

Gabriele Sofia

L'ISOLA FANTASMA DI «THE MASK»:
LA COLLABORAZIONE CRAIG-LEES E LE
STRATEGIE DI DIFFUSIONE DELLA RIVISTA

A novant'anni dalla pubblicazione dell'ultimo numero di «The Mask», resta ancora aperto l'interrogativo sul modo in cui una rivista prodotta in maniera semi-artigianale e in perenne precarietà finanziaria sia riuscita a sopravvivere così a lungo e a irrigare in profondità le culture teatrali dell'epoca.

Buona parte del merito è certamente imputabile all'inedito approccio al fatto teatrale che Craig e i suoi collaboratori hanno proposto attraverso le pagine del periodico, assumendo un punto di vista radicale sulle culture performative europee ed extraeuropee. Eppure il successo, in termini di diffusione, di queste nuove idee sembrerebbe strettamente legato anche al modo con cui il periodico è riuscito ad arrivare materialmente tra le mani di numerose personalità, dislocate da un lato all'altro del pianeta, dagli Stati Uniti al Giappone. Se, dunque, una riflessione sulle strategie di diffusione di «The Mask» non può essere slegata da un'analisi sui suoi contenuti, è vero anche l'inverso: per comprendere la genesi di alcune scelte editoriali non si possono ignorare le dinamiche di disseminazione messe in campo da Craig e, più in generale, le condizioni materiali in cui la rivista è stata prodotta.

L'isola di «The Mask»

Cosa spinse Craig a fondare una rivista? Le risposte sono molteplici. Forse è proprio immaginando una domanda del genere che Craig imposta il suo editoriale non firmato e collocato alla fine del

primo numero. Si tratta del primo tentativo di presentare la rivista, di delinearne l'identità, operando, come Craig era solito fare, per contrasto rispetto al panorama a lui attuale¹.

A differenza di tutte le altre riviste sul teatro che hanno come «guiding spirit» un «gentlement without any practical experience»², la personalità guida di «The Mask» era individuata esplicitamente in Gordon Craig. La sua esperienza pratica avrebbe offerto un'analisi nuova e originale. Fin dal primo editoriale Craig opera quello sdoppiamento che avrebbe caratterizzato tutta l'impresa: egli sarebbe dovuto apparire come l'ispiratore, ma non come l'editore o il direttore della rivista. Si doveva, insomma, dare l'impressione che attorno alla sua figura carismatica si riunisse un gruppo di artisti e intellettuali, di animatori di un «New Movement» del teatro, come l'aveva definito Craig stesso. Sempre nell'editoriale, Craig stabilisce un altro contrassegno identitario: a differenza delle altre riviste, «The Mask» non avrebbe esaurito la sua critica a ciò che è stato fatto, ma avrebbe indirizzato lo sguardo verso ciò che si sarebbe potuto fare: «It should not only announce what has been but what is to be»³. Non era quindi il passato recente del teatro ad avere la priorità, ma ciò che il teatro sarebbe potuto diventare. Gradualmente questa tendenza si sarebbe radicalizzata, indirizzandosi parallelamente al più utopico futuro e alle forme performative dei secoli passati. La stretta contemporaneità della scena appariva nei dibattiti o nelle inchieste, ma rimaneva un elemento secondario, fino a quasi scomparire con il passare degli anni.

Nell'obiettivo di una riforma definitiva del teatro, lo strumento-rivista aveva un ruolo strategico importante poiché la pratica di scrittura e di pubblicazione di saggi possedeva un'agilità di diffusione che uno spettacolo, anche il più ben riuscito, non poteva avere. La lotta ingaggiata da Craig per un'arte del teatro radicalmente diversa non poteva, paradossalmente, avere come obiettivo la sua realizzazione, ma doveva generare una presa di coscienza globale

¹ Editorial note, «The Mask», I, 1, March 1908, p. 23.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

delle culture teatrali nella loro totalità: «through that publication I might in time come to change the whole theatre – not plays alone, but playing sceneries, construction of theatres – the whole thing»⁴. Eppure, in questo processo di slittamento dell'attenzione verso il teatro da realizzare, il pericolo peggiore era quello di affrontare la questione in modo esclusivamente teorico. La sfida, paradossale anch'essa, era dunque quella di operare una riflessione *pragmatica* su ciò che ancora non esisteva.

Questo indirizzo programmatico della rivista era anche il risultato di alcune condizioni materiali. Presa la decisione di stabilirsi a Firenze, Craig limitò la frequentazione personale dei grandi centri culturali europei, delegando a «The Mask» il compito di mantenere un presidio intellettuale all'interno dei dibattiti sul teatro dell'epoca. Fu probabilmente per questa ragione che la rivista optò per una certa ambiguità geografica: sebbene fin dal primo numero l'ancoraggio fiorentino fosse esplicito, l'immagine che il periodico provò a restituire di sé fu quella di apolide in un territorio fluttuante, dove convergono le proposte più interessanti del teatro europeo. Esempio è, in questo senso, il caso della sezione Foreign notes, presente nella maggior parte dei numeri, che raccoglie tutta una serie di fatti e notizie provenienti “dall'estero”; ma dall'estero rispetto a quale luogo? Non è mai chiaro. Le notizie pubblicate provengono sia da Firenze che dalle altre città d'Italia, ma anche da Londra, Parigi, Budapest o Berlino. Praticamente, ogni notizia riguardante la vita teatrale dell'epoca era considerata una notizia “dall'estero”.

