

Quotidiano del laboratorio di scrittura critica a cura di Andrea Porcheddu
 In redazione: Mariagiulia Colace, Vincenza Di Vita, Roberta Ferraresi [responsabile],
 Camilla Lietti, Sergio Lo Gatto, Marianna Masselli, Martina Melandri, Rossella Menna,
 Diego Pizzorno, Futura Tittaferante
 tempestaworkshop@gmail.com



Ca' Giustinian	Ca' Giustinian Sala Colonne	Tese dei Soppalchi	San Francesco della Vigna
12.00 - 15.00 DAVID ESPINOSA Mi Gran Obra (55')	17.00 ANGÉLICA LIDDELL	19.00, 20.00, 22.00 ROMEO CASTELLUCCI Natura e origine della mente	22.00 LA VERONAL Picasso - Los Pájaros Muertos (60')

Errata Corrige

Sul numero 7 de "La Tempesta" è stata erroneamente segnalata la location dello spettacolo di Angélica Liddell, "El año de Ricardo". Ci scusiamo con gli interessati e con i lettori. Ma grazie di averci letto.

La Redazione

Romeo Castellucci. Il 'significato' di laboratorio

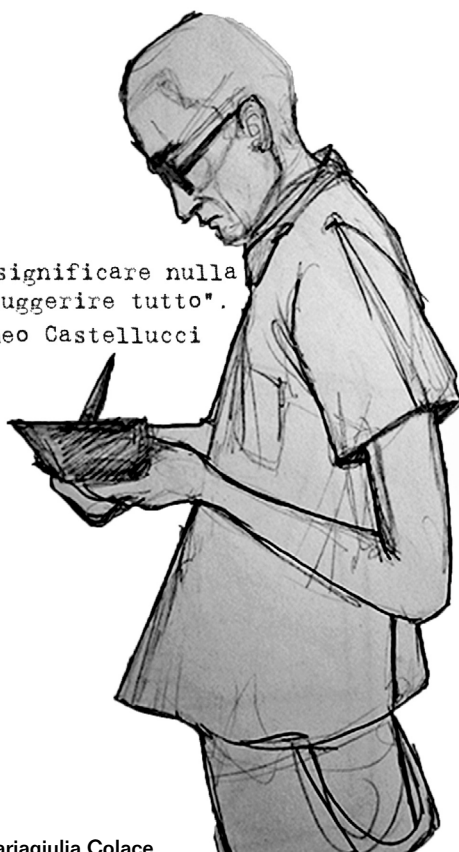
Accanto al Padiglione italiano della Biennale Arte, in una sala con un fondale bianco sormontato dalla sagoma di una nera figura femminile che si può attraversare – sintomo di ricerca, soglia e limen – troviamo antichi spiriti e inquietudini del contemporaneo: scopriamo il laboratorio di Romeo Castellucci. Dai volti degli allievi traspare un'atmosfera sacrale, e ci si lascia così volentieri alle spalle un lavoro di rumori, turisti e addetti alle varie necessità della mostra.

Non stupisce che una grande serenità, una dimensione religiosa di cui è preta questa giovane umanità, stia racchiusa nella lettura dell'"Hyperion" di Hölderlin, o nel finale di "Moby Dick", testi sparsi qui e là sul pavimento.

Gli allievi eseguono esercizi di improvvisazione su strutture musicali tra loro distinte, ad esempio su impianti sonori si improvvisa un'azione con lo scopo di evidenziare un'intenzione, mediata da uno stile musicale che faccia da sottofondo e ne suggerisca il contenuto. Da uno pseudo-stacchetto pop, l'immaginario invasivo da videoclip conduce a un'azione tale per cui accade che, inconsciamente, gli attori vadano a tempo: «il ritmo è un demone», dice Castellucci. Un demone che avvinghia e impedisce ogni possibilità di scampo.

Se la distanza relazionale viene meno nel caso di questa improvvisazione – e si può facilmente cadere nella trappola dello stereotipo –, con una "Ninna Nanna" di Schubert esplose invece una pleora di azioni completamente diverse. È pertanto una irradiazione di corpi e immagini quella a cui si assiste, quando si evoca un ambiente sonoro che narra di un sogno vicino alla morte. Acqua sudicia viene versata sulla scena, dunque lo sporco va esibito ma

"Non significare nulla ma suggerire tutto".
Romeo Castellucci



© Mariagiulia Colace

anche tolto di mezzo per lasciare spazio ai nuovi corpi, alle ciocche di capelli tagliate, raccolte con un guanto nero ed eventualmente inserite in buste bianche, accuratamente richiuse poi.

