

Recensioni

La prima donna-regista della scena inglese

ROBERTA GANDOLFI, *LA PRIMA REGISTA: EDITH CRAIG, FRA RIVOLUZIONE DELLA SCENA E CULTURA DELLE DONNE*, ROMA, BULZONI, 2003, pp. 511.

Tutti – o quasi – conoscono vita e opere di Edward Gordon Craig, figlio della grandissima attrice vittoriana Ellen Terry e primo regista della scena inglese. Su di lui, infatti, anche in Italia si è indagato parecchio, non foss'altro che per la sua permanenza nel nostro paese, oltre – naturalmente – per il ruolo da lui giocato nella trasformazione del teatro del '900. Molto di meno, invece, la critica e la ricerca storica si erano soffermati sinora su sua sorella – Edith Craig (1869-1947) – anch'essa (e forse più ancora del fratello) impegnata nell'opera di cambiare il teatro inglese al passaggio di secolo e nei decenni successivi. Il testo di Gandolfi, quindi, permette di focalizzare l'attenzione su una figura femminile che attraversò la prima metà del secolo XX con le sue idee, le proposte innovative, la visione di una regia "estesa" (come la chiama l'autrice), che sapesse stare in contatto con le novità, ma nello stesso tempo non perdesse mai di vista la società e la tradizione. Così, questa "storia", questa "narrazione" segue le vicende artistico-biografiche di una donna eccezionale, che cominciò a calcare le scene al Lyceum Theatre di Londra già nel 1878, al momento dei maggiori successi sia della madre che di Henry Irving, in un teatro che ancora usava l'illuminazione a gas, dove le scenografie costituivano una parte notevole dell'*appeal* di una messinscena, per finire la propria vita all'essenziale Barn Theatre, un ex granaio della casa di campagna appartenuta a Ellen Terry. Tra questi estremi, Gandolfi ben delinea la crescita della regista, attraverso la partecipazione di Edith Craig prima ai movimenti suffragisti (delle cui manifestazioni artistiche si fece conduttrice: a questo proposito si ricorda, tra le altre attività, il *Pageant of Great Women* del 1909, assieme alla Actresses' Franchise League), poi come animatrice del gruppo dei Pioneer Players (dal 1911), sino agli sforzi artistici dedicati al Community Theatre di Leeds a cominciare dal 1921.

L'opera di Craig mai mise in secondo piano l'impegno politico e sociale. Punto di riferimento del teatro di ricerca londinese, amica di George Bernard Shaw e di William Butler Yeats (di entrambi portò in scena alcuni drammi, in effetti), regista 'laica' di drammi religiosi, Edith Craig propugnò un 'teatro povero', d'avanguardia, sensibile all'estetica espressionista, che – tuttavia – non disdegna di mettere in scena anche i classici (Shakespeare e Webster, ad esempio). Un teatro sulla cui valenza sociale sempre insistette, sostenendo “dall'interno il movimento teatrale laburista” (p. 439). Pur non condividendo appieno le posizioni di distacco dal sociale di Virginia Woolf, la regista incontrò la romanziera più volte, tanto da ispirarle la figura della protagonista di *Between the Acts* (incompiuto, 1941).

Gandolfi si muove agevolmente tra un gran numero di documenti di prima mano, rendendo di Edith Craig un ritratto affascinante. Il volume, arricchito da una teatrografia completa e da una vasta bibliografia, si offre alla lettura – come sottolinea più volte l'autrice – come una “storia”, ed è un ottimo esempio di storia teatrale, dove gli spettacoli sono raccontati traendo da una messe documentale ogni dettaglio utile per la loro ricostruzione. Il testo include “anche l'ottica della storia di genere” (p. 16), e non potrebbe essere diversamente, data la figura di Edith Craig protagonista del suffragismo prima e del teatro femminista poi. Si tratta di una storia “delle pratiche” teatrali, una storia della cultura teatrale, quindi, che apre nuovi orizzonti alla comprensione della messinscena e della regia del teatro non commerciale nella prima metà del XX secolo inglese.