«The Mask» appare dunque ai nostri occhi come un'isola fantasma, che fluttuava liberamente al di fuori della geografia e dell'attualità, volteggiando sugli eventi contingenti per spingersi in territori inusuali. Ancora una volta, però, quello che sembra il frutto dell'instancabile curiosità di Craig era anche l'ingegnosa risposta a un'esigenza molto concreta. Il periodico, non avendo a disposizione inviati che potevano riempire le colonne con cronache e resoconti dei vari spettacoli, doveva elaborare un approccio alternativo

⁴ Gordon Craig, *Daybook I, 1908-10*, p. 53, citato in Christopher Innes, *Edward Gordon Craig. A vision of theatre*, London-New York, Routledge, 1998, p. 210.

a quelli delle riviste teatrali dell'epoca, che traevano materiale dal succedersi degli eventi culturali. Per Craig, invece, lo *spettacolo* era un'entità assoluta, disgiunta dall'*evento spettacolare*, e analizzata nelle sue leggi interne, considerate universali e quindi riconoscibili anche in altre forme d'arte, dalla danza alla musica all'architettura. L'«espansione» dell'oggetto teatro, l'approfondimento delle sue dimensioni culturali, storiche, antropologiche o addirittura spirituali, permetteva di concentrare in poche mani il lavoro che – in una rivista tradizionale – avrebbe necessitato numerosi collaboratori, mantenendo così un ritmo di pubblicazione paragonabile a quello degli altri periodici. Il progetto iniziale subì, chiaramente, numerosi riassetamenti; dopo il primo anno, ad esempio, la frequenza di pubblicazione passò da mensile e trimestrale, ma la scommessa di uno sguardo espanso al fatto teatrale, dove l'evento spettacolare perde la sua centralità assiomatica, fu vincente.

Le strategie della guerrilla

In seguito all'interruzione delle pubblicazioni nel 1929, vi furono diversi tentativi di ripresa di «The Mask» negli anni Trenta. Uno di questi è testimoniato da alcuni appunti di Gordon Craig probabilmente indirizzati a chi, per lui, stava trattando con il celebre editore di riviste d'arte londinese Curwen Press, per una ripresa della pubblicazione. Dopo aver sottolineato il carattere intransigente della rivista, l'originalità e la totale estraneità al mondo del cinema, Craig chiosa con un'ultima considerazione di carattere più generale:

«The Mask» has made guerrilla on this, that and the other, and it has done it quite well, in a way – and it can go on doing it.

I doubt whether it can put a large enough regular army into the field, to achieve the same result as effectively as it did with its scouting and skirmishing and being here, there and everywhere. The standing army needs the capital.

So this being in London is the first step towards a standing army, because in guerrilla warfare you hardly find a single soldier in the city – in fact, everything is secret, in guerrilla warfare.

Hence the name, «The Mask».

Don't let the original thought behind the whole enterprise be lost, simply for the sake of Mr. Curwen, printer.

The original thought was to fight to the death, never give in – therefore, never let anyone know who was fighting, how many the numbers, who were the assistants, and what exactly was the cause.

For the moment anything is KNOWN – exactly known – that moment can that thing be attacked.

But surely this is easy to understand: and it goes without saying that the skirmishing and secret method I used was the one and only way to do the thing and continue for any considerable period⁵.

Anticipando di oltre cinquant'anni il celebre saggio di Jay Conrad Levinson *Guerrilla Marketing*⁶, Craig riassume con la metafora della *guerrilla* i fattori e le strategie che hanno fatto la fortuna della rivista, durante i ventidue anni di pubblicazione.

Prima di tutto «everything is secret, in guerrilla warfare». Nessuno deve conoscere chi sta combattendo, il numero di soldati in campo o il loro fine. La maschera, inizialmente celebrata come strumento di perfezione che non permette al volto dell'attore di essere in balia delle emozioni, diventa qui la metafora di questa cospirazione sotterranea. L'immagine della *guerrilla* ridefinisce «The Mask» come un'operazione finemente congegnata, in cui l'attenzione principale non si concentrava sull'attacco frontale al nemico, ma sul raggiungimento di alcune posizioni, sulla conquista di certi punti strategici della battaglia.

A tal fine l'utilizzo di molteplici pseudonimi ebbe un impatto decisivo, perché dava al «New Movement» l'apparenza di una compagine ben nutrita di artisti che aveva scelto il periodico come piattaforma di incontro e di contaminazione. Si poteva così evitare di far coincidere le istanze di «The Mask» con quelle di Craig, pur

⁵ Gordon Craig, dattiloscritto intitolato «*The Mask*», conservato nel Fondo Craig della Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle (d'ora in avanti BnF, ASP), collocazione EGC-Ms-B-1100.

⁶ Jay Conrad Levinson, *Guerrilla Marketing. Secrets for making big profits from your small business*, New York, Houghton Mifflin Company, 1984.

mantenendo per quest'ultimo il ruolo di leader. Racconta a tal proposito Dorothy Nevile Lees, principale collaboratrice di Craig in quegli anni:

The object was always, save where E.G.C. wanted to make authoritative pronouncement in his *own* name, to keep the things as mysterious and impersonal as possible; to put the people off the track who tried to say "it is just all E.G.C. writing about himself; or also "all D.N.L. acting as E.G.C.'s mouthpiece". It kept everyone guessing for years, and was good fun too⁷.

