fine dell’Ottocento e gli inizi del Novecento, grazie ai circoli modernisti viennesi che riaccessero le luci dei riflettori sul drammaturgo tedesco, e, non a caso, da poeti, artisti e registi (fra cui anche Craig), che come il drammaturgo tedesco vedevano nella marionetta un oggetto dalle origini mitiche¹⁵¹. L’archetipo della ‘Marionetta Divina’ formulato da Kleist si lega, infatti, ad una sfera trascendente e superiore, nella quale l’immagine dei fili diviene una metafora attraverso la quale inscenare il legame fra contingenza e trascendenza (fra umano e oltre l’umano), testimoniando una forte connessione fra le due sfere di cui il corpo-marionetta costituirebbe il canale ideale. Come suggerisce ancora Grazioli, inoltre, la marionetta, in quanto emblema del grottesco, può essere ripartita in due emisferi: celeste e teatrale, ma occorre, tuttavia, distinguere la marionetta divina dalla marionetta grottesca intrisa di materialità¹⁵².

La ricerca di Jarry consisterebbe proprio in questo passaggio: sebbene sia attratto dalla marionetta, in quanto, non rispondendo alle comuni leggi della fisica, consente di scardinare un tipo di riproduzione ultrarealistica (richiamando, in un certo qual modo, quella dimensione ultra-terrena segnalata da Kleist), il drammaturgo bretone sembra, però, più attratto dalla dimensione più marcatamente materiale della marionetta. Tuttavia, come osserva Eruli, anche in Jarry persiste una tensione costante fra le due polarità, tale per cui sebbene il suo corpo-marionetta sembri voler prendere le distanze da quella *death-like beauty* al limite fra realtà e astrazione, umano e non-umano, contingenza e infinito, promossa dai teatri medici, da Kleist e da Maeterlinck, tuttavia, esso, proprio in virtù del suo essere grottesco e patafisico, rinvia anche a una fisicità/materialità che risulta costantemente evocata e negata al tempo stesso¹⁵³. Come sottolinea ancora Eruli, infatti: «pour Jarry, la marionnette [...] doit offrir au spectateur une apparition ambiguë, détachée du contexte d’où

¹⁵¹ C. Grazioli, *La marionetta kleistiana nel primo Novecento tedesco; le incarnazioni di un mito*, in *Gesto e parola: aspetti del teatro europeo tra Ottocento e Novecento*, Esedra, Padova 1996, pp. 63-99, p. 65.

¹⁵² C. Grazioli, *Lo specchio grottesco*, op. cit., p. 27.

¹⁵³ A tal proposito, è opportuno sottolineare la posizione di Brunella Eruli, secondo cui ci sarebbero delle corrispondenze fra la marionetta grottesca *Ubu* e la marionetta di Kleist, a cominciare proprio dall’idea che la marionetta abbia un’origine mitica e divina e, in modo, particolare nella *pièce Ubu sur la butte* del 1902. Cfr., B. Eruli, *Jarry. I mostri dell’immagine*, op. cit., p. 132.

elle a pu éclore, image prête à recevoir les projections obscures de son âme»¹⁵⁴, rappresentando, pertanto, il simbolo di una condivisione interiore che permette di rivolgere uno sguardo originale e creativo sulla realtà¹⁵⁵.

Alla luce di quanto osservato, il corpo-marionetta jarryano quindi, seppur spinto sul versante della pura materialità, sembrerebbe tendere anche al trascendente, consentendo di poter ‘vedere’ e accedere a una realtà ‘altra’ del tutto incerta, in quanto sovvertita e virtuale, rivolgendosi all’occhio interno dello spettatore e alla sua mente (inconscia) creativa attraverso allusioni e apparizioni, evocando pertanto un universo ambiguo e fantasmatico. Ed é proprio in virtù di tali prerogative che, seppur forse paradossalmente, il corpo-marionetta jarryano si offrì come preambolo per un teatro astratto, disincarnato, in grado di parlare direttamente all’immaginazione dello spettatore, divenendo uno dei punti di riferimento imprescindibili per le teorizzazioni successive.

All’interno di questo capitolo si è cercato di dimostrare quanto lo studio del corpo-marionetta isterico, la sua spettacolarizzazione e le successive adozioni da parte delle arti performative del tempo abbiano consentito di far esplodere tutta la sua ambiguità e polarità, avvertita, declinata ed espressa o in chiave più trascendentale (simbolismo e Maeterlinck), o in chiave più contingente (teatri popolari e Jarry), tradendo tuttavia una costante tensione e un costante slittamento fra le due dimensioni.

Una polarità e una doppia chiave di lettura di cui si nutrirà anche la *Über-Marionette* craighiana nel suo tentativo di raggiungere una sintesi, o una fusione, fra le due sfere che animano il suo corpo-marionetta (nervoso/isterico).

¹⁵⁴ B. Eruli, ‘Da l’homme a la marionnette et inversement’, in «Languages and Cultures», n. 8, marzo 1991, The Institute of Language and Culture, MeijiGakuin University, Tokyo, pp. 1-18, cit. p. 9.

¹⁵⁵ B. Eruli, *Jarry. I mostri dell’immagine*, op., cit., p. 162.

CAPITOLO

5.

L'ÜBER-MARIONETTE: UN CORPO-MARIONETTA NERVOSO.

«No, no, that's not for me to give you.
That's for you to find»¹.

5.1. TRACCE NERVOSE.

UNA NATURA CONTROVERSA: UMANA O NON-UMANA?

Fra le molteplici, innovative e 'futuristiche' idee relative ad un rinnovamento della scena teatrale partorite dalla mente del poliedrico drammaturgo inglese Edward Gordon Craig, è soprattutto la *Über-Marionette* a rappresentare la sua creazione più elusiva, misteriosa e intrigante. Del resto, Craig all'interno dei suoi scritti, definiti esoterici da Ferruccio Marotti², si avvicina ad essa esclusivamente mediante metafore, frasi enigmatiche e dichiarazioni criptiche, paradossali e contrastanti, non rivelando mai cosa (o chi) effettivamente fosse, o avrebbe dovuto essere, la sua Creatura. Lo stesso articolo *The Actor and the Über-Marionette* – scritto nel 1907 e pubblicato per la prima volta sulla rivista «The Mask» nel 1908 – appare, infatti, come un testo fortemente enigmatico e controverso in quanto, sebbene rappresenti il debutto ufficiale della sua *Über-Marionette*, anche qui, paradossalmente (o forse no?), Craig sceglie di non fornire una definizione vera e propria, ma soprattutto univoca, in merito all'effettiva natura fisico-corporea della sua Creatura³.

¹ E. G. Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, Florence, March 1907, in E. G. Craig, *On the Art of the Theatre*, William Heinemann, London 1912, p. 71.

² Cfr: F. Marotti, *Gordon Craig*, Cappelli, Bologna 1961 e l'Introduzione a E. G. Craig, *Il mio teatro*, (a cura di) F. Marotti, Feltrinelli, Milano 1971.

³ Per ricostruire la fase di gestazione e la genesi della Creatura craighiana, oltre a *The Actor and the Über-Marionette*, si segnalano alcune lettere inviate dal drammaturgo inglese alla madre, Ellen Terry, e a Martin Fallas Shaw, le dichiarazioni del figlio di Craig, Edward Anthony Craig, nella sua personale biografia del padre, e i due

Non sorprende, dunque, che non vi sia un consenso fra i vari studiosi che, a lungo e senza soluzione di continuità, si sono interrogati in merito all' *'affaire Über-Marionette'*, così come che le chiavi di lettura proposte sino ad oggi restituiscano delle interpretazioni tanto divergenti quanto diametralmente opposte. Se partiamo dal presupposto tale per cui, come espresso da Lindsay Mary Newman, Cesare Molinari e Cécile Giteau, il concetto craighiano ha subito delle metamorfosi e delle rivoluzioni continue nel corso del tempo, mutando mano a mano che la teoria del drammaturgo inglese sulla recitazione si sviluppava⁴, ciò contribuirebbe a spiegare, almeno in parte, il repentino cambio di opinione di Patrick Le Boeuf, il curatore storico del fondo Craig alla *Bibliothèque Nationale de France*, oltre a testimoniare l'evidente difficoltà ermeneutica posta in essere dalla Creatura craighiana. Sebbene l'ipotesi iniziale dello studioso circa la natura della *Über-Marionette* spingesse verso una rilettura umana della stessa, in quanto interpretata come una sorta di perfetto ginnasta, dopo soli due anni, infatti, Le Boeuf propose una diversa teoria in cui interpretò la *Über-Marionette* come un *full-body puppet*, ovvero un fantoccio animato: una sorta di armatura o involucro materiale, e concreto, abitato dall'interprete che lo muove⁵. Come e più di Le Boeuf, altri studiosi, come Irène Eynat-Confino, Didier Plassard e Uta Grund, sembrano certi nel definire non-umana la natura della Creatura craighiana, in quanto, a loro avviso, la *Über-Marionette* altro non potrebbe essere se non una vera e propria marionetta di grandi dimensioni⁶. Di contro, Christopher Innes, Denis Bablet, e Paola Degli Esposti sostengono la tesi circa la natura umana della *Über-Marionette*, poiché, riferendosi prettamente a degli attori in carne ed ossa, sarebbe più da intendersi o come una metafora dell'attore ideale e perfetto, o come l'ultimo stadio di quel lungo processo di perfezionamento e di *autopoiesis* disegnato da Craig, in cui il *performer* raggiungerebbe la perfetta padronanza di se stesso, l'equilibrio fra tutte le sue emozioni e la capacità di rispondere con il suo corpo a tutti gli impulsi della

Notebooks denominati 'Über-Marions A e B', redatti da Craig, fra il 1905-06, mentre stava lavorando a Dresda, in Germania, a un progetto per un Teatro Internazionale di *Über-Marionette*.

⁴ L. Mary Newman, *Introduction*, in E. G. Craig, *Black Figures: 105 Reproductions with with an Unpublished Essay*, presented with an introduction and documentation by L.M Newman, Cristopher Skelton, Wellingborough 1989, pp. 17-27, cit. p. 21; C. Molinari, *Le teorie sul teatro di Gordon Craig*, in "Critica d'arte", IV, 21, Maggio-giugno 1957, pp. 178-195, cit. pp. 186-191; C. Giteau, 'Aux sources de la surmarionnette' in S. Blazy, ed., *Actualité du patrimoine*, L'Entretiens, Vic-la-Gardiole 2007, pp. 107-116 e in particolare pp. 111-114.

⁵ Cfr. P. LeBoeuf, *Edward Gordon Craig et le renouveau du masque théâtrale au début du XX siècle*, in *Masques: de Carpeaux à Picasso*, [commissaire de l'exposition, É. Papet], Hazan et Musée d'Orsay, Paris 2008, pp. 198-205, e P. LeBoeuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, in "New Theatre Quarterly", XXVI, 2, 2010, pp. 102-114.

⁶ I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement and the Actor*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1987; D. Plassard, *L'Acteur en effigie*, op. cit. pp. 51-52; U. Grund, *Zwischen den Künsten: Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*, Akademie Verlag, Berlin 2002.

mente⁷. Franco Ruffini vede, invece, nella *Über-Marionette* più il simbolo di un ideale che non una sua realizzazione concreta e materiale, così Lorenzo Mango che, non a caso, invita a spostare l'attenzione più sulla natura ontologica della Creatura craighiana che non sulla resa pratica e materiale della stessa⁸.

Dal, seppur breve, *excursus* critico, risulta chiaro quanto l'elusività e l'inafferrabilità della *Über-Marionette* abbiano stimolato tutta una serie di interpretazioni circa la sua natura, avvertita principalmente o nella sua componente esclusivamente umana (corpo), o, di contro, nella sua controparte non-umana (marionetta). Tuttavia, alcune dichiarazioni di Craig, congiuntamente all'analisi di alcune figure centrali sia per la sua formazione, sia per la successiva carriera artistica, così come la restituzione craighiana delle stesse, consentirebbero di dischiudere un ulteriore scenario circa la natura della sua *Über-Marionette*, portando ad intenderla non tanto come un 'o/o', quanto piuttosto come una fusione e correlazione fra le due dimensioni che la animano (umana e non-umana), le cui radici sembrerebbero potersi ricercare in quel discorso inerente il corpo-marionetta nervoso/isterico. Ma è bene procedere con ordine.

Come suggerito da Paola Degli Esposti, e a ragione, l'analisi degli scritti craighiani relativi alla sua *Über-Marionette* spingerebbe a optare più verso una ri-considerazione in chiave umana che non-umana della stessa, il che appare un ottimo punto di partenza ai fini del nostro discorso, sebbene venga chiaramente da chiedersi quale sia stato il ruolo e il significato effettivo della marionetta nella personale officina teorica di Craig. A un primo sguardo, infatti, (anche) il drammaturgo inglese sembra voler eliminare l'interprete umano dalla scena, sostituendolo con la marionetta, e la ragione principale di tale scelta risiederebbe nel fatto che il corpo-mente del *performer*, a causa del suo essere costantemente in balia delle emozioni, è «*by nature* utterly useless as a material for an art»⁹. Come scrive in *The Actor and the Über-Marionette*:

⁷ C. Innes, *Edward Gordon Craig: A Vision of the Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, pp. 123-126; D. Bablet, *The Theatre of Edward Gordon Craig*, Eyre Methuen, London 1981, pp. 92-116; P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Edizioni di Pagina, Bari 2018.

⁸ F. Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud: teatro in stato di invenzione*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 33; L. Mango, *Corpi senz'organi e marionette metafisiche*, in "Annali: Sezione Romanza", XLV, 2, 2003, pp. 341-359; L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Roma 2015, pp. 292-301.

⁹ E. G. Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, op. cit., p. 61.

The action of the actor's body, the expression of his face, the sound of his voice, all are at the mercy of the winds of his emotion. [...] with the actor, emotion *possesses* him; it seizes upon his limbs, moving them whither it will. He is at its beck and call, he moves as one in a frantic dream or as one distraught, swaying here and there; his head, his arms, his feet, if not utterly beyond control, are so weak to stand against the torrent of his passions, that they are ready to play him false at any moment. It is useless for him to attempt to reason with himself. [...] His limbs refuse, and refuse again to obey his mind the instant emotion warms, while the mind is all the time creating the heat which shall set these emotions afire¹⁰.

E, in riferimento alla mente del *performer*:

The mind struggling and succeeding for a moment, in moving the eyes, or the muscles whither it will, the mind bringing the face for a few moments into thorough subjection, is suddenly swept aside by the emotion which has grown hot through the action of the mind. [...] Therefore, the mind of the actor, we see, is less powerful than his emotion, for emotion is able to win over the mind to assist in the destruction of that which the mind would produce; and as the mind becomes the slave of the emotion it follows that accident upon accident must be continually occurring. [...] That, then, which the actor gives us, is not a work of art, it is a series of accidental confessions. [...] his body would have to become the slave of his mind; and that [...] is what the healthy body utterly refuses to do¹¹.

Tuttavia, il drammaturgo inglese dichiara di scorgere una via di uscita, una scappatoia, che permetterebbe all'attore di liberarsi dalle catene (emotive) che lo imbrigliano. Come scrive: «But I see a loop-hole by which in time the actors can escape from the bondage they are in. They must create for themselves a new form of acting, consisting for the main part of symbolical gesture»¹² poiché, secondo Craig, il grande artista è solo colui che riesce a restituire «the impression of the whole [...], the *spirit* of the thing»¹³ e non una mera e semplice copia del Reale. Secondo Craig, infatti, l'attore, lasciandosi completamente sopraffare dall'emozione, imita ma non crea, inficiando, pertanto, la sua interpretazione e rendendo il personaggio interpretato poco credibile¹⁴. A ragione, il *performer* dovrà essere 'sostituito' da una figura inanimata¹⁵, una creatura simbolica¹⁶: la *Über-Marionette*.

¹⁰ *Ivi*, pp. 56-57.

¹¹ *Ivi*, pp. 56-58.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 62.

¹⁴ Come scrive, l'attore, comportandosi come una sorta di macchina fotografica, restituirebbe solo una mera copia della Natura, per quanto fedele, senza, tuttavia, sforzarsi di inventare, creare e ricreare. A ragione, secondo Craig, l'attore non può essere considerato un vero artista, ma semplicemente un mero imitatore, al pari di un ventriloquo. *Ivi*, pp. 62-63.

¹⁵ *Ivi*, p. 81.

¹⁶ *Ivi*, p. 84.

Le parole del drammaturgo inglese sembrano fare da eco a quanto già espresso dal movimento simbolista¹⁷ e, in modo particolare, da Maurice Maeterlinck. Come osserva Patrick Le Boeuf, infatti, Craig, dopo aver letto il saggio *Le Trésor des Humbles* (1895) del drammaturgo belga solo nel 1909, fu sorpreso di scoprire le affinità fra la sua concezione di teatro metafisico e quella proposta da Maeterlinck, arrivando ad ipotizzare di mettere in scena le opere del drammaturgo belga attraverso le sue *Über-Marionettes*¹⁸. Non a caso, dunque, in *The Actor and the Über-Marionette*, Craig, partendo dai medesimi presupposti indicati dal drammaturgo belga, giunse ad una conclusione simile: come Maeterlinck, così Craig pensò alla figura inanimata, alla marionetta, perché, non lasciandosi dominare né dall'emozione né dalla realtà del significato, presenterebbe un vantaggio evidente rispetto al corpo di 'carne' dell'attore. Come scrive, infatti:

The applause may thunder or dribble, their hearts beat no faster, no slower, their signals do not grow hurried and confused; and though drenched in a torrent of bouquets and love, the face of the leading lady remains as solemn, as beautiful and as remote as ever. There is something more than a flash of genius in the marionette, and there is something in him more than the flashiness of displayed personality¹⁹.

Le emozioni, il caso, l'incidente, che abbiamo visto lamentati da entrambi i drammaturghi in relazione al corpo dell'attore, spariscono di fronte all'artefatto antropomorfo che sembra essere programmato non solo per suscitare varie reazioni nello spettatore, ma soprattutto per farlo nel modo più puro, diretto e distante possibile.

Tuttavia, l'analisi degli scritti craighiani lascia supporre che anche per Craig, così come per Maeterlinck e Jarry, si tratterebbe più di una forma di 'marionettizzazione' del *performer* che non di una sua sostituzione *tout-court* per mezzo della (*Über*) marionetta. Tale impressione è rafforzata da una serie di assunti in cui il drammaturgo inglese non solo dichiara che il suo non sia un teatro di marionette²⁰, ma parla anche dei fili che dovrebbero reggere la sua *Über-Marionette* asserendo che gli stessi non sono di una natura concreta o materiale²¹, fino a

¹⁷ In *On The Art of the Theatre* Craig, in merito al Simbolismo, scrive: «Symbolism is nothing to be afraid of – it is delicacy itself [...]. For not only is Symbolism at the roots of all art, it is at the roots of all life, it is only by means of symbols that life becomes possible for us [...]». Cfr. E. G. Craig, *On The Art of the Theatre*, op. cit., pp. 293-294.

¹⁸ P. Le Boeuf, *Craig et la marionnette*, Actes sud/Bibliothèque nationale de France, Paris 2009, p. 18.

¹⁹ E. G. Craig, *The Actor and Über-Marionette*, op. cit., p. 82.

²⁰ «Not a marionette theatre». Come riportato da P. degli Esposti in *L'Über-Marionette e le sue ombre*, op. cit., p. 113.

²¹ Come scrive: «What the wires of the Über-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

descrivere il suo ideale di *performer* umano in termini assolutamente prossimi a quelli impiegati per descrivere la sua Creatura. In *The Artists of the Theatre of the Future* (1908), infatti, il linguaggio usato da Craig per descrivere le prerogative del *performer* ideale appare alquanto simile, se non addirittura identico, a quello utilizzato, poco più avanti, per descrivere la sua *Über-Marionette*: una creatura il cui corpo è governato interamente dalla mente e non dalle passioni esperite sul palcoscenico. Il *performer*, dunque, deve innanzitutto trasformare il suo corpo, l'io e l'emozione in materiale utilizzabile a fini artistici, governando, in maniera fredda e distaccata, le passioni che animano il suo corpo e la sua mente, per poi allontanarsi gradualmente dalla propria sensibilità, al fine di trasformarla nel simbolo concreto da mostrare per mezzo del suo corpo e dei suoi movimenti. In altre parole, Craig sembra invitare il *performer* ideale a percorrere il cammino da lui illustrato: fondersi con la marionetta e trasformarsi così in un'*Über-marionette*: il *medium* perfetto attraverso cui dar forma e voce al simbolo²².

La posizione di Craig sembra ricordare quanto dichiarato da Diderot all'interno del suo *Paradoxe*: poiché la troppa sensibilità (in Craig l'emozione) rende mediocre la *performance* di un attore, il *performer* deve dunque imparare a governare il suo corpo-mente, disponendo dello stesso come se fosse un mero scheletro abbigliato, una marionetta appunto²³. Come per Diderot, anche per Craig, dunque, la marionetta si pone come il modello ideale per l'attore (di gestione psico-fisica, di movimento e di 'metronomo dell'emozione'), in quanto solo mediante tale trasformazione si potrebbe garantire un equilibrio della macchina corporea attoriale e pertanto un'unità di senso e di creazione estetica della macchina teatrale.

Riletto in quest'ottica, allora, anche l'attore ideale immaginato da Craig, reso(si) marionetta e spogliato(si) dell'individualità e delle caratteristiche umane pur rimanendo umano, entrerebbe così nell'ordine dell'inspiegabile, del paradossale e dell'indicibile, ponendosi in uno spazio limite fra il Reale e l'Irreale, l'umano e il non-umano. Non a caso, infatti, la Creatura craighiana è presentata da Craig talvolta come un oggetto (come testimonia l'utilizzo di *it* o *its*), talvolta come un essere vivente di sesso maschile (attraverso *he*, *him* o *his*),

[...] 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., p. 97.

²² Come Craig: «The actor as he is today, must ultimately disappear and be merged in something else if works or art are to be seen in our kingdom of the Theatre». E. G. Craig, *The Artists of the Theatre of the Future*, in «The Mask», I, 3-4, May-June 1908, pp. 57-70., cit. p. 58.

²³ Come riporta Patrick Le Boeuf, Craig, sulla sua copia del *Paradoxe* diderotiano (D. Diderot, *The Paradox of Acting*, Chatto & Windus, Londres 1886), appunto «Ü. M.» accanto alla dicitura «great basket-work figure». In P. Le Boeuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, op. cit., p. 105.

ma non solo. La *Über-Marionette* si porrebbe anche in uno spazio limite fra la vita e la morte poiché, come scrive lo stesso Craig: «will not compete with Life – rather will it go beyond it. Its ideal will not be the flesh and blood but rather the body in Trance – it will aim to clothe itself with a death-like beauty while exhaling a living spirit»²⁴.

Di fatto, le parole di Craig sembrano delineare per la sua Creatura una natura alquanto specifica e particolare: la *trance*, il che, alla luce di quanto abbiamo visto delinearci nei capitoli precedenti, rimanda ad un'immagine di corpo altrettanto specifica: il corpo-marionetta nervoso, un corpo che si sostanzia proprio della sua intrinseca correlazione fra il suo essere, al contempo, oggetto e soggetto, umano (corpo) e non-umano (marionetta), un corpo sospeso fra la vita e la morte e in grado di rimandare e connettersi anche a un tipo di realtà altra.

Come osserva Monique Borie, inoltre, sottolineando un legame ambivalente fra vita/morte e corpo/oggetto e l'aspetto metafisico nelle proposte sia di Maeterlinck che di Craig, infatti:

tous repose sur l'ambivalence du passage de l'état de mort à l'état de vie. Un passage qui maintient la tension entre l'inanimé et l'animé, entre le corps objet et le corps vivant. Finalement, toute la force à la fois d'angoisse et de fascination qui se dégage du spectacle vient de cet indécidable²⁵.

È un'ambivalenza e una tensione che abbiamo ampiamente visto essere fra le prerogative del corpo-marionetta nervoso/isterico che andava in scena proprio durante la *trance* e che sembrano animare anche il corpo-marionetta concepito da Craig. Infatti, la *Über-Marionette*, in *trance* e vestita di una *death-like beauty*, non rifletterebbe esclusivamente un tipo di realtà immanente, ma andrebbe al di là di quest'ultima (non a caso è un *Über*), offrendosi come il *medium* e il simbolo di una realtà altra, trascendente. Anche per Craig, dunque, l'essenziale è altrove, dalla parte dell'ineffabile e della suggestione e, infatti, come sostiene Cristina Grazioli, in Craig «Über ('sur') est le préfixe qui indique au-delà: au-delà de la vie (au sens matériel), à la recherche du 'spirituel' dans l'art»²⁶.