Il volume intesse, inoltre, un costante dialogo con la storiografia che ha trattato sinora o di Craig o del periodo, spesso avanzando posizioni critiche e dialettiche. Ad esempio, del processo autodidatta favorito dai rapporti tra Edward Gordon Craig e la sorella, Gandolfi dice che essi furono determinanti “in termini di apprendistato artistico”, solo che di questo “non si sono generalmente accorti studiosi e biografi” (p. 31). L'autrice, profonda conoscitrice dell'argomento, assume, quindi, posizioni positivamente personali che delineano la peculiarità di Craig, sottraendola alle saghe familiari e alla dipendenza/soggezione rispetto al più famoso fratello Edward Gordon. Unico neo di tante pagine interessanti, ben scritte e documentatissime e che aprono anche a ulteriori ricerche (sul Barn Theatre, ad esempio: cfr. p. 448), è rappresentato da alcuni ripetuti refusi.

Le illustrazioni inserite nel testo – alcune delle quali inedite – offrono al lettore una documentazione visiva che efficacemente accompagna la narrazione della vicenda esistenziale e artistica di Edith Craig.

Roberta Mullini

Antonin Artaud: non solo teatro

ALESSANDRO CAPPABIANCA. *ARTAUD*. PALERMO, L'EPOS, 2001, pp. 165.

Le pubblicazioni precedenti di Alessandro Cappabianca, architetto e critico cinematografico, trattano quasi esclusivamente il settore del cinema e questo suo lavoro uscito alla fine del 2001 sottolinea chi fu Antonin Artaud – l'attore, lo scenografo, il regista ma soprattutto uno dei teorici del teatro più significativi della prima metà dello scorso secolo – nel suo rapporto col mezzo teatrale e col cinema.

Antonin Artaud lasciò, infatti, non solo pagine imprescindibili su come rivoluzionare il teatro europeo tra le due guerre teorizzando il Teatro della Crudeltà, ma contribuì con le sue sceneggiature e le sue interpretazioni a dare impulso al linguaggio cinematografico. Il testo di Cappabianca, nei suoi brevi capitoli, ripercorre la vita di Artaud alternando stralci di lettere inviate alla sua amata Génica Athanasiou ad alcuni frammenti dei numerosissimi scritti, tra cui quelli sulle sue esperienze mistiche nei viaggi in Messico e nelle isole Aran in Irlanda, che del corpo della sua produzione rappresentano la spina dorsale. Scritti dai quali dirompe l'energia incontenibile di un uomo che dedicò la sua intera esistenza, dalle prime esperienze d'attore al manicomio dove trascorse i suoi ultimi anni, a liberare quelle stesse forze che martoriarono il suo corpo e che neppure i frequenti elettrochoc a cui fu sottoposto furono in grado di sedare. Al contrario, sarà proprio la volontà di dare voce a quei moti profondissimi, a quelle voci a cui non seppe sottrarsi, a motivare l'instancabile ricerca del massimo controllo della mente sul corpo dell'attore, il "corpo di dolore", come Cappabianca definisce Artaud in apertura, alle prese con una malattia ai nervi che lo costrinse per tutta la vita ad assumere droghe per calmarne le sofferenze.

Ed attraversando il rapporto imprescindibile di Artaud col teatro, il testo approda alle sue sceneggiature e ai suoi scritti teorici sul cinema. Egli inizialmente crede nel mezzo filmico e vi investe molte energie, convinto che l'immagine bidimensionale fosse una sorta di "quintessenza del corpo" e quindi della tridimensionalità propria del teatro. Dopo qualche anno Artaud ne esce totalmente disilluso: il corpo nella riproduzione meccanica diventa ombra. Cappabianca, affascinato dal linguaggio artaudiano, conclude il libro con una sua personalissima proposta di come mettere in pratica quel Teatro della Crudeltà che rischia di rimanere ancora oggi pura spinta teorica. Il testo, arricchito da una dettagliata filmografia ed una scelta tra i numerosi testi sull'autore francese, risulta essere una singolare biografia dal linguaggio a tratti allucinato al pari delle frequenti citazioni ed immagini che lo intersecano. Il tentativo di Cappabianca di ricordare, e quindi, rivalutare di Artaud

la produzione cinematografica e non solo, vedi gli scritti su Eliogabalo e Van Gogh, completa la figura di uno dei personaggi che all'inizio del secolo scorso seppero meglio interpretare i cambiamenti in corso e ai quali contribuì attivamente.