Bisogna però fare attenzione a non pensare che l'astuzia degli pseudonimi fosse escogitata solo per fingere l'esistenza di un movimento inesistente. Ciò che Craig definiva «New Movement» aveva una sua reale consistenza⁸, e buona parte dei protagonisti aveva già avuto la possibilità di interagire col regista inglese. Ciò che non esisteva era il modo per associare le diverse personalità attorno a un progetto condiviso; «The Mask» aspirava a questo ruolo ma non disponeva dei mezzi (economici, soprattutto) per assumerlo. L'unica opzione percorribile fu dunque quella di fingere una rete già esistente di persone, con la speranza, da un lato, di attirare mecenati o finanziatori, dall'altro di arrivare ad altri artisti o intellettuali che si riconoscevano nelle parole d'ordine del «New Movement». Era un'operazione che fu tentata in qualche modo anche da Jacques Rouché con il suo *L'Art Théâtral Moderne*⁹, ma che la rivista provò a sviluppare in maniera interattiva, invogliando i protagonisti stessi a contribuire all'operazione.

In questa prospettiva la funzione dei *symposia* era particolar-

⁷ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence* (1961), dattiloscritto conservato presso il Fondo Dorothy Nevile Lees, Cartella DNL II.5.2, Firenze, Biblioteca Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, p. 54.

⁸ Mirella Schino ha utilizzato la metafora della «rete d'Indra» per descrivere i collegamenti invisibili che mettevano in connessione i grandi maestri. Mirella Schino, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017.

⁹ Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*, Paris, Édouard Cornély, 1910.

mente importante. Questi si conformavano come delle vere e proprie inchieste, all'epoca molto di moda nelle riviste culturali, in cui intellettuali e artisti dibattevano attorno alcuni temi. Il primo numero di «The Mask», che venne inviato gratuitamente a un copioso elenco di registi e personalità del mondo del teatro, era infatti accompagnato da una lettera di John Semar (pseudonimo co-utilizzato da Craig e da Lees) che invitava l'interlocutore a riempire un foglio annesso, in cui erano già prestampate le domande del primo *symposium*, dal titolo *Realism and the Actor*. Questa prima inchiesta, di gran lunga la più estesa (venne riproposta per quattro numeri della rivista: maggio, luglio, agosto, ottobre e novembre 1908)¹⁰ aveva come scopo quello di aprire un grande dibattito su quello che, all'epoca, era uno dei bersagli privilegiati delle invettive di Craig: il realismo.

Il simposio seguente (ottobre 1909) si intitolava *National Theatre* e intendeva generare un confronto a proposito della funzione dei teatri nazionali in Inghilterra o negli altri stati europei¹¹. Il terzo aveva come titolo *The Position of the Theatre* (ottobre 1911) e nasceva come risposta alle critiche che la rivista «The Referee» aveva mosso proprio a «The Mask»¹². A quattordici anni di distanza venne invece pubblicato l'ultimo *symposium*, in cui si invitavano architetti, scenografi e disegnatori a esprimersi a proposito di un disegno scenico di Antonio San Gallo per ipotizzarne gli utilizzi teatrali¹³. Pur senza etichettarla come *symposium*, un'ulteriore inchiesta è stata realizzata nel 1927, quando diversi studiosi vennero invitati a commentare le piante di alcuni teatri italiani¹⁴.

¹⁰ Tra i sedici intervistati vi erano Tommaso Salvini, Loïe Fuller, Ellen Terry, André Antoine, Herbert Beerbohm Tree e Yvette Guilbert. Craig partecipò all'inchiesta sia con il nome proprio che utilizzando due pseudonimi: Jan Klaassen e John Semar.

¹¹ Pubblicato nel solo numero dell'ottobre 1909, il *symposium* contenne dodici commenti tra cui quello di George Bernard Shaw, uno dei grandi rivali di Craig. Quest'ultimo intervenne tre volte, una a suo nome e due con gli pseudonimi di Jan Klaassen e Allen Carric.

¹² Tra i nove intervistati, Craig appare tre volte, una volta a nome suo e due sotto pseudonimo (John Balance e Allen Carric).

¹³ Sono due, questa volta gli interventi di Craig, uno a nome suo e l'altro sotto lo pseudonimo di François Florian.

¹⁴ Gordon Craig, *Some Old Theatre Plans with accompanying comments and*

La creazione di questi *symposia* aveva lo scopo di fidelizzare un certo numero di lettori rendendoli protagonisti della rivista e definendo allo stesso tempo alcune questioni come prioritarie nel dibattito artistico. L'utilizzo di alcuni pseudonimi "infiltrati" tra coloro che partecipavano alle inchieste permetteva di pilotarle in maniera funzionale al disegno complessivo di Craig. Inoltre, i nomi fittizi scelti da Craig servivano anche ad alimentare l'aura internazionale della rivista (e quindi del «New Movement»)¹⁵. Senza dubbio, almeno nel primo periodo, la macchinazione dell'inglese rimase ben nascosta, tanto che i contributi dei *symposia* ebbero una certa risonanza anche su altri periodici teatrali¹⁶.