Come scrive Craig:

²⁴ E. G. Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, op. cit., pp. 84-85.

²⁵ M. Borie, 'Corps vivants et corps objets: une approche atopologique' in C. Giudicelli, *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, L'Entretemps & L'Institut International de la Marionnette, Lavérune 2013, pp. 137-144, cit., p. 144.

²⁶ C. Grazioli, 'Mensch, (Tod) und Kunstfigur: figures de la mort et de l'altérité dans les réflexions de Rainer Maria Rilke', in C. Giudicelli, *Surmarionnettes et mannequins*, op. cit., pp. 153-162, cit. p. 161.

[...] the calm and cool whisper of life in trance which once had breathed out such an ineffable hope is heated, fired into a blaze and destroyed, and in its place realism, the blunt statement of life, something everybody misunderstands while recognizing. And all from the purpose of art: for its purpose is not to reflect the actual facts of this life, because it is not the custom of the artist to walk behind things, having won it as his privilege to walk in front of them to lead. Rather should life reflect the likeness of the spirit, for it was the spirit which first choose the artist to chronicle its beauty. And in that picture, if the form be that of the living, on account of its beauty and tenderness, the colour for it must be sought from that unknown land of the imagination, and what is that but the land where dwells that which we call Death?²⁷.

Secondo il drammaturgo inglese, dunque, la vita e l'arte dovrebbero riflettere non il Reale, offrendosi quindi come una mera copia della Natura, quanto piuttosto «the likeness of the spirit», da ricercarsi nei meandri della propria immaginazione che, per Craig, altro non è se non «the land where dwells that which we call Death». Morte che non è da intendersi come assenza di vita, bensì come un'occasione di rinascita e di liberazione dalla contingenza della vita stessa:

[It is possible to draw inspiration] from that mysterious, joyous, and superbly complete life which is called Death... that life of shadow and of unknown shapes, where all cannot be blackness and fog as is supposed, but vivid colour, vivid light, sharp cut form, and which one finds peopled with strange, fierce and solemn figures, pretty figures and calm figures, and those figures impelled to some wondrous harmony of movement – all this is something more than a mere matter of fact. From this idea of death which seems a kind of spring, [...] from this land and from this idea can come so vast an inspiration, that with unhesitating exultation I leap forward to it²⁸.

Le parole di Craig sembrano voler suggerire agli attori di ispirarsi alla morte per rinascere e liberarsi da una vita (artistica) eccessivamente focalizzata sull' 'io', su un tipo di emozione umana-troppo umana e su un tipo di realtà fisico-materiale, in modo da poter cogliere un tipo diverso di bellezza: una *death-like beauty* caratterizzata dall'esclusione di tutti quei vincoli materiali che, oltre ad essere artisticamente sterili, tendono ad imprigionare l'artista perché

²⁷ E. G. Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, op. cit., p. 74.

²⁸ *Ivi*, p. 75.

dotati esclusivamente di una mera apparenza di vita. La morte, di fatto, liberando il *performer* da tutto ciò che è contingente, e dunque insignificante, gli consentirebbe di accedere ad un diverso tipo di realtà, più spirituale e universale²⁹.

Le dichiarazioni di Craig, però, sembrano ricordare, ancora una volta, lo spettacolo offerto dal corpo in *trance*. Come osservato, durante la fase di sonnambulismo (indotto o autoindotto), infatti, il corpo-marionetta nervoso non solo si rendeva (o era reso) estremamente suggestionabile e governabile, ma dimostrava anche di possedere un senso interno, una mente inconscia, in grado di percepire ed entrare in contatto sia con un tipo di realtà interna, sia esterna o addirittura ‘altra’ e che si ‘attivava’ solo durante il sonno magnetico. Sebbene Craig non utilizzi nessuno di questi termini, si potrebbe ipotizzare una rilettura in tal senso di quanto da lui espresso come: «that unknown land of the imagination [...] the land where dwells that which we call Death». Se, in aggiunta, si considera che l’ideale della sua *Über-Marionette* è specificatamente il corpo(marionetta) in *trance*, infatti, anche il concetto di morte potrebbe assumere connotati leggermente diversi: non solo simbolo o metafora di un ‘percorso’ di morte e di rinascita del *performer*, ma anche come un sinonimo stesso di sonnambulismo. Quando Craig scrive della Morte, infatti, scrive anche che essa è popolata da una serie di «strange, fierce and solemn figures, pretty figures and calm figures, and those figures impelled to some wondrous harmony of movement», aggiungendo che tutto questo è «something more than a mere matter of fact»³⁰. Ancora una volta, le parole di Craig sembrano descrivere, o quantomeno rievocare, quell’immagine di corpo-marionetta nervoso che abbiamo visto delinearci nei capitoli precedenti: un corpo che trova nella *trance* la sua scena primaria, ‘strano’, ‘fatto’ di movimenti calmi da un lato e violenti dall’altro, la cui *Pathosformel* aveva invaso anche la scena artistica e in cui (anche) Craig, paradossalmente, sembra scorgere una certa spinta verso un’armonia del movimento.

Sebbene queste possano risultare, e forse anche a ragione, nulla più che semplici suggestioni, l’analisi dei corpi scenici di alcune figure centrali per la formazione del drammaturgo inglese, fra cui Henry Irving, Eleonora Duse e Isadora Duncan, nonché la restituzione craighiana degli stessi, consentirebbero di rintracciare ulteriori impronte ‘nervose’ nella sua *Über-Marionette*, spingendo a supporre che una rilettura di questo tipo possa essere quantomeno plausibile.

²⁹ Non a caso, infatti, in *On The Art of the Theatre*, Craig dichiara che l’*Über-Marionette* è «the actor plus fire, minus egoism: the fire of gods and demons, without the smoke and steam of mortality».

³⁰ *Ivi*, p. 75.

Come osservato nel terzo capitolo, infatti, la descrizione del corpo scenico di Henry Irving ad opera di Craig, testimonierebbe una certa familiarità del drammaturgo in materia di *trance* e corpo-marionetta nervoso, seppur mediata dalla figura del celebre attore inglese. In primo luogo, poiché, come dichiarato dallo stesso Craig, Irving, alla ricerca di un modello ideale da seguire, sembrò scartare tutti i modelli precedenti, fino a eleggere proprio Mesmer a modello ideale, identificandosi (sulla scena) con quest'ultimo:

'But I cannot barn-storm', said Henry Irving to himself. 'Besides, I will not'. Suppose...suppose I mesmerise 'em. That's an idea. Kemble? Kemble was too noble with 'em. Edmund Kean? ... a ruthless assault! I am not Kean – more like Kemble perhaps, but er-r-, Kemble – too noble – Garrick? Too long ago [...] another age. But Mesmer...Mesmer never went upon the stage³¹.

E in seconda battuta in quanto il corpo scenico di Irving, descritto da Craig nella biografia dedicata al celebre attore inglese, e impegnato nella messa in scena di *The Bells* (*pièce* che, ricordiamolo, è intrisa di 'materiale nervoso' e di sonnambulismo), appare come un corpo-marionetta nervoso le cui mani, immobili e morte, sembrano lavorare in totale autonomia rispetto al resto del corpo. Come scrive Craig:

...buckling his second shoe, seated and leaning over it with his two long hands stretched down over the buckles, we suddenly saw these fingers stop their work... and then, at the place of the slowest and most terrified snail, the two hands, still motionless and dead, were seen to be coming up the side of the leg³².

Per poi aggiungere, poco più avanti:

[...]It was in every gesture, every half move, in the play of his shoulders, legs, head and arms, mesmeric in the highest degree. [...] the whole torso of the man, also seeming frozen, was gradually seen to be drawing up and back... Once in that position – motionless – eyes fixed ahead of him and fixed on us all – there he sat for the space of ten to twelve seconds, which, I can assure you seemed to us all like a lifetime, and then said – and said in a voice deep and overwhelmingly beautiful. "Oh, you were talking of that – were you?"... Time seemed out of joint, and moved as it moves to us who suffer, when we wish it would move on and it does not stir. And the next step of his dance began... He glided up to a standing position: never has anyone seen another rising figure which slid slowly up like that: with one arm slightly raised, with sensitive hand speaking of far-off

³¹ E. G. Craig, *Henry Irving*, op. cit., p. 109.

³² E. G. Craig, *Henry Irving*, op. cit., p. 59.

apprehended sounds, he asks, in the voice of some woman who is frightened, yet does not wish to frighten those with her: "Don't you...don't you hear the sledgebells on the road?"³³.

Dalla descrizione di Craig si evince che ogni gesto dell'intero corpo di Irving, dalle braccia alle spalle, dalle mani alla testa finanche al torso, era fortemente ipnotico. Il suo corpo, i cui occhi rimanevano sempre fissi sulla platea, alternava momenti di estrema immobilità corporea a una gestualità inverosimile, mesmerizzando a tal punto il sentire del pubblico che lo stesso Craig ha come la sensazione che il tempo sia *out of joint*. Le mani di Irving, la sua testa, il suo torso, il suo viso trasformato in una maschera dalla tensione muscolare e i suoi movimenti estremamente dinamici o, di contro, tendenti alla stasi catalettica nei punti di estrema intensità sembrano richiamare, ancora una volta, le fasi dell'attacco isterico. Non a caso George Bernard Shaw dichiarerà che Irving lavorava come un sonnambulo, ipnotizzandosi in una specie di energia sognante³⁴.

Come osserva Christopher Innes, la descrizione di Craig ci restituisce un'illustrazione sensibile delle qualità di Irving e della loro efficacia, evocando un'impressione simultanea di preparazione calcolata e di automatismo psicologico. Il tempismo meticoloso e la precisione provata, che facevano della recitazione di Irving un'arte nei termini di Craig, gli permettevano, infatti, di attingere direttamente all'emozione da un livello subconscio, semplificando l'azione (e i gesti e i movimenti corporali) per creare una chiara progressione emotiva. Il che sembra riflettere, in un certo qual modo, il sentire di Craig in materia di recitazione³⁵.

Craig, inoltre, proprio a seguito della *performance* del celebre attore inglese in *The Bells*, sembra rintracciare una sorta di metamorfosi del suo mentore, tale per cui l'individuo originario, John Henry Brodribb, si trasforma letteralmente in un nuovo essere: Henry Irving. Tale metamorfosi non solo sembra richiamare il percorso tracciato da Craig per il suo *performer* ideale, ma si potrebbe rileggere anche come una sorta di sdoppiamento del corpo del celebre attore: da un lato Brodribb, ovvero la sua componente umana, e dall'altro Irving, il corpo(marionetta)scenico e, di fatto, il nuovo artista. Come scrive Craig:

³³ *Ivi*, pp. 60-61.

³⁴ C. D. Innes, *Edward Gordon Craig*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 13.

³⁵ *Ivi*, p. 15.

This piece, *The Bells*, was Irving's masterpiece, and proclaimed him a master. [...] He knew that it was his mask that was to be a great actor – a mask which could be a hundred faces in one – and he had to design, cut out, polish, and perfect that mask. This notion of being somebody whom you are not does not find favour among all actors today. Most prefer to be their natural selves, and I doubt whether any other actors has ever set out to transform himself so completely as did Brodribb³⁶.

Come sottolinea Denis Bablet, la maschera, nella personale concezione craighiana del termine, non rappresenta un semplice dettaglio, bensì una sorta di protezione contro il realismo e l'emozione, contribuendo a trasformare l'uomo in *Über-Marionette*³⁷. Tuttavia, per quanto concerne la biografia di Irving, la maschera identifica anche lo stesso Irving, inteso come la maschera scenica di Brodribb. Craig aggiunge poi un ulteriore tassello, scrivendo che Irving, mentre era intento nella costruzione della maschera, stava prendendo le misure per un'armatura che, una volta pronta, lo avrebbe ricoperto dalla testa ai piedi³⁸. Diversamente da quanto segnalato da Le Boeuf, secondo il quale tale termine indicherebbe una trasformazione del *performer* in un *full-body puppet*, si potrebbe ipotizzare che attraverso tale termine Craig alluda, in realtà, ancora una volta alla (trasformazione in) marionetta. Come scrive, infatti, Irving «was the nearest thing ever known to what I have called the *Über-Marionette*»³⁹. Tale trasformazione, unitamente ad un bilanciamento fra freddezza e ciò che Craig definisce *diable au corps*, consentiva ad Irving di infiammare il pubblico, di catturarne totalmente l'attenzione e di raggiungere un alto grado di distacco e imperturbabilità. Come scrive: «Irving was never *agitated* [...]. I suppose he was the coolest actor possessing le *diable au corps* that ever came upon this earth»⁴⁰. Per Craig, la freddezza, unita alla capacità di infiammarsi e di infiammare e l'impassibilità non erano delle prerogative necessarie solo al *performer*, ma anche le cifre caratteristiche della sua *Über-Marionette*, a cui Irving sembra potersi avvicinare. Come scrive:

That is not human, is it? It is more than human, is it not? [...] Will you not agree with me that it belongs to something a little more than human? [...] That was the suit of armour for which I said that this remarkable man was measuring himself; not for the defence of his person, but for the defence of the spirit of the artist⁴¹.

³⁶ E. G. Craig, *Henry Irving*, op. cit., pp. 24, 26-27.

³⁷ D. Bablet, *The Theatre of Edward Gordon Craig*, Eyre Methuen, London 1981, p. 110.

³⁸ E. G. Craig, *Henry Irving*, op. cit., p. 20.

³⁹ *Ivi*, p. 32.

⁴⁰ *Ivi*, p. 21.

⁴¹ *Ivi*, pp. 33-34, 36.

Ancora una volta, con il termine *armatura* Craig sembra alludere alla *Über-Marionette*: un corpo che non è semplicemente umano, ma che va oltre l'umano, un corpo-marionetta che vive della sua dualità tensiva e che si offre a garanzia di artisticità. Non a caso, infatti, il corpo-marionetta di Irving offre una partitura ben specifica, così restituita da Craig:

He danced, he did not merely walk [...]. He was essentially artificial in distinction to being merely natural. [...] He was for ever counting – one, two, three – pause – one, two – a step, another, a halt, a faintest turn, another step, a word. (Call it beat, a foot, a step, all is one – I like to use the word “step”). That constituted one of his dances. Or seated on a chair, at a table – raising a glass, drinking – and then lowering his hand and glass – one, two, three, four – suspense – a slight step with his eyes – five – than a patter of steps – two slow syllables – another step – two more syllables – and a second passage in his dance was done. [...] Every sound, each movement, was intentional – clear-cut, measured dance: nothing real – all massively artificial – yet all flashing with the light and the pulse of nature⁴².

Il corpo-marionetta di Irving non si limita a recitare, ma danza. Una danza in grado di riflettere lo splendore della luce e il pulsare della natura, sincopata, frammentata, ‘fatta’ di passi veloci e repentini e di pause, di parole e di silenzi e che sembra ricordare la *Pathosformel* isterica osservata nel capitolo precedente. E una danza su cui ritorneremo poiché, come vedremo, sembra essere la cifra stilistica del movimento della *Über-Marionette*.

Sebbene, al netto di quanto dichiarato da Craig, Irving sembri poter ricoprire a tutti gli effetti il ‘ruolo’ di perfetta *Über-Marionette*, tuttavia, il fatto di essere rimasto fedele alla prospettiva egocentrica tipica dei grandi *actor-managers* vittoriani ha minato la sua possibilità di personificare a pieno l'ideale craighiano. In altri termini, la scelta di agire e di recitare secondo la propria prospettiva soggettiva, anziché farsi completamente veicolo, e *medium*, di una verità impersonale, universale e metafisica, ha impedito a Irving di elevarsi a pura *Über-Marionette*, restando, come scrive Craig «[t]hat shadow of a coming event»⁴³.

A differenza di Irving, altre due figure (nervose) come Eleonora Duse e Isadora Duncan sembrano aver ricoperto più perfettamente tale ruolo, divenendone Sibilla e Musa ispiratrici.

⁴² *Ivi*, pp. 74, 77-78.

⁴³ *Ivi*, p. 40.

5.2. SIBILLE E MUSE NERVOSE.

5.2.1. IL CASO ELEONORA [DUSE], O DELLA ÜBER-MARIONETTE 'IN NUCE'.

«I happened to find myself regarding certain [...] performers [...] among whom were Eleonora Duse [...] I stared...spellbound»⁴⁴.

La fascinazione di Craig per Eleonora Duse ha inizio nella Londra dei primi anni Novanta dell'Ottocento (1890 o 1891, secondo il drammaturgo inglese⁴⁵) e più precisamente al termine del quinto atto della *Signora della Camelie*, quando Craig, come annichilito, scrisse alla madre, Ellen Terry, di voler tornare a vedere ogni sera quella «morte meravigliosa e divina»⁴⁶ così come resa sul palco dal corpo di Eleonora Duse, un'attrice, a suo avviso, di gran lunga superiore a Sarah Bernhardt⁴⁷. Come testimonia la lettera alla madre, la *performance* di Duse sembra 'mesmerizzare' (anche) Craig, gettandolo prima in uno stato di agitazione nervosa e emotiva, per poi lasciarlo pietrificato e senza parole di fronte alla magnificenza di quel corpo e del suo sguardo così eloquente nel suo progressivo avvicinarsi alla morte⁴⁸, manifestando, di fatto, sin da subito quella natura nervosa su cui ritorneremo.

Sebbene tali premesse potrebbero indurre a pensare a un sodalizio artistico Craig-Duse estremamente intenso e fruttuoso, il loro rapporto lavorativo fu piuttosto breve e, per certi versi, tutt'altro che idilliaco⁴⁹. Ciò nonostante, le dichiarazioni del drammaturgo inglese contenute nelle due lettere aperte indirizzate all'attrice del 1907 e del 1908 offrono una

⁴⁴ E. G. Craig, *Isadora 1943-1947*, box 2, folder 12, Howard Holtzman Collection on Isadora Duncan (Collection 1729). UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, University of California, Los Angeles, c. [5], come riportato in P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Edizioni di Pagina, Bari 2018, p. 91.

⁴⁵ E. G. Craig, *Index of the Story of my Days* (1957), Cambridge University Press, Cambridge 1981, p. 291.

⁴⁶ Lettera a Ellen Terry del 1985, in F. Steegmuller, «Your Isadora». *The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig*, Macmillan and the New York Public Library, New York 1974, p. 390.

⁴⁷ E. G. Craig, *Index*, op. cit., p. 291. Oltre a Craig, risultano essere dello stesso avviso anche George Bernard Shaw, William Archer e Arthur Symons. A tal proposito si rimanda a: G. B. Shaw, *La femme de Claude*, in «The Saturday Review», 8 giugno 1895; W. Archer, *Theatrical World of 1894*, Scott, London 1896, in particolare alle pp. 144-165, e A. Symons, "Eleonora Duse", in *Studies in Seven Arts*, Constable, London 1906, e *Eleonora Duse*, Duffield, New York 1927.

⁴⁸ Come Craig: «[...]I could not applaud. I could not think of *Duse*, and could only shake with tears & keep as quiet as I could in my seat. It seemed as if there *there* in front of me was a glorious woman going away second by second & when she *went*: – one feels hopeless, everything else seemed to die too. No fall – no noise, not much speech, only that *good* look. [...] I find myself sitting still to think of it [...]» In F. Steegmuller, «Your Isadora». *The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig*, op. cit., p. 390.

⁴⁹ A tal proposito, rimando a: M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Il Mulino, Bologna 1992; F. Simoncini, *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse*, ETS, Pisa 2005, e C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Cue Press, Imola 2018.

testimonianza piuttosto esplicita dell'immutato e notevole grado di ammirazione di Craig nei riguardi della grande attrice italiana. Come si evince dal saggio, sotto forma di lettera alla Duse, pubblicato sulle pagine di «The Mask» nel 1908, infatti, Craig, sin dalle prime battute, continua a esprimere una notevole ammirazione per la diva italiana, tanto da descriverla in questi termini: «No, [she is] not an actress, but something more; not an artist, but something less; a personality; and then something far more than all these three»⁵⁰, da appellarsi a lei come a «the youngest daughter of the Muse», e da dirsi certo che sarebbe riuscita nell'impresa in cui altri avevano fallito⁵¹.

A che tipo di impresa sta alludendo qui Craig?

Al fine di rispondere a tale quesito risulta opportuno ritornare al discorso del drammaturgo inglese inerente la Morte che, come osservato, connotava sia l'attore, sia la *Über-Marionette*. Nella ri-lettura craighiana della nota affermazione della grande attrice italiana, tale per cui, secondo Duse, tutti gli attori avrebbero dovuto morire di peste affinché il teatro potesse risorgere – dichiarazione che, non a caso, appare anche in apertura all'articolo *The Actor and the Über-Marionette* – possiamo scorgere non solo delle tracce di quel percorso di *autopoiesis* tracciato da Craig per il (vero) *performer*, ma anche una vera e propria esortazione rivolta alla Duse affinché, lasciando da parte ogni dubbio e ogni timore di non essere all'altezza di tale compito, si faccia pioniera di questa nuova vi(t)a di rinascita. Craig, infatti, seppur a mo' di provocazione forse, rivolgendosi direttamente all'attrice la invita a divenire la forza propulsiva del Teatro dell'Avvenire:

When you [Duse] says the actors and actresses must all die of the plague you do not mean individuals, but you mean the entire family, and the entire family includes yourself. You say you all poison the air and you all make art impossible. Well, then, you would exterminate your profession, those only would survive who were more than 'professionals'; those who have the spirit would live, those who are without a grain of selfishness and those who desire nothing but the triumph of beauty and courage⁵².

Aggiungendo poi: «Do it! You who may perhaps fear all else in the world cannot fear that. I, who fear all things upon earth, have no fear of dying for my art [...]»⁵³, Craig sembra voler esortare la Duse ad abbracciare il suo ideale di Morte (e annessa rinascita) – un ideale

⁵⁰ E. G. Craig, *To Madame Eleonora Duse*, in «The Mask», I, 1, March 1908, pp. 12-13, cit. p. 12.

⁵¹ E. G. Craig, *A Letter to Eleonora Duse from Gordon Craig*, in «The Washington Post», December 1, 1907.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

che, a suo avviso, è in linea con quanto dichiarato dalla grande attrice –, tale per cui l'attore, come osservato, deve spogliarsi di qualsivoglia componente accidentale, di ogni traccia della sua debolezza (umana-troppo umana), nonché di qualsiasi elemento che contribuisca a sminuire la portata simbolica dell'Arte del Teatro. Secondo Craig, la Duse, però, pecca ancora di troppa soggettività, il che non le consente di raggiungere quel grado di perfezione – come scrive, non è (ancora) un'artista infatti – che potrebbe conquistare solo se lavorasse sempre al massimo delle sue possibilità, ovvero solo se si dotasse di una *death-like beauty*, liberandosi di tutte quelle componenti personali, umane e mortali. Come scrive: «She abhors all that goes to make up great art... this is to say, the obedience to laws which are impersonal and immortal. She is personal love, personal courage, personal hope, and personal beauty»⁵⁴. Craig, tuttavia, intravede in Duse del (quel) potenziale e, per questo motivo, la esorta a evolversi o, forse potremmo dire, a compiere una vera e propria metamorfosi:

I began to write of her, of Eleonora Duse, that is, of a great name. But now I speak to her; to this something which is not a name. To you... who when you will, may step up this ladder of the fairies which waited for you until now... a silver thing hanging down from the skies, thrown down by the gods and held at the end which touches our earth by the youngest children of the theatre, boys who beg of you to step upon this ladder and rise before their eyes [...] higher and higher, away from us, so that you may be for ever near us... enthroned. The thought and vision of the Sibyls fill my mind. I see the Sibyls of old and listen to the tale of their great happiness. Their story opens with a long unutterable sorrow... it ends with a deep and mounting joy. [...] Step up, Sweet Mystery, ascend this ladder which we hold. Become the eleventh Sibyl: ascend, find there wisdom which awaits you and then cast down to us a truth to heal us, and another truth to guide us, and another truth to cheer us, and innumerable truths of eternal life that we may live for that which we love, for our art, for our beautiful Theatre⁵⁵.