Marco Piferi

Donne che parlano di uomini

MEN/UOMINI. RITRATTI MASCHILI NELLA POESIA FEMMINILE CONTEMPORANEA. CON TESTO A FRONTE, A CURA DI GIORGIA SENSI E ANDREA SIROTTI, FIRENZE, LE LETTERE, 2004, PP. 202.

MARISA VOLPI, *UOMINI*, MILANO, MONDADORI, 2004, PP.152.

Si incontrano “uomini” da sempre, in poesia e in prosa, uomini che pur nella fissità dei connotati che li caratterizzano, sono comunque, come nella realtà, diversi uno dall'altro. Così, l'uscita di due libri a identico soggetto, il ritratto maschile fatto da donne, risultante di uno spazio letterario dalla diversa geografia culturale, rimanda a suggestioni fra loro contrastanti e in certa misura antitetiche.

L'antologia curata da Sensi e Sirotti *Men/Uomini* apre alla lettura delle britanniche Carol Ann Duffy, Liz Lochhead, Kate Clanchy, delle afroamericane Maya Angelou e Sonia Sanchez, delle indiane Chitra Divakaruni e Sujata Bhatt, delle israeliane Karen Alkalay-Gut, dell'irlandese Nuala Ni Dhomnaill e di altre poetesse, tutte contemporanee.

Il libro piace subito, perché non presenta i consueti luoghi comuni di una poesia femminista, spesso ridotta all'esaltazione di uno specifico che, pur avendo per anni costituito il punto di forza e la fortuna stessa di questo genere, già dagli anni '70 ha decretato il limite e il riconoscimento di una separatezza come istituzionalizzazione di una diversità nata da una storica subalternità, rispetto invece ad un più ampio ambito di poesia universale che sfugge da anguste ed ormai obsolete tassonomie.

Giustamente rifiutata dai curatori, un'etichetta come quella di “poesia femminista” che richiama atteggiamenti di tipo militante e tematiche in qualche modo ritualizzate, va esclusa come elemento caratterizzante l'antologia. Il suo uso rischierebbe infatti di appiattire la diversità interna alle varie voci poetiche, anche se non va trascurato che un rapporto col femminismo, anzi meglio, col post-

femminismo esiste comunque, viste le tematiche che in questo trentennio sono emerse e che significativamente sono filtrate anche nei testi poetici della raccolta: il corpo, la sessualità, la vita quotidiana, i diversi ruoli della donna.

Tali motivi, che rappresentano alcuni dei punti di forza del dibattito post-femminista degli ultimi anni, sembrano superare e relativizzare l'approccio in qualche modo passionario e fondamentalista della precedente poesia femminista, prestando così a queste "nuove" poetesse una complessità di sguardo tipica dell'epoca post-moderna che fa dello scetticismo e dell'ironia le note che consentono di sfumare e di articolare in contorni meno netti atteggiamenti e sentimenti non sempre riconducibili ad una pretesa e femminile omogeneità. Così nell'antologia i punti di vista delle donne su *men/uomini*, *fathers/padri*, *husbands/mariti*, *lovers/amanti*, *sons/figli*, *poets/artists/ poeti e artisti*, che sono appunto le sei sezioni dell'antologia, sono fra loro molto diversi e ripeto, complessi.

Ad esempio, nelle poesie dedicate ai figli si va dal rovesciamento di un prevedibile tono epico per la celebrazione della nascita di un figlio al riflesso che tale evento ha sull'epifania della donna che nasce essa stessa in una nuova dimensione – così ne *Il nuovo straniero* di Sharon Olds: "Difficile dire, / [...] , / chi ha agganciato chi – tu mi hai attaccato / all'umanità" (p.141) – all'esprimere, senza tonalità dolorose o nostalgiche, l'ineluttabile estraneità del figlio che cresce – così in *Men from the boys* di Kate Clanchy: "Sai che se lo afferri ora / ti trovi in mano un sacco di ossa scalcianti. / Non vuole conforto, madre, casa. / Ce la farà da solo" (p.149).