I *symposia*, come anche altre operazioni più estemporanee (ad esempio i tentativi di creare delle associazioni di artisti come la *Society of the Theatre*¹⁷ oppure la *Society of Marionette*¹⁸), ci mostrano come la *guerrilla* di «The Mask» mirasse "ai fianchi" delle culture teatrali d'inizio secolo provando a coalizzare certi artisti attorno alle parole-chiave di Craig – oppure in contrapposizione a un nemico comune – e affrontando alcune questioni largamente dibattute secondo delle modalità anomale. Come tutti gli esempi di *guerrilla*, il segreto risiedeva nella pazienza: la vittoria si costruisce un metro dopo l'altro, che nel caso di «The Mask» corrispondeva agli abbonamenti venduti; ogni copia era un'esca lanciata tra le correnti dell'editoria teatrale d'inizio secolo, realizzata – anche dal punto di vista grafico – in modo

historical notes from international sources. Where the Plans are preserved. An introductory word, «The Mask», XII bis, 4, October-December 1927, p. 134.

¹⁵ Craig dava infatti ai suoi pseudonimi dei connotati geografici che volevano supplire la mancanza di contributi dalla Francia o dal Nord Europa, come nel caso di Jan Klaassen, per il quale Craig indica come città di provenienza Emmerick, località inesistente ma che evoca immediatamente le sonorità tipiche delle località scandinave o nordeuropee.

¹⁶ È il caso del quotidiano francese «Comœdia», che nel numero del 14 luglio 1908 cita alcuni interventi di «The Mask» nella rubrica *Departements étrangers* (p. 3).

¹⁷ La *Society of the Theatre* è un'iniziativa che Craig prova a pubblicizzare in alcuni numeri tra il 1913 e il 1914, in corrispondenza con l'apertura della scuola all'Arena Goldoni.

¹⁸ Della *Society of Marionette* Craig dà notizia in «The Mask», V, 2, October 1912.

da farsi notare immediatamente. Bisogna infatti tenere conto che i numeri venivano spediti ai lettori prima che questi avessero regolarizzato l'abbonamento, al fine di incentivarne la sottoscrizione o il rinnovo da un anno all'altro. Questo sistema, sebbene facilitasse una diffusione anche serendipica dei contenuti, aveva come controindicazione il moltiplicarsi delle corrispondenze tra la rivista e i potenziali abbonati, come dimostra l'enorme mole di carteggi conservati ancora oggi nel Fondo Craig della BnF. Consultandoli ci si rende conto del lavoro quotidiano necessario per mantenere le relazioni con i vari sottoscrittori o potenziali tali. Lavoro che, in massima parte, gravava sulle spalle di Dorothy Nevile Lees, scrittrice e collaboratrice di Craig, il cui ruolo nella rivista possiede tutt'oggi dei confini non ben definiti.

Il dispositivo Craig-Lees

The Actor and the Über-Marionette è un saggio che è stato scritto camminando. Nel vero senso della parola: Gordon Craig girovagava per la camera o per la terrazza della villetta in cui aveva trovato residenza nel 1907 e Lees batteva il testo a macchina. Lo narra lei stessa, in un libro-racconto – tutt'oggi inedito – che ripercorre gli anni di lavoro su «The Mask»:

It was a radiant day in February 1907 when I first went. The little house was nice, standing among olives, – none of the houses up there around it had then been built. It was white inside and cute, very scantily furnished, and full of light and air.

It was there, – indoor when wet or cold, outside on the terrace when fine – that he dictated all those articles, ... the Actor and the Über-marionette, Open letter to Elle Terry, Duse, etc. etc. which come out in the first volume of *The Mask* and were later collected in the book “On the Art of Theatre” published in 1911 by Hartmann. He generally walked up and down while dictating, and it come after rather erratically and brokenly at first as if he found it hard to coordinate and express his thoughts¹⁹.

¹⁹ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., pp. 10-11.

Giornalista per «The Italian Mail» e autrice di due libri sulle tradizioni sacre toscane²⁰, Lees aveva conosciuto Gordon Craig tramite Louise Creed, editrice della rivista per cui Lees lavorava. Fin dal primissimo incontro, Craig esibì nei suoi confronti una postura spiazzante:

He had some copies of the *Italian Mail* on the bed, and said almost at once that he was afraid Mrs Creed had made a mistake. He wanted to find someone who would work hard, and he saw from my writings that I was “an artist” and couldn’t be expected to be dictated to and type and so on²¹.

Una cosa doveva, difatti, essere chiara: nella nascente «The Mask» c’era spazio per un solo «artista». D’altronde, la tendenza a immaginare l’opera perfetta come il risultato di una mente unica che dispone di un materiale preciso e obbediente era riscontrabile già nelle prime teorie craighiane, sebbene egli stesso la rimetta continuamente in discussione.

La ricostruzione che Lees fa dei suoi anni dedicati a «The Mask» è estremamente puntigliosa e dettagliata²². Non si fa fatica,

²⁰ Dorothy Nevile Lees, *Scenes and Shrines in Tuscany*, London, J. M. Dent, 1907; *Tuscan Feasts and Tuscan Friends*, London, Chatto & Windus, 1907.

²¹ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 9.