Se si considera il fatto che il nome è ciò che, in prima istanza, determina la persona, rappresentando pertanto un marcatore di soggettività e individualità, non sembra essere un caso che Craig dichiari qui di rivolgersi non a Eleonora Duse in quanto tale (*alias* non alla grande attrice che tutti conoscono), quanto piuttosto alla sua Essenza latente e potenziale, esortandola, pertanto, a farsi simbolo o, meglio ancora, *medium* attraverso cui la sfera trascendentale/metafisica possa comunicare verità eterne all'umanità. Se, infatti, nella lettera apparsa sulle pagine del «Washington Post» (1907), Craig si riferisce alla Duse come alla più

⁵⁴ E. G. Craig, *To Madame Eleonora Duse*, op. cit., p. 12.

⁵⁵ *Ibidem*.

giovane figlia della Musa; sulle pagine di «The Mask», e a distanza di pochi mesi, sembra chiederle di compiere un ulteriore passo, salendo ancora un piolo di quella metaforica scala per trasformarsi nell'undicesima Sibilla: un Essere profetico in comunione con la divinità. Come osservato da Paola Degli Esposti, se si considera il fatto che anche Isadora Duncan (una figura su cui torneremo più avanti) aveva utilizzato lo stesso termine per descrivere la presenza scenica della Duse durante la prima, a Firenze, del *Rosmersholm* di Ibsen del 1906⁵⁶, la scelta lessicale adottata da Craig sembra tutt'altro che casuale. Quasi a voler suggerire quanto il contributo di Craig all'allestimento scenico avesse esaltato i tratti mistici della Duse, la danzatrice americana scrive che quando apparve sulla scena la Duse: «sembrava più una sibilla delfica che Rebekka West. Con un genio ineccepibile si adattò ad ogni magnifica linea, ad ogni raggio di luce che l'avvolgeva. Cambiò i suoi gesti e movimenti. Si muoveva in scena come una profetessa che annunciasse grandi notizie»⁵⁷. La presenza scenica di Duse, così come restituita da Duncan, sembra ricordare quella di un'altra grande attrice analizzata in precedenza: Rachel Félix, rimarcando il ruolo del *performer* come *medium* fra la sfera della contingenza e quella della trascendenza. Come il corpo di Félix sembrava ricordare la figura di una sacerdotessa, in quanto *medium* fra la Divinità e l'uomo, così la Duse appare come una sibilla delfica, detentrica, portatrice e garante di una verità ultraterrena da svelare.

Come evidenziato ancora da Degli Esposti, l'ipotesi che Craig, attraverso l'allestimento scenico, abbia voluto esaltare le qualità mistiche della presenza scenica di Duse appare alquanto intrigante e lo è ancora di più se consideriamo il fatto che le parole utilizzate dal drammaturgo inglese nella lettera pubblicata su «The Mask» dimostrano, in maniera piuttosto evidente, quanto Craig avesse percepito nella Duse un potenziale mistico che sembra essere di molto simile a quanto indicato in merito all'essenza divina della sua *Über-Marionette*⁵⁸. A ragione, allora, la metamorfosi della grande attrice in Sibilla potrebbe essere riletta come un sinonimo, o una metafora, di quella trasformazione del *performer* in *Über-Marionette* tanto auspicata da Craig. Se infatti, come osservato, Irving rappresentava per Craig l'ombra della *Über-Marionette*, la Duse sembra piuttosto rappresentare una sorta di *Über-Marionette in nuce*. *In nuce* poiché, come osserva Craig, l'attrice è ancora troppo legata alla contingenza, a causa del suo essere ancora troppo se stessa. Craig, tuttavia, rimarrà sempre convinto dell'immenso

⁵⁶ P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre*, op. cit., p. 87.

⁵⁷ I. Duncan, *La mia vita*, Dino Audino, Roma 2003, p. 142.

⁵⁸ P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre*, op. cit., p. 87.

potenziale della grande attrice, tanto da rinnovare il suo invito a Duse nel tempo⁵⁹, a dimostrazione di quanto il fascino esercitato dall'attrice fosse per lui un mistero (non a caso la definisce *Sweet Mystery*), un enigma senza soluzione e una sorta di presenza mesmerica che, al pari di Irving, sembrava ipnotizzare sulla scena tanto la critica quanto il pubblico (nonché, come osservato, lo stesso Craig)⁶⁰, il che ci sembra piuttosto interessante ai fini del nostro discorso poiché ci consente di rintracciare ulteriori impronte nervose all'interno del tessuto costitutivo della *Über-Marionette*.

Analizzando la natura del corpo scenico della Duse e una delle due *performances* dell'attrice nate in collaborazione con Craig, l'*Elektra* di Hugo von Hofmannsthal⁶¹, seppur mai inscenata, sarebbe infatti possibile far emergere un ulteriore (so)strato nervoso che, se la nostra ipotesi è corretta, potrebbe aver costituito l'«essenza» della Creatura craighiana.

Come ampiamente osservato da Donatella Orecchia, nelle cronache agli spettacoli della Duse ritornano molto spesso i termini 'nervoso', 'nevrotico' e/o 'isterico'⁶²: sulle pagine della rivista teatrale «Nuova Antologia» del 1882, possiamo notare come, per esempio, tutte le donne «che la signora Duse si compiace di riprodurre sulla scena» siano definite «quasi tutte isteriche e in condizioni morbose», in altre parole «donne tutte nervi e senza cuore»⁶³. Per un'attrice, tuttavia, portare sulla scena quelle donne non solo equivarrebbe a rendere ancor più manifesti quei tratti nervosi/isterici già ampiamente mostrati negli anfiteatri medici, ma implicherebbe, soprattutto, un lavoro di creazione artistica molto particolare, attraverso

⁵⁹ Oltre alle lettere aperte del 1907 e del 1908, si segnalano le due edizioni del 1919 e del 1921 di *The Theatre Advancing* in cui Craig inserisce nuovamente l'«endorsement» a Duse del 1908.

⁶⁰ P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre*, op. cit., p. 84.

⁶¹ La seconda *performance* è il già citato *Rosmersholm* di Ibsen del 1905, cu cui per ragioni di spazio e 'discorso' si è scelto di non soffermarsi. Rimando, pertanto, al lavoro di F. Simoncini, *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse*, ETS, Pisa 2005.

⁶² Se, inizialmente, compare con maggior frequenza solo il primo, a partire dal 1883 in particolare, il corpo scenico dell'attrice inizia a esser descritto anche mediante i termini «nevrosi/nevrotico», rendendo evidente il passaggio da una forma linguistica ('nervoso') il cui uso è descrittivo ad una ('nevrosi/nevrotico') che rimanda invece al campo semantico della devianza e della patologia, confermata anche dall'uso frequente dei termini 'isterico/isteria'. Come rileva ancora Orecchia, i termini utilizzati dalla critica testimoniano anche l'esigenza di descrivere 'qualcosa' – un corpo, uno stile recitativo, una *performance* – che il linguaggio consueto non ha ancora previsto, e quindi la necessità di dover attingere alla terminologia propria di altre discipline al fine di ricondurre per analogia al teatro quanto altrove ha già un nome. A tal proposito, risulta opportuno ricordare che nel 1880 vennero tradotte e pubblicate anche in Italia le *Leçons du Mardi* di Charcot e, nel 1881, la prima raccolta dell'*Iconographie*, così come che, almeno a partire dagli anni Sessanta e poi con maggiore intensità durante gli anni Ottanta dell'Ottocento, gli studi sull'isteria, sull'ipnosi e sul magnetismo si erano diffusi rapidamente presso gli ambienti medici, invadendo le pagine delle riviste specializzate e arrivando ad influenzare, in maniera graduale, sia il linguaggio comune sia quello teatrale. In D. Orecchia, «Un gusto immorale dell'arte: fra repertorio moderno e nevrosi stilistica», in (a cura di) I. M. Biggi, P. Puppa, *VOCI E ANIME, CORPI E SCRITTURE. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 147-161.

⁶³ D. Orecchia, «Il corpo nervoso come corpo scenico: sguardi sulla giovane Duse», in M. Durst, M. C. Poznanski, *La creatività: percorsi di genere*, FrancoAngeli, Milano 2011, pp. 121-139, cit. p. 133.

un uso, una gestione e una consapevolezza particolare del proprio corpo. Come si può leggere nella recensione da «Il Pungolo della Domenica» del 1884, infatti:

Cominciano i tic della faccia; insorge l'affanno; le parole incoscienti, troncate a mezzo, ripetute, affollate, trasciate [sic] – non sono frasi poetiche, ma citazioni da diagnosi mediche – vengono spente nel languore di uno svenimento; i denti mordono e digrignano; si ulula e si urla come se l'anima della belva si fosse ridestata nell'uomo. Questa è la nevrosi⁶⁴.

Sebbene il corpo della Duse non si possa definire isterico *tout court*, possiamo notare come, rimettendo in scena quella dissonanza e quell'ambiguità tipica del corpo nervoso/isterico, sembri ri-portarne le tracce. Il corpo della Duse, inoltre, è anche «troppo magro» per alcuni, sebbene questo le permetta «un abbandono della persona, un languore delle membra, uno smarrimento di sensi», un «corpicino snello, ma vaporoso» che talvolta l'attrice sembra strascicare a stento sulla scena, ma soprattutto un corpo dotato di una fisionomia talmente mobile da rendere la Duse «stramba, bizzarra, eccentrica, facile a scomporsi e ricomporsi rapidamente»⁶⁵. Come riporta Luigi Rasi nella descrizione dell'attrice del 1901:

Ecco: la Duse, al primo tempo della sua grandezza, possedeva al sommo della faccia che noi vediamo il più spesso nelle malattie generali del sistema nervoso, e, particolarmente nelle grandi nevrosi: la faccia convulsiva. L'occhio agitato da tremanti impercettibili, si recava rapidamente in direzioni opposte; le guancie passavano con incredibile rapidità dal rossore al pallore; le narici e le labbra fremevano; i denti si serravano con violenza, e ogni più piccola parte del volto era in movimento... la persona poi, a significare ben compiuta la espressione del tipo, avesse guizzi serpentini, o abbandoni profondi, rispondeva perfettamente coll'azione e contrazione delle braccia, delle mani, delle dita, del busto, all'azione e contrazione del volto. E perciò, forse, la grande artista riusciva insuperabile nella presentazione dei personaggi a temperamento isterico⁶⁶.

Dalle descrizioni del corpo scenico di Eleonora Duse possiamo notare come emerga in maniera piuttosto evidente e insistente l'immagine di una gestualità irrequieta, difficilmente definibile, bizzarra che spesso ha qualcosa di «automatico» e agli antipodi, dunque, rispetto alle pose stagliate della recitazione delle altre attrici del tempo: nessun'altra, infatti, «piega il

⁶⁴ D. Orecchia, “Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco”, n.1, gennaio-giugno 2013, pp. 110-123, cit. p. 117. <http://www.arabeschi.it/immaginario-dei-nervi-e-il-corpo-scenico-ottocentesco/>.

⁶⁵ L. Rasi [1901], *La Duse*, Bulzoni, Roma 1986, p. 27.

⁶⁶ Ibidem.

corpo all'indietro», alza «automaticamente le braccia» o tiene «alto il capo» come la Duse⁶⁷. In modo analogo agli studi compiuti da Charcot e dagli anfitrioni medici, vediamo dunque come, anche sulla scena teatrale, il dettaglio fisico, un frammento del corpo, un gesto o una postura rappresentino il sintomo di una totalità patologica. In altre parole, la gestualità scenica dell'attrice sembra farsi (ulteriore) canale di quella *Pathosformel* isterica già rintracciata nei teatri 'popolari' dell'epoca e, in parte, con Inving e nelle *performances* simboliste, a testimonianza di quanto, fuoriuscendo dal teatro clinico, essa sia divenuta un vero e proprio paradigma estetico.

Le movenze del corpo di Duse, infatti, con i suoi guizzi serpentini e le sue dislocazioni, sembrano ricordare i corpi scenici di Jane Avril da un lato e di Yvette Guilbert dall'altro. In riferimento a quest'ultima, in particolare, risulta opportuno ritornare su quanto espresso dall'attrice inglese Caroline Scurfield Caffin e da Jean Richepin in relazione alle *performances* della cantante francese. Come osservato, secondo Caffin il viso di Guilbert: «showed an ever-changing picture [...] her sketches had something of the character of those of the modern cartoonist who suggests instead of drawing many of his most vital lines»⁶⁸, mentre secondo il poeta e drammaturgo francese i gesti di Guilbert e la sua fisionomia erano tali da rendere la sua *silhouette* e il suo stile performativo fortemente magnetici e suggestivi⁶⁹. Ai fini del nostro discorso, le dichiarazioni di Caffin e Richepin, oltre a ricordare quanto espresso dalla critica in relazione al corpo scenico di Duse, acquistano una valenza ancor più specifica in quanto sembrano anche riecheggiare all'interno delle pagine di *The Art of the Theatre. One or two Questions answered* (1905), in cui Craig, evocando il *music-ball* e le altre forme di spettacolo popolare come manifestazioni del (suo) Teatro ideale, cita proprio Guilbert tra i rappresentanti di questo Teatro⁷⁰, il che testimonierebbe una certa familiarità di Craig non solo con le *performances* 'nervose' di Guilbert, ma anche con quanto inscenato nei teatri popolari dell'epoca, di cui la cantante francese era una delle esponenti di spicco e in cui, come abbiamo avuto modo di indagare nel capitolo precedente, la *Pathosformel* isterica era stata adottata in maniera piuttosto evidente.

Tornando a Duse, una lettera inviata a D'Arcais del 1885 ci permetterebbe di ipotizzare quanto la 'vicinanza' all'isteria fosse avvertita anche dall'attrice stessa. Come scrive:

⁶⁷ D. Orecchia, «Il corpo nervoso come corpo scenico», op. cit., p. 133.

⁶⁸ C. Caffin, *Vaudeville*, op. cit., pp. 58-59.

⁶⁹ Y. Guilbert, *La Chanson de ma vie*, op. cit., pp. 166-67.

⁷⁰ In L. Mango, *I manoscritti di The Art of the Theatre di Edward Gordon Craig*, «Acting Archives Essays, Acting Archives Review Supplement» VII (2011), pp. 1-60, cit., p. 57.

[...] Come – e perché – e da quando sia successo il ricambio affettuoso, inesplicabile e innegabile tra quelle donne e me... sarebbe troppo lungo, e anche difficile per esattezza raccontare. Il fatto è che mentre tutti diffidano delle donne [quelle donne], io me la intendo benissimo con loro! Io non guardo se hanno mentito, se hanno tradito, se hanno peccato – o se nacquero perverse – perché io sento che hanno pianto – hanno sofferto per sentire o per tradire o per amare... io mi metto con loro, e per loro, e le frugo, frugo non per mania di sofferenza, ma perché il mio compianto femminile è più grande [...], più dolce e più completo che non il compianto che ne accordano gli uomini⁷¹.

Come una sorta di cartina al tornasole, le parole della Duse ci consentono di far luce in merito all'appropriazione dusiana della malattia isterica: sin dalle prime righe, infatti, l'attrice rivela la sua vicinanza a quelle donne parlando di 'ricambio affettuoso', un'espressione che dimostra come l'eccesso mimetico e l'ipersensibilità che rendevano 'malate' le isteriche si mutino in un'empatia del corpo della Duse con altri corpi femminili. Di fatto, fra l'attrice e le malate di simulazione si produce una condivisione di affetti e del sentire proprio attraverso la mimesi dei gesti e del loro linguaggio somatico, silenzioso ma eloquente. In quanto attrice, infatti, alla Duse importa esclusivamente 'sentire', poiché è proprio in virtù di tale 'comunione del sentire' che nasce quel «legame inesplicabile», così «difficile per esattezza raccontare». Il loro legame sembra quindi non dispiegarsi su un piano razionale, ma toccare altre 'corde': la Duse infatti dichiara di mettersi «con loro» e «per loro» divenendone una sorta di *medium*, in quanto attraverso il suo corpo quelle donne, con la loro sofferenza e dolore, possono accedere a una scena diversa da quella abituale, vale a dire la *Salpêtrière*. La gestualità della Duse, la sua vicinanza, empatia, ma anche l'identificazione con quelle donne, infatti, emergono con ancor più evidenza se si analizzano alcune fotografie di repertorio dell'attrice, confrontando le mani, le braccia e il viso con l'equivalente patologico ritratto nella clinica. Tali fotografie, inoltre, sembrano anche rivelare il lavoro compiuto dall'attrice sul suo corpo, un corpo che ri-mette in scena la gestualità patologica delle malate di simulazione, in una versione, ancora una volta, traslata sul palcoscenico artistico di quanto avveniva sul palcoscenico clinico diretto da Charcot.

Analizzando le testimonianze del tempo, inoltre, emergerebbe un ulteriore aspetto interessante in grado di far luce riguardo a quella condivisione 'di affetti e del sentire' espressa da Duse nella lettera a D'Arcais, una condivisione che potremmo definire mesmerica. In un articolo pubblicato su «Le Gaulois» nel 1897, infatti, la grande attrice Adelaide Ristori

⁷¹ D. Orecchia, "Il corpo nervoso come corpo scenico", op. cit., p. 123.

dichiarò che la Duse: «tale qual è, è un'artista che la mente ammira assai, che si impone, che soggioga il pubblico, a cui comunica la sua sovraeccitazione nervosa, e lo trasporta», mentre altre testimonianze scriveranno di corde intime che vengono fatte vibrare o di un brivido freddo che impedisce di sfogare liberamente i propri sentimenti. A tal proposito, Mirella Schino conia l'espressione 'dramma del guardare': un dramma, abilmente orchestrato dall'attrice, che diviene partecipazione quasi fisica, nervosa, nonché espressione intima e 'contagiosa' capace di provocare afasia o disagio⁷². Come sottolineato da Donatella Orecchia, infatti, di fronte al corpo della Duse, (anche) i corpi degli spettatori, destabilizzati e spogliati delle proprie certezze, sono costretti a isterizzarsi mediante un 'contagio' nervoso attraverso il quale si metaforizza (e si sente) la condizione dolorosa della (e sulla) scena⁷³. In altre parole, è come se (anche) la Duse, liberandosi dall'immedesimazione psicologica e dall'adesione emotiva, comunicasse passando per un 'canale' più sottile e vibratile: i nervi, 'colpendo' così proprio quella parte del corpo più immediatamente reattiva e sciolta dal controllo della mente-coscienza dello spettatore, costringendolo di fatto a un'esperienza frammentaria e violenta che si traduce, non a caso, in disagio (fisico) oppure afasia. In tal senso, anche il commento allo stile di Duse di un'altra grande attrice dell'epoca, Giacinta Pezzana – attrice a fianco della quale la Duse aveva debuttato nel 1897 come protagonista nella *Teresa Raquin* di Zola – risulta emblematico. Come per la Ristori, così per la Pezzana, infatti, lo stile recitativo di Duse è da ritenersi nevrotico e cerebrale, a testimonianza di quanto lo stile promosso della grande attrice fosse avvertito tale anche dalle stesse colleghe. Attraverso il ricorso all'isteria, è come se la Duse, di fatto, scegliesse di forzare ampiamente i limiti del linguaggio attorico convenzionale, sottoponendolo a un processo di disgregazione, frammentazione e dissolvenza continue, ma di contro anche di rinascita e rinnovamento.

L'analisi del corpo scenico di Eleonora Duse, oltre a testimoniare l'evidente natura nervosa dello stesso, permette anche di far emergere alcuni punti 'di contatto' con quanto dichiarato da Craig in relazione all'attrice. Se, infatti, da un lato è proprio quella forte empatia dimostrata dalla Duse con il personaggio (nervoso/isterico) da portare sulla scena a non permetterle di liberarsi da quelle passioni umane-troppo umane segnalate da Craig, dall'altro sia la consapevolezza e la sapiente gestione del proprio corpo manifestata dall'attrice⁷⁴, sia la

⁷² M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 63-66.

⁷³ D. Orecchia, "Appunti sull'immaginario dei nervi" op. cit., p. 120.

⁷⁴ Osservando e commentando lo stile dusiano, anche George Bernard Shaw avvertirà un alto livello di studio e lavoro intellettuale da parte dell'attrice, testimoniato dal fatto che anche «i tratti apparentemente più semplici della sua recitazione sono in realtà una combinazione di una vasta gamma di tratti, in origine concepiti distintamente l'uno dall'altro, e inseriti uno alla volta nella parte, sino a che, dopo molti anni di evoluzione, essi

capacità di farsi *medium* potrebbero essere interpretate come delle tracce di quella *Über-Marionette (in nuce)* che Craig vede nella grande attrice. A tal proposito, risulta opportuno sottolineare che lo stile recitativo di Eleonora Duse – che pur continuerà nella sua ricerca della verità espressiva – muterà radicalmente, divenendo (quasi) evanescente, rarefatto, in seguito al sodalizio sentimentale e professionale con Gabriele D’Annunzio, che durerà dal 1896 fino agli inizi del 1904. Come osserva Pietrini, la Duse, nell’intento di ‘farsi’ puro strumento del sublime, sceglie di procedere per sottrazione, togliendo peso alla propria figura corporea e «finendo per aprire insoliti spiragli di senso nelle pause, nell’immobilità, nel languido *cupio dissolvi* dei suoi atteggiamenti»⁷⁵. Questo processo di rinnovamento stilistico raggiunse il suo apice (non a caso) nella fase simbolista della carriera della Duse, durante la quale l’attrice collaborò con Lugné Poe e Craig⁷⁶, senza tuttavia mai cessare di sostanziasi (anche) di tutta quella componente per così dire isterica, fatta di balzi improvvisi e di gesti repentini e violenti, in una tensione continua fra frenesia e immobilità corporea.

Nonostante per Craig il potenziale dusiano fosse da ritenersi in una fase ancora latente, il drammaturgo inglese, percepandone non solo l’esistenza ma soprattutto la portata, tentò di renderlo manifesto collaborando alla messa in scena di due *performances*, l’*Elektra* di/con Hugo von Hofmannsthal e il *Rosmersholm* di Ibsen, secondo modalità che, soprattutto nell’*Elektra*, appaiono ancora una volta piuttosto emblematiche se non addirittura sintomatiche. Come osserva Lorenzo Mango, infatti, sebbene gli studiosi craighiani limitino le considerazioni sull’*Elektra* a ritenerla la premessa fallimentare del *Rosmersholm*, in realtà tale *pièce* avrebbe delle implicazioni ben più complesse e articolate⁷⁷ e, ai fini del nostro discorso, non potremmo che essere più d’accordo con quanto dichiarato dallo studioso.

si integrano in un unico intervento sottile e complesso». Le parole di Shaw sembrano così evidenziare che il lavoro compiuto da Duse su se stessa sia una sorta di montaggio attraverso il quale a ogni movimento fisico corrisponda ogni sfumatura del pensiero e dell’anima, dalla cui sintesi si rivelerebbe non solo l’essenza del personaggio inscenato, ma anche dell’intero dramma. Per la citazione di Shaw, rimando a S. Pietrini, *L’arte dell’attore dal Romanticismo a Brecht*, op. cit. p. 115.

⁷⁵ *Ivi*, p. 112.

⁷⁶ Come ricorda Caretti, la Duse, a differenza di una Bernhardt che sembra restare prigioniera della *fin de siècle*, ha uno sguardo costantemente proiettato in avanti e sempre attento e aperto alle novità offerte dal panorama drammaturgico europeo, da Maeterlinck a Hoffmannsthal. In L. Caretti, *Craig, la Duse e l’arte del teatro*, in (a cura di) G. Isola e G. Pedullà, *Gordon Craig in Italia. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989*, Bulzoni, Roma 1993, p. 50. Alla luce di quanto osservato anche nel capitolo precedente in relazione Maeterlinck, in generale, e a questa *pièce*, in particolare, risulta allora opportuno ricordare che Craig, in una lettera inviata ad Isadora Duncan, comunicò alla danzatrice di aver saputo da Duse che il progetto concordato con l’attrice inerente alla messa in scena de *La mort de Tintagiles* di Maeterlinck non si sarebbe più potuto realizzare. In F. Steegmuller, «*Your Isadora*», op. cit., p. 190.

⁷⁷ L. Mango, *L’officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Roma 2015, p. 194.