Al di là dunque di un contesto poetico che non può non chiamarsi storicamente e ineludibilmente femminile, la scelta delle donne che fan poesia si caratterizza, nelle parole stesse dei curatori, per la ricerca di un antiaccademismo "popolare" in senso lato che sembra evocare non più e non tanto la cultura *folk*, quanto una vasta produzione culturale contemporanea nella quale i confini fra colto e popolare e fra generi e *media* si annullano e a cui fan capo anche manifestazioni quali la *popular music*. E proprio in questi contesti si realizza e prende corpo una certa condivisione che sembra scalzare, almeno ad un primo livello di analisi, lo stretto cerchio di una poesia di donne, e rimandare ad una universalità che si rivela ad esempio in *Villagers visiting Jodhpur enjoy iced sweets* / Paesani in visita a Jodhpur si godono un ghiacciolo di Chitra Divakaruni, nell'immagine dei cinque uomini che assaporano un ghiacciolo – "i ghiaccioli sono / di un arancione irreale, come fuochi d'infanzia" (p.23) – metafisicamente sospesi in una realtà lontana, o negli sguardi della ragazza quindicenne che in "*Men*" / "Uomini" di Maya Angelou, in una percezione isotopicamente modellata su un *cliché* maschile, osserva gli uomini con "le spalle dritte come / i seni di una ragazza, / le code della giacca sbattevano / su quei fondoschiena, / uomini" (p.39).

La vasta gamma di tonalità, distaccate e appassionate, tenere e sarcastiche,

trova comunque un precedente celebre nel senso della corporeità, già anticipato da Sylvia Plath, e nell'esaltazione di una relazionalità, elementi, questi, che tuttavia escludono una percezione del corpo esprimibile in una poesia di tipo confessionale e troppo carica emotivamente, dal momento che le poetesse qui presentate tendono a mescolare l'emozione con lo *humour* e l'ironia, la passione con l'osservazione acuta, la penetrazione psicologica con il piacere e il gioco.

Da queste e da altre immagini della ricca antologia di Sensi e Sirotti esce una tipologia del ritratto a *flash*, dalle impressioni rapidamente evocative e pungenti, molto diverso dal ritratto in prosa che nasce dalle pagine di Marisa Volpi in *Uomini*. Disegnando la propria vita, Volpi dipinge alcuni uomini racchiusi nello spazio della sua esistenza, in una percezione più profonda ma meno caleidoscopica e allusiva di quanto compare nei ritratti poetici prima accennati.

Dal padre, al maestro Roberto Longhi, a Giulio Carlo Argan, l'autrice procede in una narrazione il cui flusso viene racchiuso da ritratti in qualche modo olografici, quasi tridimensionali, di cui si riesce a conoscere il dove, il quando, il cosa, da ritratti che, come parentesi di vita, segnano il percorso della sua storia personale. E la specificità di questi ritratti diventa tutt'uno col paesaggio che li racchiude, si intride delle caratteristiche e degli umori delle terre che ne hanno visto la nascita: la terra natale, Macerata, con la figura paterna, il soggiorno a Firenze, con Roberto Longhi, infine Roma, con Giulio Carlo Argan. Anche qui si ha a che fare con uomini visti nella loro dimensione pubblica e nel loro privato. Ma diversamente da quanto accade negli allusivi ritratti in poesia dell'antologia *Men*, qui la complessità del ritratto, appunto a 360 gradi, non lascia spazio all'immaginazione che viene da Volpi dominata e imbrigliata, quasi piegata al ritmo di una narrazione avvolgente che cerca di disegnare "il virus di una vita tutta scritta" (p.23).

E piace qui tornare, in conclusione, ad un ritratto paradigmatico, forse uno dei più belli, il "Ritratto d'un amico" (Roma, 1957) che Natalia Ginzburg racchiude nel suo libro del 1962, *Le piccole virtù*, (Torino, Einaudi) e che riporta alla descrizione ferma e serrata di un Cesare Pavese, icasticamente fissato nel tempo con i suoi indimenticabili tic nella parabola esistenziale disegnata dalla scrittrice, o ancora al compiaciuto disegno dell'amato, Leone Ginzburg, tragi-comicamente contrapposto in tutto e per tutto a lei: "Lui ha sempre caldo; io sempre freddo [...] non è timido; e io sono timida" (pp. 52-3).