²² Si rimane stupiti dal modo in cui la scrittrice resistette al tentativo di “romanzare” gli eventi, utilizzando un registro generalmente privo di particolare enfasi. La descrizione del modo con cui Craig le dettava i saggi, ad esempio, è testimoniata anche dal figlio di Craig, Edward, nel suo *Gordon Craig. Storia della sua vita*, a cura di Marina Maymone Siniscalchi, Milano, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996 (ed. orig. *Gordon Craig. The Story of his Life*, New York, Limelight Edition, 1985). In realtà le ricerche di Marc Duvillier e Gianni Isola mostrano come, una volta consumata nel 1916 la rottura tra Craig e Lees, la scrittrice minacciò di scrivere un libro dove raccontava in che modo è stato realmente organizzato il lavoro di «The Mask». Forse il racconto in questione potrebbe essere il promemoria per questo libro, o addirittura il libro stesso. Ne accenna Gianni Isola in «*After the Theory the Profit*»: la redazione di «The Mask», in *Gordon Craig in Italia*, a cura di Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993, dove fa riferimento a una lettera del 1937 in cui Craig le pone domande sulla possibile pubblicazione. Cfr. anche Marc Duvillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig. «Un rêve mis noir sur blanc»*, tesi redatta sotto la direzione di Georges Banu e discussa all’Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle l’8 dicembre 2009.

tra l'altro, a immaginare l'allora trentaseienne Craig muoversi freneticamente sulla terrazza immersa tra gli olivi, dettando quello che sarebbe diventato uno dei saggi più influenti delle culture teatrali del Novecento. Si ha quasi l'impressione di intravedere una traccia di questa modalità peripatetica all'interno della struttura stessa del testo: il suo avanzare per immagini successive, l'avvicinarsi di atmosfere e figure restituisce la dimensione di un percorso. Il suo portato semantico emerge grazie a un attraversamento del pensiero di Craig, piuttosto che a una sua geometrica comprensione. Il movimento costante di allontanamento e riavvicinamento al soggetto di partenza, sembra ripercorrere le ritmiche irregolari dei suoi passi:

Sometimes it was a nervous struggle for me to keep up with him when he got very rapid; and sometimes, out of doors, walking up and down, he went so far I could scarcely hear; but the proof that somehow or other I got it all down correctly is in the articles themselves, which are all as dictated to and transcribed by me²³.

Lees non aveva solo il compito di trascrivere a macchina, ma faceva un lungo lavoro di revisione e di rilettura dei saggi. Lei, che aveva abbandonato la carriera di scrittrice e di giornalista per dedicarsi a «The Mask», aiutò Craig a maturare una maggiore finezza nella scrittura:

Sometimes he would say "I will teach myself to write, I WILL" and he certainly did; and soon, as he get accustomed to giving it out, and accustomed to me taking it down he became more and more fluent and coherent²⁴.

Alcuni studi hanno messo in evidenza la posizione cruciale che ebbe Lees per la rivista²⁵, sebbene il perimetro del suo ruolo venga

²³ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 10.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cfr. Ilaria B. Sborgi, *Behind The Mask, Dorothy Nevile Lees' Florentine contribution to Edward Gordon Craig's «New Theatre»*, in *Otherness, Anglo-*

generalmente limitato a quello dell'assistente, o addirittura della segretaria di Craig. Gianni Isola la definisce come «l'anima» di «The Mask»²⁶, è una definizione che ne vuole descrivere la presenza invisibile, ma forse più che l'«anima», Lees è stata il sudore della rivista, la lotta quotidiana per la sua sopravvivenza. Era lei che ne curava il lato amministrativo e finanziario, la corrispondenza con gli abbonati, con i collaboratori e con gli stampatori. Non solo: oltre a trascrivere e correggere gli articoli di Craig, si occupava anche della traduzione in inglese di tutti i testi italiani o francesi.

Forse bisognerebbe iniziare a considerare Lees non solo come un'assistente di Craig, ma come la più importante collaboratrice con cui egli abbia mai lavorato su un lasso temporale esteso. Si fa fatica a trovare, nell'intera biografia del regista, altri individui che interagirono con lui con la stessa intensità e per così tanto tempo, come è difficile trovare qualcuno che aderì in maniera così assoluta alla lotta per il teatro del futuro nelle modalità proposte dal regista. Nonostante ciò Craig non volle mai riconoscerle questa importanza anche se, osservando la collaborazione nel dettaglio, sembra che sia stato più lui ad aver bisogno del lavoro di lei che il contrario: la scrittrice era infatti l'unica porta d'accesso all'ambiente culturale italiano non anglofono. È grazie a lei che, ad esempio, Craig poteva colloquiare con Tommaso Salvini:

During that summer [1914] I went up one day to visit the great actor Tommaso Salvini on E.G.C.'s behalf and take him a gift copy of "Towards a New Theatre". Salvini was then up at his villa at Trespiano out-

American women in 19th and 20th Century Florence, a cura di Bruno P.F. Wanrooij, Fiesole, Cadmo, 2001; Marc Duvillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit.; Beth Carroll-Horrocks ha fatto un interessante resoconto dei documenti sulla collaborazione tra Lees e Craig presenti all'Harvard Theatre Collection: *A Working Relationship: the Dorothy Nevile Lees Papers Relating to Edward Gordon Craig and The Mask, at the Harvard Theatre Collection*, «Theatre Survey», vol. 46, n. 1, May 2005. Recentemente è stato invece Almir Ribeiro da Silva Filho a realizzare un importante studio su «The Mask» che prende in larga considerazione l'apporto di Lees al progetto: *The Mask. A performance documental de Edward Gordon Craig e Dorothy Nevile Lees*, «Sala preta», vol. 17, n. 2, 2017.