Come ampiamente osservato, sul volgere dell'Ottocento la scena teatrale accolse ampiamente le tensioni che animavano le ricerche neuropsichiatriche del tempo, tanto che agli inizi del Secolo successivo i concetti di nevrosi, ipnosi e isteria entrarono in modo dirompente sui palcoscenici. E anche la personale rivisitazione della tragedia sofoclea ad opera del poeta e drammaturgo viennese Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) sembra nutrirsi proprio dell'interesse dello scrittore in materia di inconscio, così come delle sue ripercussioni fisiche e fisiologiche, tanto che la figura della protagonista della sua *Elektra* fu stigmatizzata sin dagli esordi come un 'caso d'isteria'⁷⁸. L'interesse di Hofmannsthal per il mondo dell'inconscio, unitamente a una presa di coscienza rispetto all'insufficienza espressiva della parola sono, infatti, alla base della scelta attuata dal drammaturgo viennese di realizzare un teatro in cui i movimenti inconsapevoli del corpo divengono rivelatori del dramma psicologico del personaggio. Non a caso, sulla scena disegnata dal drammaturgo viennese è infatti il corpo di Elettra a parlare, alternando momenti in cui si muove in maniera rabbiosa come un gatto selvatico, guaendo di notte insieme ai suoi cani⁷⁹ – ricordando in un certo qual modo le movenze di *Penthesilea* – a momenti in cui si muove come una sonnambula, barcollando⁸⁰ e trasalendo⁸¹. Ridotta a nulla più che l'ombra di se stessa, e consumata dal desiderio di vendicare la morte del padre assassinato dalla madre Clitemnestra e dall'amante Egisto, Elettra sembra inoltre vivere al confine fra la vita e la morte, tanto da confidare al fratello Oreste, dopo averlo riconosciuto e quasi come se osservasse il suo corpo dall'esterno: «Io più non sono [...] che il cadavere di tua sorella»⁸². Il corpo di Elettra, dunque, si 'fa' palcoscenico e portavoce della confusione psichica ed emotiva della protagonista, il cui sgretolamento viene reso attraverso l'immagine di un corpo che si contorce, che si espande verso l'esterno, che involge su se stesso, balzando rabbiosamente all'indietro fino a esplodere, nell'atto finale, in una danza frenetica e dionisiaca. Elettra, infatti, dopo essersi alzata: «Discende dalla soglia. Ha gettato indietro il capo come una menade. Alza le ginocchia, stende le braccia, è una danza senza nome quella in cui procede»⁸³, per poi morire poco dopo. Come osserva Mango, questa danza 'senza nome' e dalla fortissima potenza evocatrice è un elemento costante del testo, in quanto è essenzialmente attraverso di essa che Elettra urla

⁷⁸ Come evidenzia Hermann Barr, esponente di spicco della cultura viennese di quegli anni, all'indomani della prima al *Kleines Theater* di Berlino del 1903 sotto la regia di Max Reinhardt, nell'*Elektra* di Hoffmannsthal ciò che emerge in maniera preponderante è proprio il carattere isterico della protagonista.

⁷⁹ H. von Hoffmannsthal, *Elektra*, Garzanti, Milano 2006, p. 7.

⁸⁰ *Ivi*, p. 14.

⁸¹ *Ivi*, p. 12.

⁸² *Ivi*, p. 114.

⁸³ *Ivi*, p. 141.

tutta la sua tensione e la sua follia. In essa, infatti, si concentra tutto l'odio, l'attesa e la vendetta della protagonista, agendo come una vera e propria figurazione simbolica della natura profonda del personaggio⁸⁴. Non sembra essere un caso, dunque, che la danza coincida con la morte della protagonista, da intendersi come un vero e proprio cortocircuito emotivo, poiché la danza rappresenta la messa a nudo del mondo interiore di Elettra, il cui corpo sembra danzare costantemente per tutta la durata del dramma.

Al netto di quanto osservato in merito al corpo e allo stile recitativo della Duse, risulterà piuttosto evidente, dunque, quanto la mimica e la gestualità suggerita dal testo di Hofmannsthal ricordino lo stile della grande attrice italiana, nei confronti della quale lo scrittore viennese nutriva una stima profonda. Non sembra un caso, dunque, che per realizzare il progetto Hofmannsthal pensi proprio alla Duse nel ruolo di Elettra, riconoscendo in lei il dono dell'intuizione psicologica, unita alla capacità di far parlare tutto il suo corpo, sollevandosi oltre il dato realistico fino a esprimere anche tutto ciò che il *logos* non riesce pienamente a esprimere. Come scrive: «Ella recita ciò che c'è tra il testo. Recita i passaggi, colma i vuoti [...], ricostruisce il romanzo psicologico del dramma»⁸⁵, senza tuttavia mai annullarsi nel personaggio, ma indagandone semmai, e rendendone visibile, il mistero⁸⁶.

Come osservato da Lorenzo Mango, l'*Elektra* di Hofmannsthal rappresenta il terzo progetto registico degli anni tedeschi di Craig, un progetto fortemente voluto e sponsorizzato dal conte Harry Kessler (il 'mecenate' di Gordon Craig in terra tedesca), i cui primi segnali risalgono agli inizi del 1905⁸⁷. Al fine di rendere la sua *Elektra* una vera e propria occasione in cui sperimentare una nuova forma di teatro 'moderno', abbandonando quindi i luoghi comuni della messa in scena per aprirsi a soluzioni innovative, Kessler decise di riunire in un'unica produzione le tre figure, a suo parere, più innovative della scena teatrale dell'epoca: Hofmannsthal (nel 'ruolo' di autore), Craig (come direttore di scena) e Eleonora Duse (nei panni di Elettra), senza tuttavia stravolgere il testo originario del 1903⁸⁸. Se per Craig tale progetto rappresentò la via per rendere finalmente visibili le sue idee, per la Duse, che aveva da poco chiuso la sua relazione con D'Annunzio con significative ricadute anche sul piano

⁸⁴ L. Mango, *L'officina teorica*, op. cit., p. 199.

⁸⁵ H. von Hofmannsthal, *Eleonora Duse*, in H. von Hofmannsthal, *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, Adelphi, Milano 1991, p. 198.

⁸⁶ R. Simoni, *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, Fratelli Treves, Milano 1938, p. 1.

⁸⁷ L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, op. cit., pp. 192; 198. Non avendo qui spazio a sufficienza da dedicare agli anni tedeschi di Craig, alla figura di Kessler e alle collaborazioni fallimentari di Craig con i registi Otto Brahm e Max Reinhardt, rimando all'esauritiva disamina effettuata da Mango in *L'officina teorica di Edward Gordon Craig* e, in modo particolare, alle pp. 157-192.

⁸⁸ *Ivi*, p. 193.

artistico, l'*Elektra*, per il taglio del testo, il personaggio⁸⁹ e forse il coinvolgimento del figlio della grande Ellen Terry (Craig), doveva rappresentare una vera e propria occasione di rinascita umana e artistica.

Concentrando l'attenzione su Craig, a primo impatto l'*Elektra* sembrerebbe un dramma del tutto estraneo, se non addirittura agli antipodi, rispetto alla sua visione teatrale. Tuttavia, le forti risonanze simboliche presenti nel dramma e il fatto che il culmine tragico della *pièce* si concentri nella danza, e quindi in un corpo in movimento, sembrano avvicinare la *pièce* al mondo del drammaturgo inglese. Secondo Laura Caretti, analizzando i disegni di Craig dedicati all'*Elektra*, è possibile sintetizzare il lavoro craighiano sulla *pièce* in tre punti essenziali: la solitudine di Elettra e il suo ripiegarsi su se stessa, il suo agire aggressivo e minaccioso e la sua danza finale. Dai disegni, infatti, secondo la studiosa – sebbene non sia del tutto chiaro quali fra di essi siano da intendersi come relativi alla messa in scena del 1905 e quali, invece, rappresentino il personaggio in sé, con riferimento alla tragedia originale di Sofocle – emergerebbero alcune significative tracce comuni che ne evidenzerebbero l'impostazione registica⁹⁰. Secondo la visione sintetica di Craig, tali tracce sono essenzialmente due: una porta dalle dimensioni notevoli e una figura velata, fra le quali si verrebbe ad instaurare un rapporto dialettico dal cui confronto prende vita l'intero dramma (visivo/teatrale, da un lato, e di Elettra, dall'altro). La porta, infatti, che come abbiamo osservato ricopriva un 'ruolo' di prim'ordine nei drammi di Maurice Maeterlinck, anche nel dramma di Hofmannsthal ha un'*allure* fortemente simbolica, in quanto rappresenta sia l'estraneità e l'esclusione di Elettra dal suo mondo, sia una soglia che la protagonista deve varcare a ritroso per compiere la propria vendetta, sia la linea di demarcazione che divide l'Elettra che era dall'Elettra che è. Come osserva Mango, il più famoso dei disegni dedicati alla *pièce*, realizzato nel 1905 e pubblicato in *Towards a New Theatre*, un altro disegno pubblicato in *On the Art of the Theatre* e un terzo disegno riferibile alla messa in scena per la Duse, dimostrano quanto Craig abbia tradotto sulla scena la portata simbolica della porta, pensando di realizzarne una, altissima e di dimensioni imponenti, che si staglia sulla scena⁹¹. Come per Maeterlinck, così per Craig la porta rappresenterebbe di fatto una soglia (o un varco) fra il

⁸⁹ Come riporta Francesco Cotticelli, la Duse assistette a una rappresentazione del dramma a Berlino nel 1904, dimostrando di aver apprezzato la *pièce* di Hoffmannsthal. Lo studioso ipotizza, inoltre, che la Duse quella sera, nel palchetto a Berlino, provò anche paura nei confronti di una figura a cui in un certo qual modo sentiva di somigliare. Cfr. F. Cotticelli, *Hofmannsthal e la Duse intorno all'Elektra*, in (a cura di) M. I. Biggi e P. Puppa, *VOCI E ANIME, CORPI E SCRITTURE. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 253-265.

⁹⁰ L. Caretti, *Craig, la Duse e l'Arte del Teatro*, op. cit., pp. 41-72, cit., pp. 62-63.

⁹¹ L. Mango, *L'officina teorica*, op. cit., p. 201.

visibile e l'invisibile, fra il qui e l'altrove, fra la realtà e il simbolo, divenendo il *focus* dell'immagine, il *punctum* su cui si polarizza lo sguardo dell'osservatore anche in relazione alle dimensioni ben più ridotte dei personaggi in generale e di Elettra in particolare.

Come anticipato, il secondo elemento dei disegni di Craig per l'*Elektra* è la figura velata. Come evidenzia Caretti, nel disegno sicuramente riferibile alla *pièce*, essa appare «piccola, sola, appena visibile in un angolo, seduta per terra, chiusa in se stessa»⁹². È una figura ben diversa, dunque, rispetto a quella del disegno del 1905 in cui appare al centro della scena, di fronte alla porta, intenta a sfidare con la sua sola presenza la madre e il suo corteo. Elettra, inoltre, appare qui avvolta in un lungo velo nero che le copre il capo e l'intero corpo, con un braccio proteso in avanti e con la mano chiusa in un pugno⁹³. L'immagine disegnata da Craig restituisce a pieno l'implosione interiore, il dolore, ma anche la rabbia di Elettra: il suo restare immobile davanti alla porta, con solo il braccio e la mano protesi, rappresenta, infatti, la sua sfida a quel mondo (a quella porta) da cui si sente esiliata e rifiutata, delineando pertanto un'opposizione netta fra due forze e due soggetti in costante conflitto fra di loro. Anche il colore del velo/veste risulta fortemente emblematico. Craig, infatti, aveva previsto che la Duse indossasse tre tuniche sovrapposte: la prima nera, una seconda grigia e infine una bianca, dove il passaggio dall'una all'altra avrebbe scandito l'evoluzione tragica della protagonista, ovvero il passaggio da un'iniziale prigione emotiva all'atto liberatorio sublimato nell'immagine del suo corpo danzante. Se, come osservato, per Hofmannsthal la danza di Elettra è una danza di trionfo e di morte, con forti accenti demoniaci o dionisiaci, per Craig essa rappresenta la via per la liberazione e la rinascita della sua Elettra. Come testimoniano ancora una volta i suoi disegni, la protagonista (Duse-Elettra) appare completamente avvolta da una veste bianca, pallidissima in volto, mentre sullo sfondo si staglia, quasi fosse il suo doppio, un'ombra di un nero intenso. Come evidenzia Caretti, più che una danza demoniaca, la danza delineata da Craig sembra essere piuttosto una danza mistica⁹⁴. Il gesto di Elettra, infatti, seppur energico non ha nulla di demoniaco: le due braccia, librandosi nell'aria, fanno disegnare alla veste un movimento a spirale, mentre il suo volto, ieratico e distante, sembra persino ricordare un disegno eseguito da Craig raffigurante la sua *Über-Marionette*. Nelle mani e nella mente di Craig la danza finale di Elettra diviene, dunque, una danza di liberazione: la liberazione del gesto e il trionfo dello spirito sulla materia, attraverso i quali Elettra riesce a

⁹² L. Caretti, *Craig, la Duse e l'Arte del Teatro*, op. cit., p. 63.

⁹³ L. Mango, *L'officina teorica*, op. cit., p. 202.

⁹⁴ L. Caretti, *Craig, la Duse e l'Arte del Teatro*, op. cit., p. 67.

varcare definitivamente quella soglia, abbandonando la contingenza del reale per abbracciare una nuova vita simbolica. In altre parole, è come se attraverso la danza Craig delineasse quel processo di morte e rinascita di Elettra, permettendole di trasformare quelle emozioni (umane troppo-umane) che muovevano e animavano il suo corpo nervoso nel simbolo dell'emozione stessa.

Sebbene il 'progetto *Elektra*' si concluse con un nulla di fatto, interrompendosi bruscamente senza mai andare in scena, si potrebbe tentare di rileggere il lavoro compiuto da Craig sulla *pièce* come lo sforzo di illustrare in maniera concreta alla Duse il lavoro che, secondo il drammaturgo inglese, l'attrice avrebbe dovuto compiere su se stessa. Una sorta di ulteriore invito, di fatto, a compiere quella metamorfosi che le avrebbe permesso di trasformare il suo Essere da *Über-Marionette 'in nuce'*, in cui il potenziale dell'attrice per quanto presente appare in uno stato ancora latente, a *Über-Marionette* pura. In altre parole, è come se Craig attraverso il proprio lavoro alla *pièce* stesse chiedendo alla Duse di continuare a percorrere quel cammino di 'disumanizzazione', o forse sarebbe meglio dire di 'marionettizzazione', iniziato con D'Annunzio e proseguito con la fase simbolista, abbandonando definitivamente quel suo essere ancorata ad una forma umana-troppo umana, così da divenire a tutti gli effetti un puro strumento del sublime: una *Über-Marionette* appunto.

Come anticipato, la danza per Craig sembra essere il tratto caratteristico del movimento della sua *Über-Marionette*: l'abbiamo trovata nell'analisi craighiana al corpo nervoso di Irving e la ritroviamo ora nell'*Elektra* per la Duse, i cui movimenti del corpo sono resi da Craig in una forma essenzialmente danzante. A tal proposito, risulta tuttavia opportuno sottolineare che, sebbene l'intera *pièce* fosse stata pensata e disegnata 'su' Eleonora Duse, risulta alquanto difficile credere che Craig si sia realmente ispirato all'attrice nel delineare la sua danza, benché il corpo (nervoso) di Duse si sostanziasse di contrazioni e rilasci continui che potrebbero rimandare all'immagine di un corpo danzante. La danza di Elettra pensata da Craig, infatti, sembra piuttosto richiamare e rifarsi al corpo danzante di un'altra figura emblematica dell'epoca: Isadora Duncan, il cui corpo, seppur in maniera differente rispetto a quello di Duse, presenta, ancora una volta, delle 'tracce' nervose.

5.2.2. IL CASO ISADORA [DUNCAN], O DELLA ÜBER-MARIONETTE 'IN LUCE' DANZANTE.

Come suggerisce Mango, Isadora Duncan rappresenta un tassello fondamentale di quel *puzzle* che costituisce l'officina teorica craighiana⁹⁵. Come è noto, infatti, la danzatrice americana e Craig furono legati da una profonda relazione personale che, oltre a durare alcuni anni – secondo le annotazioni del drammaturgo inglese a partire dal 1904 – fu oltremodo illuminante per l'attività artistico-teorica di Craig. In particolare, infatti, la sintonia artistico-privata fra i due artisti appare più forte e concreta soprattutto nel periodo che va, indicativamente, dal 1904 al 1908: un periodo per nulla generico o casuale specie se si considera il fatto che, proprio in quegli stessi anni, Craig stava mettendo a fuoco la sua teoria sull'attore, dando vita alla sua *Über-Marionette* e lavorando, parallelamente, ai progetti 'Duse-*Elektra*' e 'Über-marionette International Theatre' di Dresda. Come evidenziato da Mango, il progetto per il teatro di Dresda costituisce un ulteriore tassello fondamentale dell'officina teorica craighiana poiché, come osserva lo studioso attraverso l'analisi di due quaderni conservati presso il Fondo Craig della Biblioteca Nazionale di Parigi, l'*Über-Marions A* e l'*Über-Marions B*, tale progetto appare tutt'altro che abbozzato nella mente di Craig, specie se si considera che questi manoscritti, riportando le date 1905-1906, pur contenendo anche annotazioni successive del 1912, 1921 e 1934, presentino al loro interno sia appunti, disegni, abbozzi di programmazione e di organizzazione, sia un vero e proprio repertorio che avrebbe dovuto prevedere, fra le altre, la messinscena di opere come *L'Intruse* e *Interieur* di Maeterlinck, *l'Edipo Re*, il *Faust*, *Le Baccanti* e, più genericamente, pantomime e interludi⁹⁶. Sebbene Irène Eynat-Confino, analizzando i medesimi materiali, si dica certa che Craig avrebbe voluto realizzare tale progetto esclusivamente con l'ausilio di marionette vere e proprie⁹⁷, sia Mango, sia Degli Esposti dissentono da tale tesi, sottolineando che il teatro immaginato da Craig avrebbe dovuto essere un tipo particolare di teatro delle marionette. Come osserva Mango, infatti, riportando parte di una lettera di Craig al conte Kessler, «queste 'marionette' non sono marionette, sono più che marionette e più che attori, avendo le virtù di entrambi e nessuno dei loro vizi»⁹⁸, così come Degli Esposti che riporta l'assunto craighiano: «Not a marionette

⁹⁵ L. Mango, *L'officina teorica*, op. cit., p. 238.

⁹⁶ *Ivi*, pp. 263-271. Per quanto concerne la posizione di Degli Esposti, rimando a P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre*, op. cit., pp. 113-121.

⁹⁷ Cfr., I. Eynat-Confino, *Gordon Craig, the Über-Marionette and the Dresden Theatre*, in "Theatre Research International", V. 3, Autumn 1980, pp. 171-193.

⁹⁸ L. Mango, *L'officina teorica*, op. cit., p. 266.

theatre!»⁹⁹. Inoltre, come ricorda il figlio Edward Craig, dalle lettere inviate dal drammaturgo inglese alla madre Ellen Terry e all'amico Martin Fallas Shaw, appare chiaro come Craig volesse realizzare a Dresda un proprio teatro personale in cui sviluppare la sua idea di arte del teatro e far andare in scena la sua Creatura: la *Über-Marionette*, ovvero la protagonista di un teatro il cui fulcro per Craig altro non era se non il movimento. Come scrive all'amico Martin Fallas Shaw, infatti, i suoi attori non avrebbero dovuto parlare, ma soltanto muoversi poiché se Recitare è Azione, la Danza è la poesia dell'Azione¹⁰⁰, il che ci consentirebbe di avvicinare ancora di più Isadora Duncan alla *Über-Marionette* craighiana. A ragione, e per cercare di meglio comprendere l'effettivo ruolo giocato dalla Duncan nel discorso craighiano in relazione alla *Über-Marionette*, risulta indispensabile soffermarsi su quanto dichiarato dal drammaturgo inglese in merito a quel periodo, così come sul corpo(marionetta) danzante di Duncan al fine di provare a carpire cosa abbia visto Craig *attraverso e oltre* lo stesso.

Come osserva Degli Esposti, già due lettere (di cui una in forma di bozza) di Craig all'amico Martin Fallas Shaw del 1905 ci consentirebbero di ritracciare due indizi importanti che contribuirebbero ad avvicinare la danzatrice alla *Über-Marionette*. Nella prima lettera, infatti, il drammaturgo inglese definì la Duncan un'artista, dichiarando apertamente quanto in lei vedesse una notevole, nonché vitale, fonte di ispirazione teorica, mentre nella seconda (quella in forma di bozza) Craig, quasi a voler rimarcare quanto precedentemente asserito, scrisse di Duncan come di un'artista dotata di grande temperamento e di una mente eccezionale: una qualità che torna spesso nelle annotazioni craighiane, a rimarcare quanto l'approccio della danzatrice non sia di tipo emotivo¹⁰¹. Collegando, infatti, quanto espresso da Craig in relazione alla Duncan con quanto abbiamo visto dichiarare dal drammaturgo sia in riferimento all'attore in generale (in *The Actor and the Über-Marionette*), sia a Eleonora Duse in particolare, possiamo già scorgere delle prime sostanziali differenze. Se, come osservato, secondo Craig l'attore non può essere considerato un artista a causa di quel suo corpo-mente perennemente soggetto al turbinio delle passioni (*pandemonium* in Craig), e la Duse, per quanto ammirata da Craig, non può ancora ritenersi del tutto tale perché ancora troppo umana, la Duncan al contrario, proprio perché dotata di un approccio impersonale alla disciplina e perché il suo corpo (scenico) appare completamente libero dal condizionamento delle passioni, merita un tale riconoscimento già nel 1905, ma non solo. Alla luce di quanto

⁹⁹ P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre*, op. cit., p. 113.

¹⁰⁰ E. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, (a cura di) M. Maymone Siniscalchi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996, pp. 220-222.

¹⁰¹ P. Degli Esposti, *La Über-marionette e le sue ombre*, op. cit., p. 92.

dichiarato da Craig, la Duncan sembra essere in possesso di due requisiti essenziali per la *Über-Marionette* già nel 1905. A tal proposito sorge spontanea una domanda: cosa (intra)vide, di fatto, Craig nella Duncan quando la osservò danzare, per la prima volta, a Berlino nel 1904?. Sebbene l'impressione che il drammaturgo inglese ne ricavò fu ricostruita solo parecchi anni dopo (negli anni Cinquanta) per una trasmissione della BBC – che fu tradotta in un articolo per «The Listener» del 1952 e inserita poi dallo stesso Craig anche all'interno del suo *Index to the story of my days* (1957) – appare tuttavia necessario riportarne anche solo uno stralcio per l'importanza cruciale che la stessa riveste anche ai fini del nostro discorso. Come Craig:

I shall never forget the first time I saw her come on to an empty platform to dance. Berlin – the year 1904, the month December. [...] She came through some little curtains which were not much taller than she was herself – she came through and walked down to where a musician, his back to us, was seated at a large piano – he had just finished playing a short prelude by Chopin when in she came, and in some five or six steps was standing by the piano, quite still and, as it were, listening to the hum of the last notes.... Quite still [...] she had not moved at all. Then one step back or sideways, and the music began again as she went moving on before or after it. Only just moving – not pirouetting or doing any of those things [...]. She was speaking in her own language [...] and she came to move as no one had ever seen anyone move before. The dance ended, she again stood quite still. No bowing, no smiling – nothing at all. [...] How is it that we know she is speaking her own language? We know it, for we see her head, her hands, gently active, as are her feet, her whole person. And if she is speaking, what is she saying? No one would ever be able to report truly, yet no one present has a moment's doubt. Only this can we say – that she was telling to the air the very things we longed to hear and till she came we had never dreamed we should hear; and now we heard them, and this sent us all into an unusual state of joy, and I – I sat still and speechless¹⁰².