Con questo e con i precedenti ritratti di uomini si mette l'accento su un punto su cui forse merita di concludersi questa riflessione: il difficile "mestiere di scrivere" (Natalia Ginzburg): "Ho scoperto allora che ci si stanca quando si scrive una cosa sul serio. È un cattivo segno se non ci si stanca.[...] Questo mestiere è un padrone, un padrone capace di frustarci a sangue, un padrone che grida e condanna. Noi dobbiamo inghiottire saliva e lagrime e stringere i denti e asciugare il san-

gue delle nostre ferite e servirlo. Servirlo quando lui lo chiede” (pp. 77 e 86), un mestiere che fa anche della scrittura al femminile il banco di prova di una poesia condivisa e universale, se di talento.

Antonella Negri

Il percorso dialogato di una sperimentazione glottodidattica

VERENA DEBIASI, DOROTHEA GASSER, *WERKSTATT ALS HERMENEUTISCHER DIALOG. EIN BERICHT*, ALPHA BETA-DRAVA, MERAN-KLAGENFURT, 2004, pp. 136.

L'opera rappresenta il secondo volume, ma al momento l'unico pubblicato ¹, di una collana di studi interamente dedicata all'insegnamento e all'apprendimento delle lingue di tipo ermeneutico, realizzata a cura di Walter Cristofoletti e Alois Weber ² con il patrocinio della Sovrintendenza Scolastica Italiana di Bolzano. Proposito di tale collana è quello di presentare le basi teorico-filosofiche, la prassi e gli effetti dell'approccio ermeneutico, di descrivere il suo sviluppo ed al tempo stesso di fungere da stimolo per tutti quegli insegnanti che, desiderosi di essere sempre all'avanguardia, intendono sviluppare, nonché modificare, la propria didattica in maniera moderna, innovativa ed orientata al futuro.

Con *Werkstatt als hermeneutischer Dialog* le autrici intendono fornire informazioni riguardo alle attività di un'istituzione che caratterizza l'aggiornamento degli insegnanti di Tedesco seconda lingua in Alto Adige: il laboratorio didattico ³. Il loro lavoro mostra un percorso intrapreso nel corso di più anni ed in particolare una trasformazione avvenuta sotto l'influsso dell'approccio ermeneutico che ha permesso al laboratorio didattico, inteso come momento d'aggiornamento autoorganizzato, di svilupparsi strada facendo sempre più in forma di dialogo rivolto alla reciproca comprensione (*Verstehensgespräch*). Soggetti di tale dialogo sono in primo

¹ Il primo volume della collana, interamente curato dall'ideatore dell'approccio ermeneutico, Hans Hunfeld, è invece ancora inedito. La sua presentazione è però imminente e presto sarà disponibile in libreria.

² Rispettivamente Ispettore e Referente per la Scuola Superiore per Tedesco seconda lingua presso la Sovrintendenza italiana della Provincia autonoma di Bolzano.

³ Vedasi a questo proposito: *Programmi per l'insegnamento del tedesco – lingua seconda nelle scuole dell'obbligo in lingua italiana della Provincia Autonoma di Bolzano*, L.P. 19 luglio 1994, n. 2.

luogo gli insegnanti con i loro bisogni didattici, i loro saperi, le loro esperienze, i loro interessi professionali e le loro riflessioni. Dalla lettura emerge chiaramente che tali fattori, sommandosi tra loro, sono divenuti all'interno del laboratorio dei veri e propri impulsi finalizzati all'arricchimento, non solo professionale, comune.

La seconda componente del titolo "*Ein Bericht*", ovvero *un resoconto*, esplicita invece il carattere documentario del libro: esso testimonia infatti un percorso, tracciando con attenzione gli sviluppi intrapresi nel corso degli anni, le inversioni di rotta, le discussioni effettuate ed i risultati conseguiti da un approccio glottodidattico che si è venuto a delineare anche grazie al contributo di un gruppo di insegnanti sperimentatori. Di qui il tratto dialogico, cooperativo se vogliamo, del laboratorio ma anche del libro stesso. Il lettore, specialmente se insegnante, non può fare a meno di lasciarsi coinvolgere dalle tematiche e di partecipare ad un processo in parte già verificatosi, ma tuttora, ben lungi dall'essersi esaurito, ancora in divenire.