²⁶ Gianni Isola, «After the theory, the profit», cit.

side the city. It was the first of a good many visits which I either made for E.G.C., or at which I acted as interpreter between them when Salvini came to visit him²⁷.

Progressivamente il raggio d'azione di Lees si allargò anche a tutti gli altri progetti artistici del regista. Singolare fu il caso degli incontri con la compagna di Platon Keržencev, politico, artista e intellettuale russo, autore del celebre saggio *Il teatro creativo*²⁸, il quale sarebbe poi diventato negli anni Venti ambasciatore dell'Unione Sovietica in Italia²⁹:

Madame Kerjenzoff was the wife of a Russian theatre director or regisseur, and came on her husband's behalf to make proposals to E.G.C. for a production in Russia. He left me to do most of the negotiating on his behalf (a kind of go-between, to go to and from with the proposals, counter-proposal and comment of each. One night I remember his sending to call me down from my tower late at night to meet him and M.me Kerjenzoff at the Giubbe Rosse Café for a discussion [...] the negotiations unfortunately did not lead to result³⁰.

Lees ebbe un ruolo imprescindibile anche nel processo di riscoperta – o di reinvenzione – della Commedia dell'Arte da parte di Craig. Non solo ha gestito i carteggi con alcuni studiosi come Luigi Rasi e Cesare Levi, ma si è anche immersa nelle biblioteche e negli archivi fiorentini alla ricerca di documenti funzionali alla riflessione che la rivista stava portando avanti³¹. Già Alessandro Sardelli,

²⁷ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 65.

²⁸ Platon Michajlovič Keržencev, *Il teatro creativo. Teatro proletario negli anni '20 in Russia*, a cura di Fabrizio Cruciani, Roma, Bulzoni, 1979.

²⁹ Keržencev fu tristemente noto anche per essere stato colui che negli anni Trenta fu chiamato a dirigere la Commissione delle Arti dell'Unione Sovietica, e che attraverso il suo articolo *Un teatro estraneo*, apparso sulla «Pravda» il 16 dicembre 1937, condannò, di fatto, l'operato di Mejerchol'd come anti-rivoluzionario.

³⁰ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 47. Nei quotidiani e nelle fonti italiane il cognome di Keržencev spesso è stato traslitterato come Kergenzoff.

³¹ Le ricerche sulla Commedia dell'Arte di Dorothy Nevile Lees sarebbero

consultando i registri della Biblioteca Nazionale di Firenze aveva notato:

è significativo che, dallo spoglio in corso, emerga costantemente ed esclusivamente la presenza di Dorothy [Nevile Lees], in un periodo in cui sono molto poche le donne che frequentano la Biblioteca Nazionale³².

La riscoperta dell'antica tradizione dei comici italiani viene narrata da Lees come un momento di grande eccitazione e di intensissimo lavoro:

[July 1910] But EGC had by now begun to take a very keen interest in the *Commedia dell'Arte*, and as most of the writings about it were in Italian (it was not until *The Mask* had shown the way that so many began to write of it in England, France and America), this meant a great deal of work in searching out and translating what he wanted to know.

Until then I had been accustomed to go at night, after supper, to the Vieuiseux reading room to take note of forthcoming Theatre books and send cards asking for these for Review. Now for moths I used to go at night to the Marucelian Library (via Cavour), where they kept a room open for student until ten o'clock.

proseguite anche dopo la pausa della prima guerra mondiale. Descrivendo i lavori per la nona annata, pubblicata nel 1923, racconta: «During those years I did a great deal of research in the National and other libraries into documents on the *Commedia dell'Arte* and other subjects E.G.C. was dealing with specially in *The Mask*; and did a good deal of copying and translation and research and exploration of all kind, as well as, of course, all the regular offices and routine work and business, and all the personal service of copying, correspondence, book-buying and so on for E.G.C.», Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 81.

³² Alessandro Sardelli, *Craig a Firenze: tracce di una presenza*, in *Gordon Craig in Italia*, cit., p. 110. Continua Sardelli: «Non è mia intenzione annoiarvi con un lungo elenco di libri. Darò solo alcune indicazioni: nel 1910, la sua attenzione è rivolta in particolare ai teatri in Italia, si interessa alla documentazione sul Teatro Olimpico del Palladio, all'opera del Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*; consulta la *Descrizione del Gran Teatro farnesiano di Parma*, del Donati, la cui pianta del teatro verrà pubblicata in "The Mask", cinque anni dopo, nel 1915. Ed è nel 1915 che studia il trattato del Sabbatini sulla *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, di cui alcune parti verranno tradotte in inglese e pubblicate in "The Mask" nel 1926, dieci anni dopo», *ibidem*.

There I did a great deal of research. Often E.G.C. would prepare slips with questions on them for verification of names, dates, etc. and I would search out the answers. I also did an immense amount of translation for him. Sunday and week-days, day or night, when there was a possible interval, I did translation³³.