Dalle parole di Craig si evince che ciò che lo colpì della danza di Duncan fu da un lato l'essenzialità e dall'altro il coinvolgimento totale del corpo della danzatrice: ogni 'frammento' del corpo di Duncan, infatti, sembrava danzare («her head, her hands, gently active, as are her feet, her whole person») ma una danza diversa, nuova, che nulla aveva a che vedere con i canoni del balletto tradizionale («not pirouetting or doing any of those things»). I movimenti del corpo di Duncan simboleggiano per Craig l'espressione di un movimento puro, cioè assoluto, perché non basato su codici precostituiti, né su forme di virtuosismo tecnico. Il suo muoversi, infatti, non segue la musica, non la mima, ma anzi sembra dialogare da una

¹⁰² E. G. Craig, *Index*, op. cit., pp. 261-262.

prospettiva autonoma con quest'ultima, fornendosi quasi come un controcanto. Quello di Duncan è, dunque, per Craig un movimento puro, assoluto, misurato e cadenzato da un ritmo interno che diviene il codice espressivo di una forma: il linguaggio di un corpo che si muove (o si arresta) all'interno di uno spazio senza bisogno dell'ausilio della parola, divenendo di fatto una sorta di linguaggio quasi segreto che esprime cose che vanno al di là del *logos* razionale poiché comunicano su un piano diverso. Ciò che lascia qui intendere Craig (ancora una volta) è che esiste un livello della comunicazione umana in grado di trascendere la *ratio* discorsiva: un linguaggio totalmente corporeo fatto di gesti e movimenti che parlano da sé in una sorta di ritualità ancestrale e fisiologica dei corpi, di estasi della fisicità, il che sembra richiamare ancora una volta quanto osservato in relazione al linguaggio 'parlato' dal corpo nervoso/isterico. A maggior ragione se si considera il fatto che Duncan, secondo quanto dichiarato da Craig, «was telling to the air», il che porta a supporre che il piano comunicativo e relazionale della danzatrice travalicasse l'umano, ovvero che il dialogo di Duncan non fosse rivolto tanto al pubblico, quanto all'etere con il quale la danzatrice puntava a stabilire una forma di comunicazione e relazione, mediante, come vedremo, l'abbandono del proprio corpo sia a un sé interno, sia alle correnti (esterne) naturali.

Sempre in riferimento alla Duncan Craig scrive: «[...] it is said that “she danced”. Maybe – she may be said to have “danced” [...]. But after I had seen what it was she did on the stage, I, for my part, said nothing but fell into a long silence»¹⁰³. Le parole di Craig testimoniano qui la sua difficoltà nel tentare di definire l'azione scenica del corpo di Duncan, imprigionandola entro i confini di un'unica disciplina: il movimento espresso dal corpo della danzatrice americana, infatti, in quanto pura arte, trascende la semplice danza, va al di là di essa. Come osserva Degli Esposti, tali affermazioni (scritte nel 1944) trovano qualche precisazione poco tempo dopo, in una dichiarazione ancora più precisa (verosimilmente del 1947) che contribuisce a legare l'immagine di Duncan alla Creatura craighiana in maniera ancora più stringente¹⁰⁴:

Our meeting first of all was [...] a marvellous coming together, not because I saw in her someone who fulfilled my ideas of the perfect dancer the interpreter of unspoken things – the figure of the figure for the stage.

¹⁰³ E. G. Craig, *Isadora Duncan (1943-1947)*, op. cit., (F), c. [5], come riportato da P. Degli Esposti in *La Über-marionette e le sue ombre*, op. cit., p. 94.

¹⁰⁴ P. Degli Esposti, *La Über-marionette e le sue ombre*, op. cit., p. 94.

That may or may not have contributed [...] to what I felt when coming together with her in 1904 in Berlin¹⁰⁵.

Sebbene Craig, di fatto, inizi a parlare di Duncan come di colei che incarna il concetto stesso di danza, possiamo notare come, poco dopo, tale assunto gli sembri del tutto insufficiente per definire l'Essenza stessa della danzatrice. E, infatti, aggiunge che lei rappresenta la personificazione del suo ideale di interprete, il *medium* per esprimere ciò che rimane inespresso, finanche la figura delle figure sul palco, il che non solo ci induce a pensare che Craig pensasse a Duncan non come a una ballerina, ma come a una *performer* – inteso come un tipo di interprete che travalica i confini di un'unica espressione artistica (la danza in questo caso) –, ma anche a supporre che con il termine 'figura' Craig, in realtà, stesse alludendo alla sua *Über-Marionette*. Una Creatura che, come osservato, stava prendendo forma nella mente di Craig proprio negli anni in cui vide danzare per la prima volta Duncan, proseguendo di pari passo con l'intensa relazione, di natura non solo sentimentale, intrecciata con la danzatrice americana. A maggior ragione se pensiamo che Craig, in quegli anni, non aveva ancora redatto né *The Actor and the Über-Marionette*, né *The Artist of the Theatre of Future*, il che spinge ancora una volta a supporre che la Duncan possa aver rappresentato per il drammaturgo inglese non tanto una generica fonte di ispirazione, quanto piuttosto il modello ideale per la sua *Über-Marionette*: la fonte essenziale a cui Craig attinge, a posteriori, per delineare quelle prerogative indispensabili per il suo *performer* ideale già individuate in Duncan.

L'impronta lasciata da Duncan nel tessuto costitutivo della *Über-Marionette* craighiana appare ancora più evidente se focalizziamo l'attenzione sul corpo scenico della danzatrice e sulla concezione – e annesso processo di costruzione – della *performer* americana in relazione allo stesso. Come sottolineato anche da Olga Taxidou, infatti, una tale analisi consente sia di far emergere tutta quella serie di reciproche influenze teoriche, sia di dicotomie, quali umano/non-umano, movimento/stasi, presenza/assenza e passato/futuro, che hanno animato le concezioni teoriche di entrambi gli artisti¹⁰⁶, spingendo verso una reinterpretazione delle stesse non più in chiave disgiuntiva, bensì correlativa.

Com'è noto Isadora Duncan propose uno stile coreutico del tutto innovativo e di rottura rispetto al modo tradizionale di intendere la danza, eseguendo le sue coreografie a

¹⁰⁵ E. G. Craig, *Isadora Duncan (1943-1947)*, op. cit., (Q), c. [43r], come riportato da P. Degli Esposti in *La Über-marionette e le sue ombre*, op. cit., p. 94.

¹⁰⁶ O. Taxidou, (2017) "The Dancer and the Übermarionette: Isadora Duncan and Edward Gordon Craig", *Mime Journal*: Vol. 26, Article 3, DOI: 10.5642/mimejournal.20172601.02. <http://scholarship.claremont.edu/mimejournal/vol26/iss173>.

pie di nudi, avvolta in una tunica leggerissima e piuttosto succinta e senza che il suo corpo imitasse o ripetesse i canonici passi della danza tradizionale. Come segnalato (anche) dallo stesso Craig, infatti, la Duncan non eseguiva *pirouettes*, né nessun altro di quei passi che ci si sarebbe aspettati di veder eseguiti da una ballerina su un palcoscenico. Tuttavia, ai fini del nostro discorso, l'aspetto più interessante riguardo il corpo scenico di Duncan è il fatto che all'interno dello stesso sembrino convivere due 'realtà' in apparenza agli antipodi: umana e non-umana, corpo e macchina (marionetta), il che ci permette di avvicinare ancora di più la danzatrice americana alla *Über-Marionette*.

Come dichiarato dalla stessa danzatrice, e sottolineato da una parte della critica che in questi anni si è occupata di indagare il suo stile¹⁰⁷, infatti, la Duncan, probabilmente influenzata (anche) dal lavoro di un'altra famosissima danzatrice dell'epoca, Loïe Fuller, pensava a sé stessa come a una sorta di corpo-macchina¹⁰⁸, animato da un motore la cui sede sarebbe da ricercarsi sia all'interno del corpo (nell'anima o nel plesso solare), sia all'esterno di esso. Asserzioni come: «Before I go out on the stage, I must place a motor in my soul...if I do not get time to put that motor in my soul, I cannot dance»¹⁰⁹ o «Emotion works like a motor. It must be warmed up to run well...[the dancer] opens the way to his soul and his "genius", and he lets himself be swayed by them as the trees abandon themselves to the winds...We do not know how to get down to the depths, to lose ourselves in an inner self»¹¹⁰, rivelano, secondo Carrie J. Preston, la necessità di Duncan di descrivere la complessa relazione che intercorre fra la volontà dell'artista e la necessità di dare alla stessa un'espressione fisico-motoria attraverso la messa in atto di una dialettica fra corpo (umano) e macchina (non-umano), spirito e materia, fra espressione "pura" e forma, che mira a una fusione di tali componenti all'apparenza ossimoriche, al fine di raggiungere un'astrazione totale del *medium* scenico durante la *performance*¹¹¹.

¹⁰⁷ Cfr., M. Franko, *Dancing modernism/performing politics*, Indiana University Press, Indiana 1995; F. McCarren, *Dancing Machines, Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford University Press, Stanford 2003; C. J. Preston, *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance*, Oxford University Press, Oxford 2011.

¹⁰⁸ Come osserva Felicia McCarren, infatti, il corpo danzante di Isadora Duncan: «embodies a nineteenth-century view of the machine, the human motor, and allies itself with a nineteenth-century romantic science that continues to play a role in twentieth-century conception of "dancing machine". [...] Isadora described her dancing as an output for the "human motor" harnessing what Helmholtz and other nineteenth-century scientist had described as universal energy». Tuttavia, McCarren aggiunge, qualche riga dopo che la danza di Isadora «passed like the dream of another time», quasi a voler sottolineare una doppia tensione nel corpo della danzatrice. In F. McCarren, *Dancing Machines*, op. cit., p. 67.

¹⁰⁹ I. Duncan, *My Life* (1927), Liveright, New York 1995, p. 123.

¹¹⁰ I. Duncan, "Depth" (1928), in I. Duncan, *Art of the Dance*, ed. S. Cheney, Theatre Arts, New York 1969, pp. 99-100.

¹¹¹ C. J. Preston, *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance*, op. cit., p. 2011, p. 146.

Come abbiamo avuto modo di osservare, tale dialettica sostanzia anche il discorso di Craig inerente la sua *Über-Marionette* e, a tal proposito, ponendo l'attenzione sulle fonti teoriche su cui Duncan si è poggiata per costruire il suo corpo danzante, sarebbe infatti possibile far emergere un sostrato culturale in comune fra la danzatrice e il drammaturgo inglese. Fra le fonti primarie di Duncan, infatti, spiccano in assoluto due figure: François Delsarte e Friedrich Nietzsche, figure che, come vedremo, saranno delle fonti di ispirazione anche per Craig, il che, alla luce della profonda relazione che legava i due artisti, porta a supporre che non si tratti di una pura e semplice casualità.

Per quanto concerne la figura di Delsarte¹¹², Duncan scrive:

Delsarte, the master of all principles of flexibility and lightness of body, should receive universal thanks for the bonds he has removed from our constrained members. His teachings, faithfully given, combined with the usual instruction necessary to learning dance, will give a result exceptionally graceful and charming¹¹³.

Le prove dell'interesse della Duncan per il metodo proposto da Delsarte risalgono agli anni 1890 quando, attraverso la figura di Genevieve Stebbins (una 'discepola' americana di Delsarte) entra in contatto con la 'filosofia motoria' del maestro, portando Duncan ad accrescere il suo già sviluppato interesse per le pose dell'antichità classica e il costume greco. Come ampiamente osservato, le teorie della Duncan si ispirano agli assunti delsartiani circa la corrispondenza fra il corpo e l'anima, associando, nello specifico, nove 'atteggiamenti' sia a ogni parte del corpo, sia alla loro espressione spirituale¹¹⁴. Come Delsarte, così Duncan

¹¹² François Delsarte (1811-1871), fu un cantante, insegnante e teorico della danza francese. Dopo aver debuttato con successo come cantante all'*Opéra* di Parigi (1830), un irreparabile calo di voce ne compromise per sempre la carriera. Delsarte, convinto che all'origine della sua afonia ci fosse il cattivo insegnamento ricevuto in conservatorio, tutto basato sulla convenzione e sull'artificio, si concentrò sullo studio e sull'elaborazione di un suo metodo di insegnamento, tramesso, negli anni fra il 1840 e il 1870, a un copioso numero di allievi, fra i quali alcuni dei più celebri cantanti, attori, musicisti e letterati. Alla base del complesso sistema pedagogico delsartiano, basato su una tripartizione dell'essere (intellettuale, emotivo e fisico) e del corpo (capo/intelletto, tronco/emozioni, arti/fisico), sta la convinzione che a ogni disposizione umana corrisponda una modalità espressiva esteriore, secondo una vera e propria 'legge di corrispondenza', da apprendere e applicare se si intende dare all'arte accenti di verità, eliminando così ogni forma di convenzionale artificiosità e affettazione. L'opera di Delsarte, divulgata attraverso gli scritti dei suoi allievi, fra cui Genevieve Stebbins, influenzò largamente i pionieri del modernismo coreografico americano ed europeo (come Isadora Duncan e Ruth Saint Denis), nonché della ricerca teatrale del Novecento, fra cui Craig.

¹¹³ I. Duncan, "Emotional Expression", *The Director*, March 1898, p. 109.

¹¹⁴ Per un ulteriore approfondimento in merito, si rimanda a: T. Shawn, *Every Little Movement. A Book About Delsarte*, Dance Horizons, New York 1974; G. Taylor, "François Delsarte: A codification of Nineteenth-Century Acting", *Theatre Research International* 24, n. 1., (Spring 1999), pp. 71-81; E. Randi (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scientifico del precursore della danza moderna*, Bulzoni, Roma 1993; E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova 1996; E. Randi (2011), «Le

insiste sulla materialità dell'anima, suggerendo che qualsiasi 'espressione' dell'anima richieda un (determinato) movimento corporeo. Duncan, non a caso, definì la danza come un movimento corporeo in perfetta sintonia con i 'moti' dell'anima, come una risposta fisica a una 'molla centrale', un motore, in grado di fornire un segno visibile della spiritualità interiore. Tuttavia, se per entrambi la persona è 'fatta' di una fusione di corpo(materia) e spirito e di corpo e mente, a differenza di Delsarte, per Duncan la relazione tra il corpo in movimento e l'anima è il frutto di una causalità diretta piuttosto che di una corrispondenza fra le due componenti.

Secondo quanto sostenuto da Franco Ruffini, anche le espressioni più emblematiche della riflessione craighiana nascerebbero dall'incontro con la 'filosofia' di Delsarte, un incontro che, al netto di quanto dichiarato dallo stesso Craig, sarebbe stato mediato da un libro che il drammaturgo inglese avrebbe trovato proprio nella camera di Isadora Duncan: il *Delsarte System of Expression*, pubblicato nel 1885 da Genevieve Stebbins¹¹⁵. Ruffini, allora, si interroga in merito a quali possano essere stati gli elementi del sistema delsartiano ad aver maggiormente suscitato l'interesse di Craig – tanto da inserirlo all'interno della dedica introduttiva di *Towards a New Theatre* (1913)¹¹⁶ accanto ad altre eminenti figure fra cui Friedrich Nietzsche e Walt Whitman – evidenziandone uno su tutti: il rapporto delsartiano fra il culto del movimento e il silenzio, laddove il primo è da intendersi non esclusivamente nella sua componente fisica, mentre il secondo è da interpretarsi in tono simbolico, ovvero come il superamento della parola per risalire all'origine del sentire¹¹⁷. Come osserva Elena Randi, infatti, Delsarte parla del movimento come di una lingua divina¹¹⁸, un movimento che, quindi, non va e non può essere ricondotto al gesto quotidiano né tantomeno a quello artificioso del teatro, poiché, come osserva ancora la studiosa, Delsarte, attraverso il suo sistema motorio-gestuale, mirava a «scrostare la vernice del fenomenico, discendere dalla superficie [...] per ritrovare sul fondo il lampo della verità»¹¹⁹. Craig, di fatto, giunge a formulare l'ipotesi del teatro dell'avvenire come un'arte del movimento, di un movimento divino (*Spirit of Motion* per Craig), (anche) grazie all'influenza di Delsarte, nonché a quella

geste d'entend et serpente de la tête aux pieds», *L'Annuaire théâtral*, (49), 157-173. <https://doi.org/10.7202/1009309ar>.

¹¹⁵ F. Ruffini, *Un libro ritrovato. Gordon Craig e il "divino movimento"*, in F. Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato di invenzione*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 51.

¹¹⁶ E. G. Craig, *Towards a new Theatre*, J. M. Dent & Sons, London 1913, p. XI.

¹¹⁷ F. Ruffini, *Un libro ritrovato*, op. cit., p. 57.

¹¹⁸ E. Randi, *La teoria delsartiana del gesto e le sue applicazioni recitative*, in (a cura di) E. Randi, *François Delsarte: le leggi del teatro*, Bulzoni, Roma 1993, p. 52.

¹¹⁹ Ibidem.

Isadora Duncan: la resa pratica e scenica della teoria delsaertiana, il che confermerebbe, ancora una volta, il ruolo di primo piano giocato dalla danzatrice nella personale officina teorica di Craig.

Tornando a Duncan, è opportuno sottolineare ai fini del nostro discorso che, secondo la danzatrice, lo ‘spirito’ e l’‘anima’ abbiano una collocazione fisiologica ben precisa in un ‘cratere’ interiore dell’individuo: nel plesso solare, denominato dalla ballerina anche «the temporal home of the soul»¹²⁰. Come scrive:

I spent long days and nights in the studio seeking that dance which might be the divine expression of the human spirit through the medium of the body's movement. For hours I would stand quite still, my two hands folded between my breasts, covering the solar plexus...I was seeking, and finally discovered, the central spring of all movement, the crater of motor power, the unity from which all diversions of movements are born¹²¹.

Il plesso solare, quindi, in quanto organo dell’anima e motore della danza, diviene per Duncan un aspetto cruciale della sua tecnica, in quanto, secondo la danzatrice, solo se il movimento si irradianza dalla zona posta al di sopra dell’addome e tra i seni, allora l’intero corpo inizierà a muoversi nello spazio o, di contro, cesserà di farlo. Tale locomozione diviene cruciale per la definizione della danza di Duncan poiché l’esecuzione corretta di un gesto e di un movimento prevedrebbe, secondo la teoria promossa dalla danzatrice, sia un precedente movimento ‘interiore’ reso manifesto attraverso il volto, sia l’attivazione del plesso solare per muovere, come una sorta di vettore, il torso e l’intero corpo in ogni suo ‘frammento’ (braccia, gambe, dita, mani) al fine di realizzare alla perfezione il movimento e il gesto desiderati, esaurendosi infine nell’immagine delle dita della mano che disegnano nell’aria la forma (il simbolo) del gesto o del movimento stesso¹²². (Non sembra essere un caso, dunque, il fatto che Craig abbia sottolineato che la Duncan, attraverso il suo personale linguaggio, dicesse proprio ‘all’aria’ le uniche cose che gli premeva di sentir dire).

Tuttavia, il riferimento di Duncan al plesso solare in qualità di centro propulsore del movimento ‘tutto’ risulta quantomeno curioso, specie se consideriamo quanto asserito dai

¹²⁰ I. Duncan, *My Life*, op. cit., p. 244.

¹²¹ *Ivi*, p. 58.

¹²² Come osservato da Preston, il gesto in Duncan si presenta come un riadattamento di due principi proposti da Delsarte e insegnati da Genevieve Stebbins: la ‘legge della sequenza’, che richiede che l’espressione del viso preceda il gesto, e la legge dell’evoluzione del movimento, che definisce il modo in cui ciascun movimento debba necessariamente passare dalla spalla al gomito e poi al polso e al pollice. In C. J. Preston, *Modernism's Mythic Pose*, op. cit., p. 156.

mesmerizzatori e, in particolar modo, dal Barone Dupotet in merito allo stesso. Come aveva scritto Dupotet infatti:

It may be proper to apprise unprofessional readers of what is meant by the solar plexus. The nervous system of vertebrate animals is composed of the brain, the spinal cord, and nerves proceeding from, or, more properly speaking, in connexion with them. But besides these there is a system of nerves called the sympathetic, which supply the interior organs of the body. The interlacing, or great concatenation, of these in the neighborhood of the stomach, or epigastrium, is the solar plexus here referred to. It should be added that [...] magnetisers have observed that the effect of animal magnetism, are more speedily marked in this than in any region to the body¹²³.

Inoltre, in riferimento al sonno magnetico, il Barone scrive:

When we are in a perfect state of sleep [...] the soul has then a double existence; the one connected with the body and the other abstracted from all corporeality [...]. In sleep, our mind may be entirely freed from the corporeal fetters, which keep it, as it were, a prisoner [...]. It appears to me evident, that in every case it is owing to an accumulation of the magnetic fluid in the brain, – in the concatenation of the nerves of the solar plexus; or in some other part of the nervous system, and this may occur naturally during the progress of certain disease, as [...] hysteria, or during sleep, or it may be produced by magnetisation¹²⁴.

Dalle parole di Dupotet si evince che il plesso solare è la zona più sensibile agli effetti del magnetismo animale, nonché una delle zone del corpo da cui, a seguito di un accumulo di fluido magnetico, si ‘attiverebbe’ il sonno magnetico. Dupotet sottolinea, inoltre, che durante lo stato di sonnambulismo l’anima sembra possedere una doppia esistenza: l’una legata al corpo e l’altra astratta da ogni corporeità, il che, al netto di quanto osservato, sembra trovare delle corrispondenze nella teoria e nella pratica scenica di Isadora Duncan, specie se si considera il fatto che per la danzatrice il motore (l’anima) del suo corpo-macchina avesse sia una sede interna (nel plesso solare), sia esterna e che partisse dalla pura materialità per tendere verso l’astrazione, il metafisico e la trascendenza.

Tale ‘tensione duale’ affonda le sue radici e scaturisce in particolar modo dalla passione di Isadora Duncan per il mondo greco, ereditata da Delsarte e Genevieve Stebbins e alimentata dall’incontro con la filosofia di Friedrich Nietzsche, anch’essa caratterizzata

¹²³ J. Dupotet De Sennevoy, *An Introduction to the Study of Animal Magnetism*, Saunders&Otley, London 1838, p. 127.

¹²⁴ *Ivi*, pp. 125-126.

dall'unione fra corpo e spirito, fra materiale e spirituale. Duncan si avvicinò alla filosofia del pensatore tedesco a partire dal 1903, quando si trovava a Monaco, e, in modo particolare, attraverso due opere: *La Nascita della Tragedia* (1872) e *Così parlò Zarathustra* (1883-1885).

A seguito della lettura della seconda opera, Duncan interpretò lo *Zarathustra* come una dichiarazione filosofica «filled with phrases about man in his dancing being»¹²⁵. Come osserva Preston, infatti, sebbene i critici di solito leggano l'onnipresente 'immaginario danzante' di Nietzsche in chiave metaforica o retorica, l'interesse della Duncan suggerisce un altro tipo di interpretazione, una che riconosca la danza come una pratica cruciale nella visione del filosofo tedesco di trasformazione dell'umano, come dichiarato dalla stessa danzatrice nel suo saggio dedicato a Nietzsche *Nietzsche's Dancer*¹²⁶. Per Nietzsche e per Duncan, così come per Delsarte, inoltre, l'atto della danza incoraggiava un rapporto diverso con la corporeità. Tuttavia, solo un tipo di danza in grado di conservare un'individualità creativa avrebbe potuto rivelare al *performer* la possibilità di nuove relazioni con il proprio corpo, con tutto ciò che lo circonda, ma anche lo trascende. Come osservato da Kimerer L. LaMothe infatti:

When Duncan describes her dances as a “revelation” [...], she is gesturing toward this function of dancing: its ability to exercise a creative capacity - not a capacity of our minds or even imaginations per se, but a capacity of our bodily becoming that finds expression in thinking and imagining... Dancing is so by enacting the inherent creativity of our bodily existence. As bodies we are always already bringing into being (kinetic imaging of) ourselves, world, gods, and thus, our relationships to what these images represent¹²⁷.

A tal proposito, Duncan sosteneva, infatti, che Nietzsche non potesse credere in un dio che non fosse in grado di danzare «the exaltation of life in movement» perché la danza è sempre una forma di autocreazione¹²⁸: il danzatore, infatti, utilizza il corpo, ossia la manifestazione materiale del sé, per creare nuovi modi di muoversi, di sentire e di essere, ma anche per astrarsi, facendosi *medium* di una realtà altra, trascendente¹²⁹. Se all'interno del suo *Zarathustra*, infatti, Nietzsche ricorre all'immagine del 'creatore', dell'*Übermensch* o del corpo duttile e persuasivo del danzatore, il cui simbolo ed epitome è l'anima che gode di sé, in

¹²⁵ I. Duncan, *My Life*, op. cit., pp. 215-216.

¹²⁶ C. J. Preston, *Modernism's Mythic Pose*, op. cit., p. 165.

¹²⁷ K. L. LaMothe, “A God Dances through Me”: Isadora Duncan on Friedrich Nietzsche's Revaluation of Values”, *The Journal of Religion*, vol. 85, n. 2, April 2005, pp. 241-246, cit., p. 262.