Quella legata al dialogo tra teoria e prassi rappresenta del resto un'ulteriore chiave di lettura: per tutta l'opera infatti, ben si avverte una certa tensione dovuta al continuo intersecarsi degli elementi teorici dell'approccio ermeneutico con le difficoltà legate alla loro realizzazione pragmatica. Da tale sinergia si ha modo di osservare con precisione l'approfondito processo di realizzazione e definizione metodologica avvenuto. Tale processo ha permesso di affiancare ad un apparato teorico complesso un approccio didattico-metodologico corrispondente e sicuramente originale. Volendo analizzarne il volume in maniera più precisa occorre vederlo attraverso i suoi sei capitoli, ognuno dei quali viene affrontato un particolare tema.

Nel primo capitolo, che costituisce una sorta di preludio all'opera, le autrici si soffermano brevemente sugli attuali programmi di insegnamento di Tedesco seconda lingua, sottolineandone le caratteristiche principali ed evidenziando i possibili sviluppi in chiave ermeneutica. Nel secondo capitolo l'apparato teorico dell'approccio ermeneutico viene presentato nelle sue componenti essenziali. I nuclei concettuali legati alle *basi teoriche*, alle *conseguenze didattiche*, agli *obiettivi didattici fondamentali*, alle *condizioni pedagogiche generali*, all'*orientamento degli insegnanti* e agli *sviluppi in chiave ermeneutica della moderna glottodidattica* vengono introdotti in maniera chiara, semplice ed accessibile a qualsiasi tipo di lettore. Il terzo capitolo, invece, si sofferma sull'organizzazione del laboratorio didattico e sulla sua trasformazione avvenuta per mezzo dell'approccio ermeneutico. Diversi aspetti vengono qui considerati: la programmazione degli incontri, le strategie adottate, la costituzione del gruppo, gli impulsi utilizzati e finalizzati alla discussione, gli approcci metodologici, la riflessione del processo didattico avvenuto nel laboratorio e la sua valutazione.

L'opera prosegue poi con un capitolo dedicato ad alcuni concetti base

dell'approccio ermeneutico e alla loro ricezione nel corso di un laboratorio quadriennale. Particolarmente interessante risulta lo stretto collegamento, ma anche l'intersezione, tra le esperienze didattiche dei partecipanti, le loro sperimentazioni, l'attività laboratoriale, le simulazioni in essa effettuate, la discussione teorica e la ricaduta di quest'ultima sulla prassi didattica in classe. I cardini dell'approccio ermeneutico vengono qui a costituire un vero e proprio impulso finalizzato alla riflessione del processo glottodidattico, sia proprio, sia generale. Evidente emerge infine la scoperta dell'importanza della componente esperienziale del laboratorio: esso permette di percepire *in primis* l'insegnamento da un altro punto di vista, quello di chi è chiamato ad apprendere per intenderci, e quindi porta a migliorare la qualità dell'insegnamento stesso. Nel quinto capitolo viene invece descritto lo sviluppo di una sperimentazione basata su quattro giorni di insegnamento linguistico ermeneutico intensivo. Oltre che della minuziosa descrizione del percorso didattico intrapreso, il lettore può avvalersi di una delucidazione metodologica parallela e di alcune considerazioni finali che gli permettono di meglio comprendere le scelte didattiche operate e le loro finalità. Il capitolo conclusivo fa il punto della situazione, riassumendo il percorso intrapreso, puntualizzandone le trasformazioni, specialmente in riferimento al radicale cambiamento del ruolo dell'insegnante all'interno del laboratorio e della prassi didattica, e rispondendo ad alcuni interrogativi didattici fondamentali riguardo all'impiego dell'approccio ermeneutico. Come già si accennava, la conclusione dell'opera rappresenta, più che un punto di arrivo o il tirare le somme di un'esperienza fatta, soprattutto un punto di partenza finalizzato ad una discussione ancora più approfondita e consapevole.

Concludendo, *Werkstatt als hermeneutischer Dialog* costituisce un prezioso documento per tutti coloro che vogliono avvicinarsi all'approccio ermeneutico, comprenderne l'essenza, applicarne i fondamenti e, perché no, partecipare alla discussione legata al suo sviluppo, magari facendo proprio quell'atteggiamento ermeneutico (*hermeneutische Haltung*) che si viene gradualmente a percepire al suo interno e che caratterizza tutta l'evoluzione del laboratorio stesso.

Mirco Magnani