Si rimane colpiti di fronte all'abnegazione e lo spirito di sacrificio, uniti a un crescente entusiasmo verso gli argomenti trattati, mostrati da questa donna. Gli aneddoti da raccontare potrebbero essere ancora numerosi, dal suo viaggio a Venezia per studiare dal vivo una marionetta giavanese³⁴, all'astuzia utilizzata per acquistare una copia originale di un trattato di Nicola Sabatini³⁵, fino ai dolorosi anni della seconda guerra mondiale, quando Lees affrontò da sola gli occupanti nazisti che vollero requisire l'intero archivio di «The Mask».

Difficilmente le intricate vicende personali (i due ebbero un figlio nel 1917, David³⁶, che Craig non volle riconoscere) possono riuscire davvero a spiegare questo profondo e duraturo impegno. Si potrebbe invece ipotizzare che, dopo la rottura tra i due – avvenuta nel 1916 – e la partenza definitiva di Craig da Firenze³⁷, per Lees avvenne una sorta di paradossale cesura tra il progetto craighiano (di cui lei si sentiva ormai co-autrice) e Craig stesso. Poteva essere

³³ Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., pp. 33-34. Lees fa alcuni esempi delle traduzioni più importanti: «the “Pulcinella”, vol. III, pp. 22-29, “The Commedia dell’Arte” by Dr. Scherillo, p. 108-126 (and accompanying biographical notes); “Capitan Fracassa” 149-160, and compiled, collecting data for, the accompanying biographical notes, wrote about Evaristo Gerardi (p. 164-172); subblided the Riccoboni place (175-180)», *ibidem*.

³⁴ *Ivi*, pp. 55-56.

³⁵ Nel 1923 la figlia del Re Giorgio V decide di passare la luna di miele nella Villa Medici di Fiesole. Lees ha avuto l'idea di scrivere degli articoli e fare delle foto alla villa, vendendoli poi alle riviste inglesi. Cfr. *ivi*, pp. 80-81.

³⁶ David Lees (1917-2004) divenne un importante fotografo.

³⁷ «During all that time (January 1924-December 1929) I was carrying on the work alone in Florence, E.G.C. only came once for a few days at the end of July 1925, although his Mss, letters and instructions poured in daily. I think out of the whole fifteen volumes of *The Mask*, published between 1908 and 1929, I was alone for fully eleven volumes». Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 83.

fedele al primo pur rimanendo in perenne conflitto con il secondo. Marc Duvillier, che ha fatto un dettagliato lavoro sul carteggio tra Craig e Lees, fa notare:

On peut supposer que Lees, abandonnée de Craig qui refuse de reconnaître leur fils, ne poursuit pas sa collaboration avec lui que dans la mesure où l'importance de la revue est croissante pour elle-même, et devient définitivement sa revue³⁸.

Ma ben prima dell'allontanamento di Craig «The Mask» era già, in parte, la rivista di Lees. La scrittrice condivideva con Craig l'utilizzo del famoso pseudonimo di John Semar, il fantomatico direttore³⁹, e partecipava con questo nome a una buona parte delle note editoriali e delle recensioni dei libri⁴⁰, mostrando così una spiccata capacità di far sue le istanze del regista, se non addirittura di indirizzarle⁴¹.

³⁸ Marc Duvillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit., p. 338.

³⁹ Scrive Edward Craig: «Le nuove maschere dietro le quali amava nascondersi divennero quasi cento, incluse le iniziali per gli editoriali, ma lo pseudonimo più importante usato in quell'epoca fu "John Semar", redattore di *The Mask* (il nome Semar era di origine giavanesa e Craig lo aveva trovato nel libro sul teatro d'ombre tradotto dalla Signora Carr; sembra che Semar fosse uno dei personaggi comici ben conosciuti al pubblico di Giava). Poi venne John Balance, Allen Carric, Jan Klassen e tanti altri; Adolf Furst era il corrispondente da Berlino, Jan van Holt scriveva dall'Olanda e altri erano inventati giorno per giorno. Piuttosto che nomi, questi finirono per essere personaggi, infatti, inventato un nome, Craig generalmente scriveva una breve nota per delineare la personalità a cui quel nome si riferiva, talvolta inventando anche per lui una particolare firma. Una volta intagliò un certo numero di figurine che rappresentavano queste creature di fantasia e la mise su uno scaffale della libreria per ricordare le loro diverse caratteristiche; di John Seymar [sic!] scrisse anche una biografia», Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 267.

⁴⁰ Non è l'unico pseudonimo utilizzato da Lees, ma a quello si aggiunge anche Antony Scarlett, Patrick Nevile, Conrad Tower, Femella Ford, Louis Lincoln, che vengono anche utilizzati su altre riviste per prendere le difese di Craig e di «The Mask». Cfr. Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 55.

⁴¹ In una nota che il figlio di Craig, Edward, scrive alla sorella Nelly, Lees viene descritta come «one of his most faithful helpers. She had been the Editor of the Mask, in all but name, since it was first published in 1907», citato da Marc Duvillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit., p. 327.

«The Mask» fu, in definitiva, il risultato di un *dispositivo* che Gordon Craig riuscì a creare con Dorothy Nevile Lees. Dispositivo è una parola un po' ambigua e recentemente adottata da alcuni importanti filosofi, ma nel nostro caso ci offre la possibilità di indicare un sistema dentro cui i due protagonisti non avevano né lo stesso ruolo né la stessa importanza, ma dove le soggettività di entrambi divennero essenziali per dare alla rivista l'identità e la rilevanza che ha avuto. La loro collaborazione non era fondata sulla parità o sull'equilibrio, ma su una complementarietà in continua ridefinizione.