¹²⁸ I. Duncan, *Art of Dance*, op. cit., p. 123.

¹²⁹ *Ivi*, p. 77.

opposizione ai mandriani che seguono i valori tradizionali, Duncan, non a caso, conclude il suo saggio su Nietzsche dichiarando: «Oh, she is coming, the dancer of the future: the free spirit, who will inhabit the body of new woman...the highest intelligence in the freest body»¹³⁰. Il termine «dancer of the future», infatti, appare in perfetto stile nicciano poiché richiama «i filosofi dell'avvenire» descritti da Nietzsche come «spiriti liberi, molto liberi»¹³¹, ma non solo.

Lo stesso, infatti, sembra riecheggiare anche all'interno del saggio craighiano *The Artist of the Theatre of the Future* (1907) in cui Craig si riferisce agli artisti, ai *performers*, di un teatro che verrà, ovvero a tutti coloro che «have had the same desire, this desire for movement, this desire to fly, this desire to be merged in some other creature's being» e che «want to exist in some other state, to be intoxicated with the air, and to create this state in others»¹³². Gli assunti di Craig sembrano mostrare il suo debito nei confronti del pensiero nicciano al quale si era avvicinato negli anni di Weimar (1903-1906) grazie al conte Kessler e alla lettura di opere come, non a caso, *Così parlò Zarathustra*. Come osservato da Taxidou, Craig, che aspirava a formulare una teoria del teatro, estensivamente definibile come una teoria dell'estetica teatrale, si riferisce e cita spesso Nietzsche durante le fasi della sua formulazione teorica¹³³. Una delle principali preoccupazioni della filosofia dell'epoca, infatti, era quella di tentare di definire la 'natura dell'arte', indagandone anche la sua relazione con il mondo. L'estetica filosofica, passando da una categoria sensibile a una cognitiva, iniziò a percepire il mondo come un fenomeno, non solo da spiegare ma anche da creare, condividendo pertanto le stesse qualità di un'opera d'arte. Tale percezione del mondo come fenomeno, inoltre, portò a concepire lo stesso all'interno di una cornice teorica dove le opposizioni reale/non reale, arte/natura non esistono più, un mondo dunque che può essere 'creato' dal 'genio artistico' che, nella filosofia di Nietzsche, non è più visto in lotta con la 'volontà', ma come costituente la forma più alta di essa. Il filosofo tedesco, infatti, eleva l'artista da uomo dotato di qualità speciali a *Übermensch*: l'uomo dionisiaco in cui la volontà di potenza è stata sublimata in padronanza e auto-creatività e che, trascendendo i limiti dell'umano, non solo fornisce una visione intuitiva del mondo, ma partecipa anche alla sua creazione¹³⁴. Come osserva Taxidou, sembra essere proprio questa l'immagine dell'artista (del futuro) che Craig (pre)vede per il

¹³⁰ *Ivi*, p. 62.

¹³¹ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 1977, pp. 40; 44.

¹³² E. G. Craig, *On the Art of the Theatre*, op. cit., p. 3.

¹³³ O. Taxidou, *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Harwood Academic Publisher, Amsterdam 1998, p. 26.

¹³⁴ M. S. Silk, J. P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, pp. 87-88.

suo teatro¹³⁵. Alla luce di quanto sin qui osservato, la *Über-Marionette*, a cui il drammaturgo inglese sembra alludere anche in *The Artist of the Theatre of the Future* quando parla di *creature's being*, potrebbe dunque essere riletta come la versione 'teatrale' dell'*Übermensch* nicciano: una Creatura (l'artista del futuro) che, trascendendo i limiti fra umano-non umano, reale e metafisico, parteciperà all'atto di creazione artistica, esaltandola e non più rischiando di inficiarne il risultato grazie alla padronanza (di sé) raggiunta. Inoltre, come dichiara Nietzsche ne *La Gaia Scienza* (1882), la 'vita estetica' è l'unica vita reale, aggiungendo che l'unico modo per sperimentare tale tipo di 'vita', e quindi per realizzare un'opera artistica, è attraverso l'estasi¹³⁶.

L'estasi, collocando l'artista al di là delle limitazioni e dei vincoli fisici, diviene, dunque, la *conditio sine qua non* e, a tal proposito, è interessante notare che Craig, citando Nietzsche in un articolo su «The Mask» del 1911, giunga alla medesima conclusione. Come scrive: «To the existence of art, to the existence on any aesthetic activity or perception whatsoever, a preliminary psychological condition is indispensable, namely ecstasy»¹³⁷. Tale condizione, che qui Craig chiama estasi, infatti, sembra ricordare la *trance*, quella *death-like beauty* che il drammaturgo inglese aveva posto come la condizione psico-fisica indispensabile per la sua *Über-Marionette*. Uno stato, dunque, che Craig aveva ritrovato (anche) attraverso la filosofia di Nietzsche, sebbene con un'altra denominazione, e che aveva visto sulla scena artistica attraverso il corpo danzante di Isadora Duncan. Come dichiara:

[Isadora Duncan] makes the people go crazy. She dances in Greek dress and looks [...] as is she was the old Greek marble come alive. True. All is beautiful – a rich artist. Temperament governed by amazing intellect. [...] It's the old spirit of Greece alive again. Of course we know it never has died and has always possessed all the great ones – but here in this case it comes to the eye – comes before one¹³⁸.

¹³⁵ O. Taxidou, *The Mask*, op. cit., p. 28.

¹³⁶ F. Nietzsche, *La Gaia Scienza*, Adelphi, Milano 1977, p. 299. A tal proposito, nonché anche ai fini del nostro discorso, è opportuno sottolineare che l'estetica nicciano presentava anche una matrice neurofisiologica, rinvenibile in particolar modo negli scritti del filosofo tedesco in riferimento al teatro di Wagner. Come osservato da Matthew Wilson Smith, infatti, secondo Nietzsche l'arte di Wagner è essenzialmente un'arte neurale, il cui scopo primario è la stimolazione (declinata in estasi o sfinimento) mediante la musica delle fibre nervose. In M. Wilson Smith, *The Nervous Stage*, op. cit., p. 100-103. Oltre al lavoro di Wilson Smith, si rimanda anche al testo di M. Dries, *Nietzsche on Consciousness and the Embodied Mind*, De Gruyter, Berlin/Boston 2018, in cui il pensiero nicciano è riletto e declinato in chiave di *embodiment/embodied mind*.

¹³⁷ E. G. Craig, «The Mask», Vol. 4, n. 1, 1911, p. 24.

¹³⁸ E. G. Craig, *Draft of 2 Letters to Martin Shaw 1905-7*, (S) *MGZMD 92, folder 2, come riportato da P. Degli Esposti in *La Über-marionette e le sue ombre*, op. cit., p. 93.

Quanto osservato da Preston, in riferimento a Duncan, può aiutarci a comprendere maggiormente le parole di Craig:

Her ideas of ecstatic performance and ritual possession are primarily associated with Nietzsche's famous description of a "magic transformation" achieved through the dance of dithyrambic chorus in *Birth of Tragedy*. Her study of Nietzsche beginning in 1903 encouraged these interests; she adopted his classification of Dionysian and Apollonian spirits of art and hoped to fulfill his demand: "we need a new world of symbols; and the entire symbolism of the body is called into play...the whole pantomime of dancing"¹³⁹.

Nella pantomima danzante del corpo di Duncan, infatti, il dionisiaco e l'apollineo nicciani si traducono in un gettarsi totalmente nello spirito della danza, il primo, mentre il secondo in una contemplazione dello stesso, in una danza che racconta una storia attraverso il linguaggio del corpo e dei suoi movimenti¹⁴⁰ mediante una trasformazione che, prevedendo un controllo attento e bilanciato fra le due 'componenti', punta a un'astrazione psico-fisica del corpo (attraverso l'estasi o *trance*), rendendolo il *medium* attraverso cui esprimere (mediante il movimento) tutti quei principi e simboli che il filosofo tedesco attribuisce ai due spiriti. Tuttavia, è il dionisiaco, in particolare, a divenire uno dei tratti distintivi nelle coreografie di Duncan, traducendosi in un movimento che, iniziando con il sollevamento di una gamba, di entrambe le braccia e con una contrazione del busto superiore, contrappone fasi di contrattura a fasi di rilasciamento corporeo continue. Nello specifico, il corpo della danzatrice, attraverso una spinta verso il basso delle braccia, compiva un passo in avanti mentre la seconda gamba si sollevava dietro il corpo (*attitude derrière*) e la schiena si inarcava, si muoveva sulla scena con piccoli o grandi balzi in avanti e calci e culminava con un rilasciamento, quasi lascivo, delle braccia e della testa. Tali movimenti, oltre a far rivivere lo spirito dionisiaco attraverso il corpo, sembrano ricordare anche la *Pathosformel* isterica, di cui la danzatrice sembra rimettere in scena alcuni tratti distintivi come l'inarcamento della schiena (*arc de cercle*) o le fasi di contrazione e rilascio muscolari. Forse perché il corpo isterico, riletto 'alla Nietzsche', sembrava sostanzarsi proprio dello spirito dionisiaco?

Come osservato da Silvia Mei, inoltre, la caratteristica posa ad arco di cerchio, la *cambrure* o l'opistotono isterico divennero a tutti gli effetti dei tratti distintivi del corpo danzante delle danzatrici libere di quegli anni, per cui il richiamo all'antico nelle danze

¹³⁹ C. J. Preston, *Modernism's Mythic Pose*, op. cit., p. 173.

¹⁴⁰ I. Duncan, *Art of Dance*, op. cit., p. 140.

cosiddette ‘classiche’ e la riappropriazione della malattia per antonomasia di fine secolo, l’isteria, rappresentarono il tentativo di fuoriuscire dagli schemi tradizionali¹⁴¹, in un agitarsi del corpo (e)statico di ninfe (warburghiane)¹⁴², ma dal corpo spezzato¹⁴³: le menadi. Alla luce di quanto osservato, il richiamo di Duncan alla *Pathosformel* isterica apparirebbe dunque ancora più evidente, specie se si considera in quali *performances* tale tipo di corporeità esploda: *Scherzo* (datazione incerta) e *Bacchanale* (1904). In entrambe, infatti, la danzatrice rappresenta, attraverso il suo corpo ‘uno e molteplice’, la danza estatica, sfrenata e incontrollata delle sacerdotesse del dio Dioniso, le baccanti, concludendosi con una caduta (una sorta di svenimento) sul palco. Come dichiarato dalla stessa Duncan, infatti:

This figure is the best example I could give of an emotion taking entire possession of the body. The head is turned backward – but the movement of the head is not calculated; it is the result of the overwhelming feeling of Dionysiac ecstasy which is portrayed in the entire body¹⁴⁴.

La danzatrice, inoltre, dichiarò che durante le sue *performances*, sebbene fosse sola, non danzò mai un assolo bensì una molteplicità di personaggi (come l’intero coro danzante delle Baccanti) dalle emozioni ed energie simultanee¹⁴⁵, rimandando all’immagine di un’‘unità multipla’ che collega a sé, contagiandoli, anche gli spettatori. Riferendosi ancora a Nietzsche, infatti, Duncan affermò che il movimento dionisiaco possedesse e contagiasse non solo il *performer*, ma anche il pubblico. Come scrive: «If you had before you a dancer inspired with this feeling, it would be contagious. You would forget the dancer himself. You would only feel, as he feels, the chord of Dionysiac ecstasy»¹⁴⁶. Lo spirito dionisiaco, dunque, che trasforma il *performer* in *trance* in un ‘uno e molteplice’, sarebbe in grado allo stesso modo di possedere anche gli spettatori, scatenando (anche) in loro uno stato ricettivo di alterazione della coscienza: nello specifico, lo stato di estasi o *trance* dionisiaca di Duncan richiedeva, infatti, che il pubblico, abbandonandosi anch’esso alla *trance* dionisiaca, dimenticasse che il corpo della danzatrice stesse danzando esclusivamente una coreografia.

¹⁴¹ S. Mei, *Ninfa: un paradigma mutante per l’iconografia della danza*, in “Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visione”, anno I, numero 0, 2009, pp. 35-58, cit. p. 47.

¹⁴² Sul tema della Ninfa, si rimanda a G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

¹⁴³ B. Dijkstra, *Idoli di perversità*, Garzanti, Milano 1988, pp. 135-136. Nello specifico, si rimanda al cap. IV, *La donna senza peso. La ninfa dal dorso spezzato e il mito del ratto terapeutico*.

¹⁴⁴ I. Duncan, *Art of Dance*, op. cit., p. 131.

¹⁴⁵ I. Duncan, “The dance of the Greeks” (1928), in *Ivi*, p. 96.

¹⁴⁶ I. Duncan, *Art of Dance*, op. cit., p. 131.

Lo stato di sonnambulismo e di abbandono alla *trance* dionisiaca di Duncan, tuttavia, non implica che il suo corpo danzante fosse esclusivamente il frutto di una ‘possessione’ esterna, irrazionale. Al contrario, come avvertito anche da Craig, il corpo di Duncan rivelerebbe, infatti, un attento lavoro di costruzione razionale e di bilanciamento delle parti da parte della danzatrice. Trattato come una sorta di laboratorio dalla danzatrice stessa, infatti, il suo corpo danzante rivela la ricerca spasmodica di Duncan che, nel tentativo di trasformarsi nel *medium* non sono di una realtà immanente (personaggi, emozioni), ma anche di una realtà trascendente (il simbolo, Dioniso e le energie simultanee dell’universo), parte dalla pura materialità del suo *medium* scenico per vertere a un’astrazione totale attraverso il ricorso alla *trance* o all’estasi dionisiaca, vivendo quindi come una sorta di sdoppiamento. A ragione, si potrebbe tentare di rileggere il corpo di Duncan come un corpo-marionetta i cui fili vengono mossi dall’interno dal plesso solare (ma anche dalla danzatrice stessa), e dall’esterno, mediante il ricorso alla *trance*, da una realtà ‘altra’: il simbolo, Dioniso/Apollo e le energie dell’universo, di cui la danzatrice si fa canale e voce.

Il corpo-marionetta di Duncan appare, dunque, connesso (anche) ai fili invisibili della sfera metafisica di cui si fa veicolo e che ne informa la creazione, facendosi incarnazione dell’universale e andando oltre la danza in senso stretto. Ciò affascinò e incantò Craig, a cui la danzatrice si mostrò come una visione illuminante, come la sua *Über-Marionette* in luce. Agli occhi di Craig Duncan, (ri)vestita di quella *death-like* beauty, appare, infatti, come l’esempio di una *performer* eccezionale in grado di superare i limiti psicofisici dell’umano, di distaccarsi dalla propria ‘sfera’ (solo) materiale e dalle proprie passioni, perdendo il proprio ‘io’ fino al punto di rendersi puro simbolo attraverso il ricorso alla *trance*: condizioni che, non a caso, Craig, in *The Actor and the Über-Marionette*, dichiarerà indispensabili per la sua *Über-Marionette*. Come abbiamo osservato, infatti, Craig all’interno del saggio dichiarerà che gli attori devono necessariamente dar vita a una nuova forma di recitazione simbolica, per poi proseguire, parlando più precisamente della *Über-Marionette* e asserendo che l’ideale della sua Creatura non sarà la carne e il sangue, ma il corpo in *trance*. Tali frasi, al netto di quanto analizzato in relazione a Duncan, sembrano evocare quanto esperito sulla scena dalla danzatrice americana. Coniugando la sua azione poetica con un’innata e immensa capacità metamorfica, infatti, la danzatrice americana si svincola dalla pulsione egocentrica – per Craig il difetto fondamentale dell’attore –, trasformando il proprio *medium* scenico nelle forme senza tempo che vuole plasmare e creando, quindi, sulla scena le immagini ideali di cui è costantemente alla ricerca. Agli occhi di Craig, la danzatrice americana, attraverso uno studio meticoloso e

un processo di estrazione degli elementi essenziali che le hanno permesso di dar vita a uno strumento espressivo autonomo e a un'arte unica e indescrivibile, era quindi riuscita a trovare nella sua natura nervosa quel nuovo materiale, di cui il drammaturgo inglese parla in *The Actor and the Über-Marionette*¹⁴⁷, e che le avrebbe consentito sia di dar forma ai suoi pensieri, sia di creare un'opera d'arte. Se, infatti, Irving è l'ombra della *Über-Marionette* e Duse la *Über-Marionette in nuce* poiché, per quanto 'metamorfici' e altamente apprezzati da Craig, dimostravano al drammaturgo inglese di non riuscire totalmente a 'creare' perché ancora troppo ancorati ad una pulsione umana-troppo umana ed egocentrica, rimanendo, pertanto, fermi alla fase interpretativa (vale a dire la seconda fase del percorso pensato da Craig per il suo *performer* ideale), Duncan, al contrario, dimostrava a Craig di aver portato a termine il proprio percorso evolutivo: da un lato, infatti, aveva trovato in natura il proprio strumento espressivo (secondo Randi, il gesto delsansartianamente originario)¹⁴⁸ e dall'altro aveva raggiunto quella fase (auto)creativa dell'itinerario craighiano che conduce allo statuto ideale: la *Über-Marionette*, il che contribuirebbe anche a spiegare perché il movimento delineato da Craig per la sua Creatura sembri essere proprio la danza.

A tal proposito, tuttavia, e al fine di completare il quadro teorico craighiano, manca ancora al *puzzle* un tassello piuttosto importante da aggiungere: l'*Über Das Marionettentheater* di Heinrich von Kleist con il suo corpo-marionetta danzante. Come osserva Taxidou, infatti, sebbene il saggio kleistiano fu pubblicato da Craig sulle pagine della sua rivista «The Marionette» solo nel 1918¹⁴⁹, e, dunque, quando il drammaturgo inglese aveva già formulato la sua teoria della *Über-Marionette*, è tuttavia molto probabile che Craig fosse entrato in contatto con il lavoro di Kleist molto prima di allora, forse attraverso la collaborazione con Otto Brahm quando si trovava in Germania. Direttamente o meno, l'opera di Kleist esercitò una notevole influenza su Craig, tanto che il loro rapporto intertestuale risulta piuttosto evidente¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Come scrive: «If you can find in nature a new material [...] to give form to your thoughts, then you can say that you are on the right road towards creating a new art. For you have found that by which you can create it». E. G. Craig, *The Actor and the Über-marionette*, op. cit., p. 73.

¹⁴⁸ E. Randi, *François Delsarte: la scène et l'archétype*, L'Harmattan, Paris 2016, pp. 122-123.

¹⁴⁹ A tal proposito è opportuno sottolineare che il saggio kleistiano sia stato presentato ai lettori della rivista come la prima traduzione inglese dello stesso ad opera di Amedeo Foresti, pseudonimo del critico, scrittore, regista teatrale e traduttore Henry Furst (1893-1967) che lavorò con Craig nelle vesti di segretario. Data la non conoscenza di Craig della lingua tedesca, la 'paternità' della traduzione del saggio kleistiano è pertanto verosimilmente attribuibile a Furst, considerando anche la sua familiarità, fra le altre, con la lingua inglese, francese, italiana, spagnola e tedesca. Come osservato da Taxidou, in seguito, apparvero altre traduzioni inglesi del saggio kleistiano come in McColester, *Theatre Arts* (New York, 1928); Jelas, *Vertical* (New York, 1941) e Beryl de Zoete, *Ballet* (London, 1946). Cfr., O. Taxidou, *The Mask*, op. cit., p. 166.

¹⁵⁰ Ibidem.

Sia Kleist che Craig, infatti, derivano entrambi la loro teoria del teatro a partire dalla fusione fra umano-non umano e, in particolar modo, a partire dalla fusione fra corpo (umano) e marionetta (non-umano) che, nella misura in cui rappresenta l'ideale corporeo perfetto, diventa non solo una dichiarazione sul teatro, ma anche sull'arte in generale. Tale logica, infatti, se portata all'estremo e se accompagnata da un assunto tale per cui la vita conta solo nella sua dimensione artistica, ha come conseguenza sia il fatto di attribuire alla marionetta delle qualità non solo artistiche ma anche metafisiche, sia la creazione di una teoria totale, escatologica, che può redimere non solo l'arte del teatro, ma la vita stessa. Se Kleist, a tal proposito, propone la marionetta come l'immagine divina la cui danza, in quanto libera dalle catene umane (affettazione e gravità), sarebbe in grado di riconnettere l'uomo al suo divino creatore, ristabilendo la verità e l'ordine nell'universo, Craig, di contro, sembra ricalcare la proposta kleistiana quando afferma:

I pray earnestly for the return of the Image, the *Über-marionette*, to the Theatre; and when he comes again and is but seen, he will be loved so well that once more will it be possible for people to return to their ancient...homage rendered to existence...and divine and happy intercession made to Death¹⁵¹.

E ancora, l'affermazione di Kleist secondo cui per l'attore 'in carne ed ossa' è impossibile creare poiché, dopo aver mangiato dall'albero della conoscenza, ha perso qualsiasi forma di Grazia (motoria), rimanendo relegato alla mera *mimesis* del reale, sembra tradursi nella *Über-Marionette* craighiana in una privazione della personalità e dell'egocentrismo dell'attore e nella conseguente astrazione del *medium* attorale. A tal proposito, si potrebbe ipotizzare che la condizione in cui, secondo Craig, versano gli attori a lui contemporanei ricalchi in un certo qual modo quanto descritto da Kleist all'interno del Saggio in relazione all'episodio dello Spinario: come il ragazzo, una volta consapevole della sua bellezza, non potrà creare nulla attraverso il suo corpo se non una copia o una mera imitazione delle pose della statua greca a cui si ispira, così l'attore per Craig (fra cui, in parte, anche Irving e Duse), poiché (ancora) troppo consapevole di se stesso e troppo legato alla sua dimensione umana-troppo umana. Come osservato nel secondo capitolo, infatti, uno degli assunti principali del saggio di Kleist riguarda il fatto che la coscienza (di sé) impedisca all'uomo di raggiungere la Grazia. Sebbene il drammaturgo tedesco dichiari che tornare ad

¹⁵¹ E. C. Craig, *The Actor and the Über-marionette*, op. cit. p. 94.

uno stato edenico e primordiale di Grazia è quasi impossibile per l'uomo, tuttavia, una volta esclusa questa possibilità, suggerisce un altro percorso: se tornare indietro risulta impossibile, allora l'uomo deve prendere la direzione opposta, movendosi quasi a ritroso, ovvero invece di perseguire la via dell'innocenza dovrebbe ricercare la conoscenza, di modo che spingendo quest'ultima al suo limite massimo possa, paradossalmente, essere in grado di raggiungere ancora una volta uno stato di innocenza e, parallelamente, di grazia, dando di fatto vita a una concezione completamente nuova (oltre che necessaria) dell'esistenza. A tal proposito, Kleist suggerisce al danzatore (all'uomo) di trasformarsi nel corpo danzante della marionetta, i cui fili (che abbiamo visto poter essere declinati in una prospettiva 'nervosa') sono in grado di farsi da tramite e di collegare la dimensione umana alla dimensione ultra-terrena e celeste. Come osservato, inoltre, (anche) il drammaturgo tedesco, attraverso questa tensione continua fra poli opposti, delinea i passi che l'artista deve compiere per raggiungere la 'paternità' del suo processo artistico-creativo, un processo che prevede la metamorfosi dell'attore in marionetta per raggiungere la libertà: l'attore-marionetta, infatti, solo lavorando sul proprio corpo e sul proprio movimento dimostrerà di essersi liberato dall'autocoscienza che costituisce il maggior impedimento al raggiungimento della grazia motoria e gestuale espressa. Tale grazia è, invece, espressa dalla danza della marionetta che, libera(ta) dal rischio di 'affettazione', nonché dalle leggi a cui soggiace, necessariamente, il corpo umano, appare meccanica, istintiva, automatica, pura in quanto non autoriflessiva e, dunque, in grado di farsi puro linguaggio espressivo. Al netto di quanto analizzato in relazione a Craig possiamo constatare quanto (anche) di Kleist sia contenuto all'interno della Creatura da lui concepita. Non a caso, infatti, secondo Marshall l'immagine della marionetta danzante di Kleist sembra contenere in sé una sorta di embrione della *Über-Marionette* craighiana¹⁵²: per entrambi, infatti, tornare indietro è pressoché impossibile e, dunque, non resta che guardare avanti, tracciando per l'attore un processo di morte e di rinascita artistica e poetica che, rifacendosi all'ideale della marionetta, punta a una fusione del corpo dell'attore con quest'ultima, finanche a un suo superamento per Craig. Non a caso, infatti, la sua Creatura è una *Über-Marionette*.

Alla luce di quanto osservato e avendo scelto di raccogliere la sfida (che appare in calce al capitolo) lanciata da Craig a chiunque avrebbe deciso (suo malgrado) di avvicinarsi alla sua Creatura, scavando fra le pieghe del suo Essere per cercare di carpirne il segreto e risolverne l'enigma, la *Über-Marionette* potrebbe allora essere interpretata come una sorta di *Übermensch*

¹⁵² J. W. Marshall, "*Übermarionette*" and Schrenck-Notzinger's "*Traumtänzerin*": *Nervous Mechanics and Hypnotic Performance under Modernism*, op. cit., p. 255.

dionisiaco e danzante che riappare nel panorama artistico, riemergendo dopo la Caduta segnalata da Kleist. Tuttavia, al netto del nostro discorso, la Creatura craighiana, in quanto corpo-marionetta, sarebbe più da intendersi come un *Über-Marionette/mensch* che, presentando oltretutto delle tracce nervose, si nutre inevitabilmente della tensione fra la sua componente umana e non-umana, lavorando per sottrazione e astrazione e in un'ottica correlativa e non disgiuntiva, fino a fondere e, soprattutto, valicare, attraverso il ricorso alla *trance*, non solo i confini fra le due dimensioni interne che la animano, ma anche fra contingenza e immanenza.

Se, in aggiunta, consideriamo anche quanto osservato (e a ragione) da Lorenzo Mango in relazione alla natura della sfida interpretativa posta in essere dalla *Über-Marionette*, una sfida che secondo lo studioso è giocata su un piano prettamente ontologico, risulta oltremodo evidente quanto il discorso, reso già difficile di suo da Craig, si complichino notevolmente. A maggior ragione quando tale Essere sembra presentare una natura nervosa. Se definire in maniera univoca un Essere, inserendolo in una singola e specifica categoria di senso, risulta pressoché impossibile, com'è possibile allora interpretare in maniera inequivocabile un Essere la cui natura, come abbiamo avuto modo di constatare, già di per sé lo porta a svincolarsi dai suoi limiti o a eccedere continuamente se stesso?

Ed è forse proprio qui che risiede il fascino della *Über-Marionette*: nel suo essere costantemente camaleontica, enigmatica, paradossale e per certi versi inaccessibile nel suo 'darsi' costantemente a frammenti, componibili e ricomponibili all'infinito e in maniera sempre diversa secondo le regole della propria fantasia e del proprio sentire. Congiuntamente alle altre indagate sin qui, sono queste le prerogative che hanno maggiormente attirato la nostra attenzione, spingendoci a supporre, nonché a ipotizzare, di poter provare a interpretare la Creatura craighiana come un corpo-marionetta nervoso/isterico, andando a ricercarne a ritroso le tracce, gli intrecci e i rimandi anche fra le varie fonti teoriche e le figure di ispirazione craighiane, al fine di tentare di restituire una genealogia alternativa della *Über-Marionette* e dei suoi attributi.

Non pensiamo di esser riusciti a svelare l'enigma craighiano e, paradossalmente, ci auguriamo di non averlo fatto poiché, se così fosse, vorrebbe dire aver spogliato la *Über-Marionette* della sua bellezza: del suo alone di mistero e del suo statuto di 'opera aperta', passibile e ri-passibile di molteplici, e, perché no, anche contrastanti interpretazioni.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento e Ottocento*,
ALONGE R. e DAVICO BONINO G. (a cura di), Einaudi, Torino 2000.
- ACCORNERO M., ANGIOLETTI K., BERTOLINI M., GUAITA C., OGGIONI E. (a cura di),
Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei lumi, LED, Milano 2010.
- ACCURSI D., *La philosophie d'Ubu*, P.U.F, Parigi 1999.
- ADLER K., POINTON M. (eds.), *The Body Imaged*, Cambridge University Press, Cambridge
1993.
- AGAMBEN G., *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- ALIVERTI M. I., *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, Bulzoni, Roma 2006.
- ARCHER W.; LOWE R., *The Fashionable Tragedian, Thomas Gray and Co.*, Edinburgh and
Glasgow 1877.
- ARCHER W., *Masks or Faces? A Study in the Psychology of Acting*, Longmans, Green&Co., London
1888.
- , *Theatrical World of 1894*, Scott, London 1896.
- ASLAN O., BABLET D. (dir), *Le Masque du rite au théâtre*, CNRS, Paris 2005.
- ATTISANI A., *L'invenzione del teatro*, Bulzoni, Roma 2003.
- ATTOLINI G., *Gordon Craig*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- , *Teatro arte totale. Pratica e Teoria in Gordon Craig*, Progedit, Bari 2013.
- AUERBACH N., *Private Theatricals: The Lives of the Victorians*, Harvard University Press,
Cambridge 2014.
- BABLET D., *The Theatre of Edward Gordon Craig*, Eyre Methuen, London 1981.
- BACHTIN M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1979.
- BAILLIE M., *The Morbid Anatomy of Some of the Most Important Parts of the Human Body*, J. Johnson
and G. Nicol, London 1793.

- BALLY J. S., *Rapport secret présenté au ministre et signé par la commission précédente* (1784), in BURDIN C., DUBOIS F., *Histoire académique du magnétisme animal: accompagnée des notes et de remarques critiques*, J.-B. Baillière, Paris 1841.
- BARBETTA P., *I Linguaggi dell'isteria. Nove lezioni di psicologia dinamica*, Mondadori, Milano 2010.
- BASH S., Introduction générale, *Romans de cirque*, Robert Laffont, Paris 2002.
- BATTIE W., *Treatise on Madness*, J. Wiston and B. White, London 1758.
- BÉHAR H., *Il teatro dada e surrealista*, Einaudi, Torino 1976.
- BELAVAL Y., *L'esthétique sans Paradoxe de Diderot*, Gallimard, Paris 1950.
- BIET C., TRIAU C., *Qu'est-ce que le théâtre?*, Gallimard, Paris 2006.
- BIGGI I. M., PUPPA P. (a cura di), *VOCI E ANIME, CORPI E SCRITTURE. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma 2009.
- BINET A., FÉRÉ C., *Le Magnétisme animal*, Alcan, Paris 1890.
- BINET A., *On Double Consciousness. Experimental Psychological Studies, with an Introductory Essay on Experimental Psychology in France*, Open Court Publishing Company, Chicago 1890.
- , *Les altérations de la personnalité*, Alcan, Paris 1892.
- , *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, in «L'Année psychologique», III, 1896, pp. 279-295.
- , *L'âme et le corps*, E. Flammarion, Paris 1905.
- BLAIR F., *Isadora: Portrait of the Artist as a Woman*, McGraw-Hill, New York 1986.
- BOIE B., *L'homme et ses simulacres, Essai sur le romantisme allemand*, José Corti, Paris 1979.
- BORIE M., 'Corps vivants et corps objets: une approche atopologique' in GIUDICELLI C., *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, L'Entretemps & L'Institut International de la Marionnette, Lavérune 2013, pp. 137-144.
- BOOTH M. R., *Victorian Spectacular Theatre*, Routledge, London 1981.
- , *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- BOOTH M. R., STOKES J., BASSNETT S., *Three Tragic Actresses: Siddons, Rachel, Ristori*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

- BOURDIN J.-C., *Diderot: le matérialisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1998.
- BRERETON A., *The life of Henry Irving*, vol. 1-2, Longman's Green&Co, Londra 1908.
- BRONFEN E., *The Knotted Subject. Hysteria and its Discontents*, Princeton, Princeton University Press, Princeton 1998.
- BROWN H. M., *Heinrich von Kleist: The Ambiguity of Art and The Necessity of Form*, Clarendon, Oxford 1998.
- BROWN N., THURSCHELL P., *The Victorian Supernatural*, CUP, Cambridge 2004.
- BYNUM W. F., PORTER R., SHEPHERS M., *Anatomy of Madness*, vol. 3, Tavistock, London 1985-1988.
- CAFFIN C., *Vaudeville*, Mitchell Kennerley, New York 1914.
- CAPPELLETTO C., *Marionetta e arto fantasma: il perturbante di un corpo polimorfo*, in VIOLI A. (a cura di), *Giocattoli*, Locus Solus, Bruno Mondadori, Milano 2010, pp. 107-139.
- , *The puppet's paradox: An organic prosthesis*, "RES: Journal of Anthropology and Aesthetics", 59/60, primavera/autunno 2011, pp. 325-336.
- CARETTI L., *Craig, la Duse e l'Arte del Teatro*, in ISOLA G. e PEDULLÀ G. (a cura di), *Gordon Craig in Italia. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 41-72.
- CARROY J., *L'invention de sujets*, Presses Universitaires de France, Paris 1991.
- CARROY-THIRARD J., *Hystérie, théâtre, littérature au dix-neuvième siècle*, "Psychanalyse à l'Université", vol. 7, 1982, pp. 299-317.
- CASTOLDI A., *«In carenza di senso». Logiche dell'immaginario*, Mondadori, Milano 2012.
- CHAOUCHE S., *La Philosophie de l'Acteur: la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*, Champion, Paris 2007.
- , «Formes du théâtral diderotien», *Recherches sur Diderot e sur l'Encyclopédie* [En ligne], 47 | 2012, document 9, mise en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 30 avril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/rde/4933> ; DOI: 10.4000/rde.4933, pp. 105-117.
- CHARCOT J.-M., *Leçons du mardi à la Salpêtrière*, notes de cours de Blin, Charcot (fils), Colin, Progrès médical, Lecrosnier & Babé, Paris 1887-1888, t. 1.

- , *Leçons sur les maladies du système nerveux*, Progès medical, Lecrosnier & Babé, Paris 1887.
- CHESNAIS J., *Histoire générale des marionnettes*, Bordas, Paris 1947.
- CIERI VIA C., *Aby Warburg e la danza*, in ‘Quaderni Warburg Italia’ n. 2-3, Diabasis, Reggio Emilia 2006.
- CIXOUS H., *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist; Lispector, and Tsvetayeva*, University of Minnesota, Minneapolis 1991.
- CLARK-EVANS C., *Diderot’s ‘La Religieuse’: A Pholosophical Novel*, Ceres, Montreal 1995.
- CLAUDEL P., *Mes idées sur le théâtre*, Gallimard, Paris 2007.
- COCKRELL D., “Jim Crow, Demon of Disorder”, *American Music*, vol. 14, n. 2, University of Illinois Press, (Summer, 1996), pp. 161-184.
- , *Demons of Disorders: Early Blackface Minstrels and Their World*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- COHN D., *Kleist’s Marquise von O’...The Problem of Knowledge*, Monatshefte, 67, 1975, pp.129-144.
- CONTINI A., *Estetica della biologia, dalla scuola di Montpellier a Henri Bergson*, Mimesis Edizioni, Milano 2012.
- , *Estétique et science du vivant. De l’école de Montpellier à Henri Bergson*, L’Harmattan, Paris 2016.
- COQUELIN C., *L’art et le comédien*, Ollendorff, Paris 1880.
- COTTICELLI F., *Hofmannsthal e la Duse intorno all’Elektra*, in BIGGI I. M., PUPPA P. (a cura di), *VOCI E ANIME, CORPI E SCRITTURE. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 253-265.
- CRAIG E., *Gordon Craig. La storia della sua vita*, MAYMONE SINISCALCHI M. (a cura di), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996.
- CRAIG E. G., *The Art of the Theatre*, Foulis, Edinburgh and London 1905.
- , *The Actor and the Über-Marionette*, Florence, March 1907, in E. G. Craig, *On the Art of the Theatre*, William Heinemann, London 1912.

- , *A Letter to Eleonora Duse from Gordon Craig*, in «The Washington Post», December 1, 1907.
- , *To Madame Eleonora Duse*, in «The Mask», I, 1, March 1908.
- , *The Actor and the Über-Marionette*, in «The Mask», I, 2, April 1908, pp. 3-15.
- , *The Artists of the Theatre of the Future*, in «The Mask», I, 3-4, May-June 1908.
- , *Gentlemen, the Marionette!*, in «The Mask», V. 2, October 1912.
- , *On the Art of the Theatre*, William Heinemann, London 1912.
- , «The Marionette», n. 4, Florence 1918.
- , *Henry Irving*, J.M. Dent, London 1930.
- , *Ellen Terry and Her Secret Life*, Sampson Low, Marston & Co, London 1931.
- , *Il mio teatro*, (a cura di) MAROTTI F., Feltrinelli, Milano 1971.
- , *Index of the Story of my Days* (1957), Cambridge University Press, Cambridge 1981.
- , *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler 1903-1937*, ed. by L.M. Newman, Modern Humanities Research Association and the Institute of Germanic Studies University of London, London 1995.
- CUVIER G., *Leçons d'anatomie comparée*, vol. 2, Baudoin, Imprimeur de l'Institut, Paris 1805.
- DAUDET A., «A la Salpêtrière», *Œuvres complètes*, Librairie de France «ne Varietur», Paris 1930, t. 15.
- DARNTON R., *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*, Harvard University Press, Cambridge 1968.
- DAVIS J., *Victorian Pantomime. A Collection of Critical Essay*, Palgrave Macmillan, New York 2010.
- DEAK F., *Symbolist Theatre: The Formation of an Avant-Garde*, Johns Hopkins, Baltimore 1993.
- DEGLI ESPOSTI P., *The Fire of Demons and the Steam of Mortality: Edward Gordon Craig and the Ideal Performer*, in «Theatre Survey», LVI, 1, January 2015, pp. 4-27.
- , *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Edizioni di Pagina, Bari 2018.

- , *L'attore nell'Ottocento Europeo. La prassi e la Teoria*, Dino Audino, Roma 2021.
- DE LA METTRIE J., *L'Homme-machine*, ed. Maurice Solovine, Boissard, Paris 1921.
- DE LA TOURETTE G., *L'Hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal*, E. Plon, Nourrit et Cie, Paris 1889.
- DELBOEUF J.-R.-L., “De l'influence de l'éducation et de l'imitation dans le somnambulisme provoqué.”, *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 22, 1886, pp. 146-171.
- , «Une visite à la Salpêtrière», *Revue de Belgique*, Bruxelles 1886, n. 54, pp. 139-147.
- , *Magnétiseurs e Médecins*, Alcan, Paris 1890.
- DIECKMANN H., *Cinq leçons sur Diderot*, Drot, Genève 1959.
- DIDI-HUBERMAN G., *L'immagine insepolta. Abu Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- , *L'invenzione dell'Isteria, Charcot e l'iconografia fotografica*, Marietti, Milano 2008.
- DIDEROT D., *Entretiens sur le fils naturel* (1757) in Diderot, *Œuvres*, ed. André Billy, Gallimard, Paris, 1951.
- , *Le Rêve de d'Alambert* (1769), ed. Jean Varloot, Editions sociales, Paris 1962.
- , *Sur les Femmes* (1772), Léon Pichon, Paris 1919.
- , *Le Neveu de Rameau* (1762-1773), (a cura di) Beretta Anguissola A., Marsilio, Venezia 2013.
- , *Éléments de physiologie* (1774), Paris, Honoré champion Éditeur 2004.
- , *Jacques le fataliste et son maître* (1776), in Diderot, *Œuvres*, ed. André Billy, Gallimard, Paris 1951.
- , *Le Paradoxe sur le comédien* (1773-1777), (a cura di) VARALDO A., La Vita Felice, Milano 2009.
- , *La Religieuse* (1780), in Id. *Œuvres complètes*, ed. DPV, Hermann, Paris 1975.
- , *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, (a cura di) E. Franzini, Guanda, Parma 1984.
- DIJKSTRA B., *Idoli di perversità*, Garzanti, Milano 1988.

- DRIES M. (ed.), *Nietzsche on Consciousness and the Embodied Mind*, De Gruyter, Berlin/Boston 2018.
- DUNCAN I., "Emotional Expression", *The Director*, March 1898.
- , "Depth" (1928), in DUNCAN I., *Art of the Dance*, ed. CHENEY S., *Theatre Arts*, New York 1969.
- , *My Life* (1927), Liveright, New York 1995.
- , *La mia vita*, Dino Audino, Roma 2003.
- DUPOTET DE SENNEVOY J., *An Introduction to the Study of Animal Magnetism*, Saunders&Otley, London 1838.
- DURST M., POZNANSKI M. C., *La creatività: percorsi di genere*, FrancoAngeli, Milano 2011.
- ELLENBERGER H. F., *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, Basic Book, New York 1970.
- , *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, vol. 1, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- ELLIOTSON J., "Dual consciousness", *Cornhill*, 27, 1877.
- , *John Elliotson on Mesmerism*, ed. Fred Kaplan, Da Capo Press, New York 1982.
- ENGELSTEIN S., "Out on a Limb: Military Medicine, Heinrich von Kleist and the Disarticulated Body" *German Studies Review* 23, n. 2, 2000, pp. 127-152.
- ENGLEDUE W. C., *Cerebral Physiology and Materialism: With the Result of the Application of Animal Magnetism to the Cerebral Organs. An Address, delivered to the Phrenological Association in London June 20, 1842. With a Letter from Dr. Elliotson, on Mesmeric Phrenology and Materialism*, H. Ballière, London 1843.
- ERULI B., *Ubu et l'homme a la tête de bois*, in «Puck. L'avantgarde et les marionnettes», n.1, 1988, pp. 8-11.
- , 'Da l'homme a la marionnette et inversement', in «Languages and Cultures», n. 8, marzo 1991, The Institute of Language and Culture, MeijiGakuin University, Tokyo, pp. 1-18.
- , *Jarry. I mostri dell'immagine*, Pacini, Pisa 1992.

- , *Dal Futurismo alla Patafisica*, Pacini, Pisa 1992.
- , *L'attore disincarnato. Marionetta e Avanguardie*, in «Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas», 2006, pp. 26-35.
- , “Penser l’humain”, in PUCK/*La marionette et les autres arts* 14, 2006.
- ESSLIN M., *Il teatro dell’assurdo*, Abete, Roma 1975.
- EYNAT-CONFINO I., *Gordon Craig, the Über-Marionette and the Dresden Theatre*, in “Theatre Research International”, V. 3, Autumn 1980, pp. 171-193.
- , *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement and the Actor*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1987.
- FANO V., TAROZZI G., STANZIONE M. (a cura di), *Prospettive della logica e della filosofia della scienza*, Rubbettino, Catanzaro 2001.
- FERRINI C., *L’invenzione di Cartesio. La “disembodied mind” negli studi contemporanei: eredità o mito?*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste 2015.
- FISCHER B., MEHIGAN, T. (a cura di), *Heinrich von Kleist and Modernity*, Boydell & Brewer, Camden House, Londra 2011.
- FOUQUET H., “Sensibilité, Sentiment”, *Encyclopédie*, Vol. XV, 1762.
- , *Essai sur le pouls par rapport aux affectations des principaux organs* (1767), Ed. Auguste Seguin, Libraire, Montpellier 1818.
- FOUQUIER H., *Le Théâtres. Théâtre de l’Œuvre*, in «Le Figaro», 11 dicembre 1896.
- FRANKO M., *Dancing modernism/performing politics*, Indiana University Press, Indiana 1995.
- , *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Oxford University Press, New York 2015.
- FRANZINI E., *Arte, bello e interpretazione della natura*, Mimesis Edizioni, Milano 2013.
- FREER A. J., “Talma and Diderot’s Paradox on Acting”, in *Diderot Studies*, VIII, 1966, pp. 29-76.
- FROW G., “Oh, Yes it is!”. *A history of pantomime*, British Broadcasting Corporation, London 1985.

- GAILLARD A., *Le corps des statues. Le vivants et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Honoré Champion, Paris 2003.
- GARRICK D., *Letters 1*, in D.M. Little; G.M. Kahrl, *David Garrick. Letters*, Cambridge, Belknap Press 1963.
- GAUCHET M., SWAIN G., *Le vrai Charcot*, Calmann-Levy, Paris 2008.
- GAULD A., *A History of Hypnotism*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- GIAMBRONE R., *Follia e disciplina. Lo spettacolo dell'isteria.*, Mimesis, Milano 2014.
- GIGLIOLI D., VIOLI A. (a cura di), *Locus Solus. L'Immaginario dell'isteria*, Mondadori, Milano 2005.
- GITEAU C., 'Aux sources de la surmarionnette' in BLAZY S., ed., *Actualité du patrimoine*, L'Entretemps, Vic-la-Gardiole 2007.
- GIUBILEI M. F., SISI C., CAMPANA R., NOMEILLINI E. B., VEROLI P. (a cura di), *A passi di danza. Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e Avanguardia*, Firenze, Villa Bardini 13 aprile-22 settembre 2019, Edizioni Polistampa, Firenze 2019.
- GOODALL J., *Stage Presence*, Routledge, London and New York 2008.
- , "Between Science and Supernaturalism: Mimesis and the Uncanny in Nineteenth-Century Theatre and Culture", 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 24, (2017), pp. 1-20.
- GOODDEN A., *'Actio' and Persuasion: Dramatic Performance in Eighteenth-Century France*, Clarendon Press, Oxford 1986.
- , *Diderot and the Body*, University of Oxford, Legenda, Oxford 2001.
- GORDON, M. *The Grand Guignol: Théâtre des peurs de la Belle Époque*. Annotated and with a preface by Agnès Pierron, Laffont, Paris 1975.
- GORDON R. B., *Dances With Darwin, 1875-1910. Vernacular Modernity in France*, Routledge, London 2009.
- , *Why the French love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema*, Stanford University Press, Stanford 2001.
- GRAZIOLI C. *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Esedra, Padova 1999

- , *La marionetta kleistiana nel primo Novecento tedesco; le incarnazioni di un mito*, in *Gesto e parola: aspetti del teatro europeo tra Ottocento e Novecento*, Esedra, Padova 1996.
- , ‘*Mensch, (Tod) und Kunstfigur: figures de la mort et de l’altérité dans les réflexions de Rainer Maria Rilke*’, in Giudicelli C., *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, L’Entretiens & L’Institut International de la Marionnette, Lavérune 2013, pp. 153-162.
- GRUND U., *Zwischen den Künsten: Edward Gordon Craig und das Bildtheater um 1900*, Akademie Verlag, Berlin 2002.
- GUILBERT Y., *La Chanson de ma vie*, Grasset, Paris 1995.
- GROSSMAN H., *Craig and Isadora: Their Artistic Relation*, in GUARDENTI R., MANGHETTI G., PRICE A. (a cura di), PER EDWARD GORDON CRAIG NEL CINQUANTENARIO DELLA MORTE (1966-2016), ATTI DEL CONVEGNO (FIRENZE, 2016), “BIBLIOTECA TEATRALE”, Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo, n. 125-126 (gennaio-giugno 2018), Bulzoni, Roma 2018, pp. 47-63.
- GUARDENTI R., MANGHETTI G., PRICE A. (a cura di), PER EDWARD GORDON CRAIG NEL CINQUANTENARIO DELLA MORTE (1966-2016), ATTI DEL CONVEGNO (FIRENZE, 2016), “BIBLIOTECA TEATRALE”, Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo, n. 125-126 (gennaio-giugno 2018), Bulzoni, Roma 2018.
- HADLEY E., *Melodramatic Tactics: Theatricalized Dissent in English Marketplace, 1800-1885*, Stanford University Press, Stanford 1996.
- HILL J., *The Actor: or, A Treatise on the Art of Playing*, Enlarged ed, London: R. Griffiths 1755.
- , *La Religieuse* (1780), in Id. *Œuvres complètes*, ed. DPV, Paris, Hermann 1975.
- HOBSON M., *Sensibilité et spectacle: le contexte médical du «Paradoxe sur le comédien» de Diderot*, «Revue de Métaphysique et de Morale», 82, 1977, pp. 145-164.
- HOFMANNSTHAL (VON) H., *Eleonora Duse*, in (VON) HOFMANNSTHAL H., *L’Ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, Adelphi, Milano 1991.
- , *Elettra*, Garzanti, Milano 2006.
- HUFF S., *Heinrich von Kleist’s Poetics of Passivity*, Camden House, New York 2009.