La nozione di dispositivo ha inoltre il vantaggio di alludere anche a una certa spazializzazione degli elementi in gioco. Come abbiamo visto, fin dalla produzione dei primi scritti teorici il rapporto con lo spazio aveva una certa rilevanza, ma soprattutto a livello organizzativo, la sopravvivenza stessa della rivista fu garantita dal fatto che durante i viaggi e gli spostamenti di Craig, Lees manteneva un presidio costante a Firenze, dove continuavano incessantemente le attività legate alla rivista.

La rivista di Craig?

In gergo militare il termine dispositivo si usa anche per indicare il modo con cui le unità proprie o nemiche occupano o organizzano il terreno di battaglia. Nella strategia *guerrillera* di «The Mask» l'obiettivo non era arrivare ovunque, ma conquistare gli alleati preziosi, che secondo il pleonastico linguaggio di Craig dovevano addirittura esser pronti a morire per il teatro del futuro: «One must be cunning – one must bring every possible means against them – and one must be prepared to die for all this»⁴². Forse nemmeno Craig, scrivendo queste parole, avrebbe mai potuto immaginare il numero di anni che Lees avrebbe effettivamente dedicato al suo progetto. Nel carteggio relativo agli ultimi numeri della rivista, il regista si mostrò particolarmente crudele, cercando in tutti i modi di mini-

⁴² Edward Gordon Craig, *Index to the story of my days*, London, Hulton Press, 1957, p. 293.

mizzare il lavoro della scrittrice. Si potrebbe addirittura ipotizzare che la fine della rivista sia stata causata sia dai problemi economici (Craig si lancia alla ricerca di un editore più solido) che dall'indisponibilità di Lees a continuare quel tipo di lavoro in maniera anonima, nascosta dietro gli pseudonimi:

Nothing that I have done for THE MASK has been recognized in even the most degree & I have allowed it all, for your sake, to go in under a name which covered a joint work – yours & mine – while everyone attributed to you the full credit of the whole journal – I kept up the Semar myth & let myself be obliterated under it for your sake⁴³.

Non è forse necessario riportare qui le risposte di Craig, che lasciano senza dubbio un po' di amaro in bocca. Probabilmente per capire a fondo la tormentata relazione tra i due si deve tener conto anche del forte dislivello di opportunità di genere che marcava l'ambito della scrittura e dell'editoria di quegli anni⁴⁴. Ma la veemenza con cui il regista si scagliò contro Lees, in quel momento di profonda crisi, è indice più che evidente della rilevanza del lavoro di quest'ultima e fa affiorare la paura dell'ormai maturo Craig di essere messo in ombra proprio da colei che, nell'ombra, gli aveva garantito le condizioni per realizzare il suo sogno⁴⁵.

⁴³ Lettera di Lees a Craig del 21 ottobre 1929, citata da Marc Duvillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit., p. 344.

⁴⁴ Un altro punto di osservazione dello stesso contesto potrebbe riguardare la carriera della sorella di Craig, Edith, cfr. Roberta Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig tra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Roma, Bulzoni, 2003.

⁴⁵ Commenta a questo proposito Olga Taxidou: «Considering his fervent anti-feminist stance, it is surprising she was allowed to be seen to participate at all. As long as Lees remained hidden behind another mask, Craig's phallogocentric notions on art and the artist weren't threatened. The assumption was that he too was only acting as a medium for the 'artistic genius'. Having succumbed to the cult of impersonality, Craig might have believed that he actually did not exist as a separate entity and was only functioning as an agent of artistic genius. His metaphorical disappearance, though, led to a very literal one for Dorothy Nevile Lees». Olga Taxidou, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998, p. 186.

Lees non solo perdonò le meschinità di Craig⁴⁶, ma anche nel secondo dopoguerra provò ad aiutarlo in ogni modo e mantenne con lui una relazione epistolare che sarebbe durata fino al 1966⁴⁷, anno in cui entrambi si spensero a pochi mesi di distanza.

«The Mask» è quindi ancora considerabile «la rivista di Craig»? o bisognerebbe specificare «di Craig e Lees» come viene già fatto da alcuni studiosi⁴⁸? Sono delle domande che rimangono aperte, e che meriterebbero ulteriori riflessioni. Ciò che sembra chiaro è che la leggerezza su cui poteva piantare le radici l'isola fantasma di «The Mask» sarebbe stata impensabile senza lo strenuo lavoro di Dorothy Neville Lees.

⁴⁶ Marc Duvillier parla addirittura di «Traitement inhumain», cfr. *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit., p. 337.

⁴⁷ Parte di queste lettere sono conservate ad Harvard, cfr. Beth Carroll-Horrocks, *A Working Relationship*, cit.

⁴⁸ Mi riferisco al già citato Almir Ribeiro da Silva Filho e al suo articolo *The Mask. A performance documental de Edward Gordon Craig e Dorothy Neville Lees*, cit., oppure a Duvillier, che per quanto riguarda gli anni dal 1918 in poi considera Lees «L'unique maître d'œuvre de *The Mask*» (*The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig*, cit., p. 310).