- HUSTVEDT A., *Medical Muses: Hysteria in Nineteenth-Century Paris*, W.W. Norton, New York 2011.
- IBRAHIM A., *Le matérialisme de Diderot: formes et forces dans l'ordre des vivants*, in *Diderot et la question de la forme*, Presses Universitaires de France, Paris 1999.
- INNES C. D., *Edward Gordon Craig: A Vision of the Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- , *Edward Gordon Craig*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- IRVING H., *Preface to Talma on the Actor's Art*, Bickers and Son, London 1883.
- IRVING L., *Henry Irving: The Actor and His World*, Faber and Faber, Londra 1951.
- ISOLA G. e PEDULLÀ G. (a cura di), *Gordon Craig in Italia. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989*, Bulzoni, Roma 1993.
- JANIN J. G., *Rachel Et La Tragédie*, Adolphe Delahays, Libraire-Éditeur, Paris 1861.
- JARRY A., «De l'inutilité du théâtre au théâtre» (1896), *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1972.
- , *Les Jours et les nuits* (1897), in *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1972.
- , *Gestes et opinions du docteur Faustroll pataphysicien, Roman néo-scientifique*, in JARRY A., *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1972.
- , *Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première d'Ubu Roi*, in JARRY A., *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1972.
- , *Ubu*, (a cura di) GIULIANI A., Adelphi, Milano 1977.
- JONES-EVANS E., “With Irving and *The Bells*: A Memoir”, in Mayer D., *Henry Irving and The Bells*, Manchester University Press, Manchester 1980.
- JURKOWSKI, H., *Metamorphoses. La Marionette au XXe siècle*, Institut international de la Marionette, Paris 2002.
- KAPLAN F., “The mesmeric mania”: The early Victorians and Animal Magnetism, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 35, n. 4, (Oct. – Dec. 1974), pp. 691-701.
- KEMBLE F. A., *Records of Later Life*, Henry Holt & company, New York 1882.
- KEMPF R., *Diderot et le roman ou Le démon de la présence*, Paris, Éditions du Seuil 1964.
- KENNARD N. H., *Rachel*, W. H. Allen, London 1885.

- KING W. D., *Henry Irving's Waterloo: Theatrical Engagements with Arthur Conan Doyle, George Bernard Shaw, Ellen Terry, Edward Gordon Craig, Late Victorian Culture, Assorted Ghosts, Old Men, War, and History*, University of California Press, Los Angeles 1993.
- KLEIST (VON) H., *Pentesilea*, Einaudi, Torino 1989.
- , *Kätzchen di Heilbronn*, Adelphi, Milano 1992.
- , *Über das Marionettentheater*, in TRAVERSO L. (a cura di), *Rilke, Baudelaire Kleist, Bambole. Bambole, Morale del giocattolo. Sul teatro di marionette*, Passigli Editore, Firenze 1998.
- , *lettera dell'autunno 1807*, in H. von Kleist, *Opere*, CARPI A. M. (a cura di), Mondadori, Milano 2011.
- LACOUÉ-LABARTHE P., *On the philosophical status of paradoxe in Diderot*, in *Poétique*, n. 43, Le Seuil, Paris 1980.
- , *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, Stanford University Press, Stanford 1989.
- LAMOTHE K. L., “A God Dances through Me’: Isadora Duncan on Friedrich Nietzsche’s Revaluation of Values”, *The Journal of Religion*, vol. 85, n. 2, April 2005, pp. 241-246.
- LAPLACE-CLAVERIE H., LEDDA S., *Le théâtre français du XIXème siècle, L’avant-scène théâtre*, Paris 2008, p. 425.
- LEBOEUF P., *Edward Gordon Craig et le renouveau du masque théâtrale au début du XX siècle*, in *Masques: de Carpeaux à Picasso*, [commissaire de l’exposition, É. Papet], Hazan et Musée d’Orsay, Paris 2008.
- , *Craig et la marionnette*, Actes sud/Bibliothèque nationale de France, Paris 2009.
- , *On the Nature of Edward Gordon Craig’s Über-Marionette*, in “New Theatre Quarterly”, XXVI, 2, 2010, pp. 102-114.
- , *Edward Gordon Craig e l’aldilà*, in GUARDENTI R., MANGHETTI G., PRICE A. (a cura di), *PER EDWARD GORDON CRAIG NEL CINQUANTENARIO DELLA MORTE (1966-2016)*, ATTI DEL CONVEGNO (FIRENZE, 2016), “BIBLIOTECA TEATRALE”, Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo, n. 125-126 (gennaio-giugno 2018), Bulzoni, Roma 2018, pp. 99-111.

- LEHMAN A., *Victorian Women and the Theatre of Trance. Mediums, Spiritualists and Mesmerists in Performance*, McFarland&Company, North Carolina 2009.
- LEVILLAIN F., *La Neurasthénie, Maladie de Béard*, A. Maloine, Paris 1891.
- LEWES G. H., *On Actors and the Art of Acting*, Smith, Elder, & Co., London 1875.
- LHAMON W. T. Jr., *Jump Jim Crow: Lost Plays, Lyrics, and Street Prose of the first Atlantic Popular Culture*, Harvard University Press, Londra 2003.
- LOGAN P. M., *Nerves and Narratives*, University of California Press, Berkeley 1997.
- MAETERLINCK M., 'Menus Propos-Le Théâtre', in *La Jeune Belgique*, September 1890.
- , *Alladine et Palomides, Intérieur et La Mort de Tintagiles: trois petits drames pour marionnettes*, E. Deman, Bruxelles-Paris 1894.
- MANGO L., *Corpi senz'organi e marionette metafisiche*, in "Annali: Sezione Romanza", XLV, 2, 2003, pp. 341-359.
- , *I manoscritti di The Art of the Theatre di Edward Gordon Craig*, «Acting Archives Essays, Acting Archives Review Supplement» VII (2011), pp. 1-60.
- , *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Roma 2015.
- MARIANI L., *Il tempo delle attrici: Emancipazionismo e teatro in Italia fra Otto e Novecento*, Mongolfiera, Bologna 1991.
- , *Diversamente belle: Vecchiaia eroica di Sarah Bernhardt*, "più che bellezza" di Eleonora Duse, in *Storia delle Donne*, 12, 2016, pp. 13-28, <http://www.fupress.net/index.php>.
- MARMONTEL J. F., *Œuvres complètes de Marmontel de l'Académie française*, vol. 13, Verdrière libraire-éditeur, Paris 1818.
- MAROTTI F., *Gordon Craig*, Cappelli, Bologna 1961.
- MARQUER B., *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique: Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Droz, Geneve 2008.
- MARSHALL J. W., "Dynamic Medicine and Theatrical Form at the *Fin de Siècle*: A formal analysis of Dr. Jean-Martin Charcot's pedagogy, 1862-1893", *Modernism/Modernity*, 15.1, (2008), pp. 131-153

- , “Kleist’s “Übermarionette” and Schrenck-Notzing’s “Traumtänzerin”: Nervous Mechanics and Hypnotic Performance under Modernism”, in FISCHER B., MEHIGAN, T. (a cura di), *Heinrich von Kleist and Modernity*, Boydell & Brewer, Camden House, Londra 2011.
- MAZZUCOT-MIS M., *Gesto e pantomima. Azione e rappresentazione nel Settecento francese*, «Acting Archives Review», Anno III, n. 5, maggio 2013.
- MAYER D., *Henry Irving and The Bells; Irving’s Personal Script of the Play*, Manchester University Press, Manchester 1980.
- , *Leopold Lewis, The Bells: a case study. A ‘bare-ribbed skeleton’ in a chest: The Bells and Henry Irving*, 2004, *The Cambridge History of British Drama. Vol. 2. 1660-1895*, pp. 388-404.
- MAYMONE SINISCALCHI M., *Il Trionfo della marionetta*, Officina edizioni, Roma 1980.
- MC ALLISTER G., *Studies on Themes and Motifs in Literature: Kleist’s Female Leading Characters and the Subversion of Idealist Discourse*, Peter Lang, New York 2005.
- MCCARREN F., *The “Symptomatic Act” Circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance*, “Critical Inquiry”, vol. 21, n. 4, 1995, pp. 748-774.
- , *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford University Press, Stanford 1998.
- , *Dancing Machines, Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford University Press, Stanford 2003.
- MÉHEUST B., *Somnambulisme et médiumnité. Le défi du magnétisme*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris 1999.
- MEI S., *Ninfa: un paradigma mutante per l’iconografia della danza*, in “Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visione”, anno I, numero 0, 2009, pp. 35-58.
- , *Essere artista: Eleonora Duse e Yvette Guilbert: storia di un’amicizia*, Editoria & Spettacolo, Roma 2018.
- MENIN M., *Le lacrime di Suzanne. La sensibilità tra morale e patologia nella «Religieuse» di Diderot*, «Rivista di storia della filosofia», 2, 2013, pp. 227-251.

- MESMER F. A., *Mémoire sur la découverte du Magnétisme Animal*, P. Fr. DIDOT le jeune, Libraire Imprimeur de MONSIEUR, quai des Augustins, Paris 1779.
- MICALE M. S., "Charcot and the Idea of Hysteria in the Male: Gender, Mental Science and Medical Diagnosis in late Nineteenth-Century France", *Medical History*, n. 34, 1990, pp. 363-411.
- , *Approaching Hysteria: Disease and its Interpretation*, Princeton University Press, Princeton 1995.
- MODICA M., *L'estetica di Diderot*, Antonio Pellicani, Roma 1997.
- MOLINARI C., *Le teorie sul teatro di Gordon Craig*, in "Critica d'arte", IV, 21, Maggio-giugno 1957, pp. 178-195.
- , *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Cue Press, Imola 2018.
- MONTORGUEIL G., «Le Café-Concert», in D'ESPARBÈS G., IBELS A., LEFÈVRE M., MONTORGUEIL G., *Demi-Cabots (le café-concert, le cirque, les forains)*, Charpentier et Fasquelle, Paris 1896.
- MONTRAVEL (de) T., *Essai sur la théorie du somnambulisme magnétique*, Londres novembre 1785.
- MORIN E., "Theatres and Pathologies of Silence: Symbolism and Irish Drama from Maeterlinck to Beckett." *Silence in Modern Irish Literature*, Brill Rodopi 2017, pp. 35-48.
- MUNTHE A., *La storia di San Michele*, Garzanti, Milano 1997.
- NATALE S., *Supernatural Entertainments: Victorian Spiritualism and the Rise of Modern Media Culture*, The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania 2016.
- NEWMAN L. M., *Introduction*, in E. G. Craig, *Black Figures: 105 Reproductions with with an Unpublished Essay*, presented with an introduction and documentation by L.M Newman, Cristopher Skelton, Wellingborough 1989.
- NIETZSCHE F., *La Nascita della Tragedia* (1872), Adelphi, Milano, 1978.
- , *La Gaia Scienza* (1882), Adelphi, Milano 1977.
- , *Così parlò Zarathustra* (1883), Adelphi, Milano 1986.
- , *Al di là del bene e del male* (1886), Adelphi, Milano 1977.

- NOAKES R., 'Spiritualism, science and supernatural in mid-Victorian Britain' in BROWN N., THURSCHELL P., *The Victorian Supernatural*, CUP, Cambridge 2004.
- NORDAU M., *Degeneration*, University of Nebraska Press, Lincoln 1993.
- OLOV ENQUIST P., *August Strindberg: una vita*, Iperborea, Milano 2011.
- ORECCHIA D., "Un gusto immorale dell'arte: fra repertorio moderno e nevrosi stilistica", in BIGGI I. M., PUPPA P. (a cura di), *VOCI E ANIME, CORPI E SCRITTURE. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 147-161.
- , "Il corpo nervoso come corpo scenico: sguardi sulla giovane Duse", in DURST M., POZNANSKI M. C., *La creatività: percorsi di genere*, FrancoAngeli, Milano 2011, pp. 121-139.
- , "Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco", n.1, gennaio-giugno 2013, pp. 110-123, cit. p. 117. <http://www.arabeschi.it/immaginario-dei-nervi-e-il-corpo-scenico-ottocentesco/>.
- PARSSINEN T. M., "Popular Science and Society: The Phrenology Movement in Early Victorian Britain", *Journal of Social History*, Vol. 8, N. 1, (Autumn, 1974), pp. 1-20.
- , "Mesmeric Performers", *Victorian Studies*, Vol. 21, n. 1, Victorian Leisure (Autumn 1977), pp. 87-104.
- PICK D., *Faces of Degeneration: A European disorder, c. 1848-1918*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- PICKERING M., *Blackface Minstrelsy in Britain*, Routledge, New York 2016.
- PIERRON A., *Le Grand-Guignol ou Le théâtre de peurs de la Belle Époque*, Laffont, Paris 1995.
- PIETRINI S., *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, Laterza, Bari 2009.
- PLASSARD D., *L'Acteur en effige*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne 1992.
- PLASSARD D., GRAZIOLI C., «La marionnette, ou la mimésis complexe. La complexité des "figures" dans le théâtre en tant que "mimésis"», *Urdimento-Revista de Estudos en Artes Cênicas*, v. 2, n. 32, settembre 2018.
- POLLOCK W. H., *The Paradox of Acting*, translated with annotations from Diderot's *Paradoxe sur le comédien*, with a Preface by Henry Irving, Chatto & Windus, London 1883.

- PRADIER J.-M., *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*, Presses Univ. de Bordeaux, Bordeaux 2000, pp. 265-272.
- PRESTON C. J., *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- QUILLARD P., 'De L'Inutilité Absolue de la Mise en Scène Exacte', *Revue d'art dramatique*, 1 Mai 1891, pp. 180-183.
- QUINTILLI P., *La filosofia biologica di Denis Diderot, materialismo ed epistemologia*, in FANO V., TAROZZI G., STANZIONE M. (a cura di), *Prospettive della logica e della filosofia della scienza*, Rubbettino, Catanzaro 2001.
- (a cura di), *Anima, mente e cervello. Alle origini del problema mente-corpo da Descartes all'Ottocento*, Unicopli, Milano 2009.
- RANDI E. (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scientifico del precursore della danza moderna*, Bulzoni, Roma 1993.
- , *La teoria delsartiana del gesto e le sue applicazioni recitative*, in RANDI E. (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro*, Bulzoni, Roma 1993.
- , *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova 1996.
- , *Anatomia del gesto*, Esedra, Padova 2001.
- , (2011), «Le geste s'entend et serpente de la tête aux pieds», *L'Annuaire théâtral*, (49), 157-173. <https://doi.org/10.7202/1009309ar>.
- , *François Delsarte: la scène et l'archétype*, L'Harmattan, Paris 2016.
- RASI L., [1901], *La Duse*, Bulzoni, Roma 1986.
- RATHER L. J., *Mind and Body in Eighteenth Century Medicine: A Study Based on Jerome Gaub's "De regimine mentis"*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1965.
- RE L., *D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: il rapporto autore-attrice fra decadentismo e modernità*, «MLN», 117, 1 (January 2002) (Italian Issue), pp. 115-152, <http://muse.jhu.edu/journals/mln/summary/v117/117.1re.html>.
- Report On Spiritualism of The Committee Of The London Dialectical Society Together With The Evidence Oral and Written And A Selection From The Correspondence*, J. Burns, London 1873.

- RHEINHARDT E. A., *Eleonora Duse* (trad. Lavinia Mazzucchetti), Castelveccchi-Lit Edizioni, Roma 2015.
- RIBOT T., *Les maladies de la volonté*, Libraire Germere Baillière, Paris 1883.
- , *Les maladies de la personnalité*, Libraire Germere Baillière, Paris 1885.
- RICHARDS J., *The Golden Age of Pantomime. Slapstick, Spectacle and Subversion in Victorian England*, Methuen Drama, New York 2015.
- ROACH J. R., “G. H. Lewes and Performance Theory: Towards a “Science of Acting””, *Theatre Journal*, Oct., 1980, Vol. 32, N. 3 (Oct., 1980), pp. 312-328.
- , *The Player’s Passion. Studies in the Science of Acting*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1993.
- ROBICHEZ J., *Les Symboliste au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l’Œuvre*, L’Arche, Paris 1957.
- ROCCATAGLIATA G., *L’isteria, il mito del male del XIX secolo*, Liguori, Napoli 2002.
- ROOD A., *Gordon Craig on Movement and Dance*, Dance Books, London 1978.
- ROSSI P. (a cura di), *Il sogno di D’Alambert*, in *Opere filosofiche di Diderot*, Feltrinelli, Milano 1963.
- RUFFINI F., *Il Delsarte segreto di Gordon Craig*, in “Teatro e Storia”, XXVIII, 2007, pp. 57-113.
- , *Un libro ritrovato. Gordon Craig e il “divino movimento”*, in RUFFINI F., *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato di invenzione*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- , *Craig, Grotowski, Artaud: teatro in stato di invenzione*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- RUPRECHT L., *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E. T. A. Hoffmann and Heinrich Heine*, Aldershot, UK 2006.
- SCHADE S., ‘Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The ‘pathos formula’ as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse – a Blind Spot in the Reception of Warburg’, *Art History*, vol. 18, n. 4. December 1995, pp. 499-517.
- SHAW G. B., *La femme de Claude*, in «The Saturday Review», 8 giugno 1895.
- SHAWN T., *Every Little Movement. A Book About Delsarte*, Dance Horizons, New York 1974.
- SHEPHERD S., WOMACK P., *English Drama*, Blackwell, Oxford 1996.
- SCHINO M., *Il teatro di Eleonora Duse*, Il Mulino, Bologna 1992.

- SCHUN J., *La Machine à décerveler d'Alfred Jarry*. Colloque de la Society of Dix-Neuviémistes, "Mémoire et Souvenirs au/du XIXe siècle", Mar 2008, Manchester, Royaume-Uni. hal-00984002, pp. 1-6.
- SCULL A., *Hysteria, The Biography*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- SILK M. S., STERN J. P., *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.
- SILVERMAN D. L., *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style*, University of California Press, Berkeley 1989.
- SIMONCINI F., *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse*, ETS, Pisa 2005.
- , *Le visioni scenografiche di Craig, il corpo della Duse e il mestiere del teatro*, in GUARDENTI R., MANGHETTI G., PRICE A. (a cura di), PER EDWARD GORDON CRAIG NEL CINQUANTENARIO DELLA MORTE (1966-2016), ATTI DEL CONVEGNO (FIRENZE, 2016), "BIBLIOTECA TEATRALE", Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo, n. 125-126 (gennaio-giugno 2018), Bulzoni, Roma 2018, pp. 111-133.
- SIMONI R., *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, Fratelli Treves, Milano 1938.
- SMITH M., *The Letters of Charlotte Brontë*, vol. 2, 1848-1851, Clarendon Press, Oxford 2000.
- SMITH T. W., *On Flinching: Theatricality and Scientific Looking from Darwin to Shell Shock*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- "Spiritualism and the Pantomime", *The Spiritual Magazine* 2.2 (Feb. 1861)
- STAROBINSKI J., *Sur l'histoire des fluides imaginaires (des esprits animaux à la libido)*, in ID, *L'œil vivant. La relation critique*, Gallimard, Paris 1972.
- , *Diderot, un diable de ramage*, Gallimard, Paris 2012.
- STEEGMULLER F., «Your Isadora». *The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig*, Macmillan and the New York Public Library, New York 1974.
- STOKER B., *Personal Reminiscences of Henry Irving*, Macmillan, London 1907.
- SULEIMAN S. R., '(Re)writing the Body', in *The Female Body in Western Culture*, ed. Susan Rubin Suleiman, Harvard University Press, Cambridge 1985.
- SUMI Y., *Le neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, Tokyo, France Tosho 1975.

- SWAIN V. E., *Diderot's Paradoxe sur le comédien: the paradox of reading*, Studies in Voltaire and the Eighteenth Century 1982, pp. 1-71.
- SYMONS A., "Eleonora Duse", in *Studies in Seven Arts*, Constable, London 1906, e *Eleonora Duse*, Duffield, New York 1927.
- , *Apology for Puppets*, Unicorn Press, Londra 1963.
- TALMA F. J., "Quelques réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral", in LEKAIN H. L., *Mémoires de Lekain*, Ponthieu, Paris 1825.
- TATAR M., *Spellbound: Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton University Press, Princeton 2015.
- TAXIDOU O., *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Harwood Academic Publisher, Amsterdam 1998.
- , (2017) "The Dancer and the Übermarionette: Isadora Duncan and Edward Gordon Craig", *Mime Journal*: Vol. 26, Article 3, DOI: 10.5642/mimejournal.20172601.02.
<http://scholarship.claremont.edu/mimejournal/vol26/iss173>.
- TAYLOR G., "François Delsarte: A codification of Nineteenth-Century Acting", *Theatre Research International* 24, n. 1., (Spring 1999), pp. 71-81.
- TERRY E., *The Story of my Life*, Hutchinson&Co., London 1980.
- TESSARI R., *Teatro e Spettacolo nel Settecento*, Laterza, Bari 1995.
- The New Monthly Magazine*, vol. 73, Jan. 1845.
- THOMAS U., *Heinrich von Kleist and Gotthilf Heinrich Schubert*, Monatshefte, Oct., 1959, Vol. 51, N. 5, pp. 249-261.
- THOMSON P., *On Actor and Acting*, Exeter University Press, Exeter 2005.
- TRILLAT E., *Histoire de l'hystérie*, Seghers, Paris 1986.
- UBERSFELD A., *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, les Éditions sociales, Paris 1981.
- VANDERHEYDEN J., *The function of the dream and the body in Diderot's works*, Peter Lang Publishing, New York 2004.

- VARTANIAN A., *Diderot and Descartes, A Study of Scientific Naturalism in the Enlightenment*, Princeton University Press, Princeton 1953.
- , *La Mettrie's L'Homme Machine: A Study in the Origins of an Idea*, Princeton University Press, Princeton 1960.
- VEGETTI A., *Deformazione e comicità nel teatro di Alfred Jarry*, Itinera, Milano 2004.
- VEITH I., *Hysteria. The History of a Disease*, University of Chicago Press, Chicago 1965.
- VERNIÈRE P., *Introd. al Paradoxe sur le comédien*, in D. Diderot, *Œuvres esthétiques*, Garnier, Paris 1959.
- VICENTINI C., *Teatro della recitazione. Diderot e la questione del Paradosso*, in AA. VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento e Ottocento*. (a cura di) ALONGE R. e DAVICO BONINO G., Einaudi, Torino 2000.
- VIOLI A., “Il personaggio isterico”, in BOTTIROLI G. (a cura di), *Problemi del personaggio*, Sestante, Bergamo 2001, pp. 133-152.
- , *Il Teatro dei Nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Mondadori, Milano 2004.
- , *Il corpo delle meraviglie: l'isteria e i fantasmi della sensibilità*, in GIGLIOLI D., VIOLI A. (a cura di), *Locus Solus. L'Immaginario dell'isteria*, Mondadori, Milano 2005, pp. 15-36.
- (a cura di), *Giocattoli, Locus Solus*, Bruno Mondadori, Milano 2010.
- VITTORI G., *The Marionette of Heinrich von Kleist: A Dancing Model*, *Dance Chronicle*, 42:2, 2019, pp. 217-243, DOI: 10.1080/01472526.2019.1624485.
- VON HALD, P. *Alienation and Theatricality: Diderot after Brecht*, Routledge, New York 2011.
- WAJEMAN G., *La medicalizzazione dell'isteria*, in *Ornicar?, Psicanalisi, clinica, insegnamento. Scritti di Jacques Lacan e di altri*, vol. II, Marsilio, Venezia 1978.
- WHYTT R., *Observations on the Nature, Causes, a Cure of Those Disorders which are commonly Called Nervous, Hypochondiac, or Hysterical*, (1764), in Id. *The Works of Robert Whytt*, AL: Leslie B. Adams, Birmingham 1985.
- WILLIAMS E. A., *A cultural history of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier*, Ashgate Publication, Burlington-Vermont 2003.
- WILSON SMITH M., *The Nervous Stage*, Oxford University Press, Oxford 2017.

WINTER A., *Mesmerized. Powers of mind in Victorian Britain*, University of Chicago Press, Chicago 1998.

WOLF, T. H., *Alfred Binet*, University of Chicago, Chicago 1973.

WOLFE C., *Sensibility as a vital force or as a property of matter in mid-eighteenth-century debates*, in LLOYD H.M., *The discourse of sensibility. The knowing body in the Enlightenment*, Heidelberg, New York-London 2013.

WOOD J., *Passion and Pathology in Victorian Fiction*, Oxford University Press, Oxford 2001.

WORTHEN W. B., *The idea of the Actor: Drama and the Ethics of Performance*, Princeton University Press, Princeton 1984.