Asciugare diviene anche un rito collettivo di condivisione, metafora di un primigenio bisogno di volere preservare la specie da eventuali contagi o epidemie, un prendersi cura dell'altro di cui è estremamente intrisa

la "Natura". Commentando l'esercizio, Romeo Castellucci rileva: «Ci sono molti lavaggi e ciò non implica necessariamente l'atto del lavare in sé, ma anche la purezza che si ricerca nel lavare la morte da un cadavere».

La tragedia è vissuta come sorta di dramma rubato, reso infernale dall'iterazione dei gesti, un modo di passare attraverso gli elementi senza essere illustrativi. Un calco delle proprie mani si muta in maschera, fogli bianchi divengono specchio di corpi torturati, disegnati da sacerdoti/attori con carboncino e tunica rigorosamente bianca. Allievi e maestro si dispongono in un magico cerchio per scambiarsi pareri e prendere appunti: quali gesti? Quali misteri indagare? Cosa c'è dentro un'azione e cosa lasciare fuori? Quale relazione consentire tra musica e struttura drammaturgica? «Costruiamo molto e distruggiamo molto», conclude Castellucci. Per non cadere vittime di facili illustrazioni, si lavora su una dimensione strutturale triplice: soggetto, temperatura, tempo. Uno degli allievi chiede al regista come faccia a costruire uno spettacolo e questi racconta che si tratta di «adattare strutture di sopravvivenza, appuntando su quaderni fenomeni che attraggono l'attenzione, cose che non devono avere la pretesa di essere letterariamente strutturate; senza un intervento poi, affiorano tracce che possono essere eventualmente seguite e approvate. Infine viene il problema del titolo e in quel momento c'è un'enorme scrematura, si fa 'economia' ovvero drammaturgia: metto ordine, cerco di farlo nella più grande freddezza. Il più grande nemico di te stesso sei proprio tu stesso: è molto pericoloso, perché io non voglio che il teatro sia casa mia». **Vincenza Di Vita**

Dalla parte del pubblico

A lungo abbiamo rimandato una riflessione dedicata proprio a voi che stringete in mano il numero 8 di questo quotidiano: che forma ha il pubblico della quarantaduesima Biennale? Quale spazio d'azione vi è stato riservato? Quale ruolo?

Un discorso diretto tra palco e platea è stato portato avanti dallo sguardo ammiccante di Lauwers, dalla troppo solenne chiamata in scena di Motus o dai personaggi molesti che si agitano nel ciclo "I, Shakespeare" di Accademia degli Artefatti.

Ma la partecipazione attiva non è l'unica via per coinvolgere il pubblico: un evento culturale ha anche il compito di unire alla proposta artistica (in questo caso di alto livello) le condizioni per fruirlo.

Di certo spostare il calendario dall'autunno alla piena estate non aiuta: l'opportunità di intercettare il flusso turistico è stata in parte sclerotizzata da certe ruggini logistiche, riducendo l'uditorio a pochi appassionati disposti alle più ardue corvée. Interrogati sulla loro esperienza di spettatori, con spirito non poco combattivo, i non addetti ai lavori hanno lamentato difficoltà d'accesso ai luoghi (e ai tempi) del festival, biglietti troppo cari, ingressi limitati e corsie preferenziali. La questione resta puntata su un rapporto di dipendenza, se sia il teatro a fare il pubblico o viceversa: di sicuro il teatro può sopravvivere a tutte le assenze tranne a quella dell'occhio che, mettendone in discussione il senso, lo delimita; un pubblico di addetti ai lavori forgia un'arma a doppio taglio: da un lato una comunità forte e unita, dall'altro un uditorio selezionato e aspramente selettivo. In questa fiera 'dimensione college' che la contraddistingue, la Biennale potrebbe tuttavia immaginare uno 'spettatore emancipato', alla cui presenza critica far determinare interamente il corpo dei significati. A patto che si accolga un peculiare modello di fruizione, un senso rinnovato. A riempire le platee è stato innanzitutto un formicaio di giovani artisti: una creatività brulicante, ancora scossa dalle lunghe ore di laboratorio. A questa vista si è fatto avanti, dentro, un senso di 'giustizia', una quadratura del cerchio che vede nello spettacolo serale il momento di comunità necessario a nutrire quello formativo, già collettivo, a tenere in allenamento tutti i sensi andando a sporcarsi in una vasca di esperienza diretta. Bello assistere, allora, ai vari laboratori che si incontrano, dai drammaturghi con il berretto di lana a tutti i costi ai danzatori che non sanno sudare. Eppure oltre a loro esiste – deve esistere – un pubblico reale, quello che 'fa' davvero il teatro, quello che sceglie di viverlo come evento partecipato. Un pubblico da coinvolgere di più. **Sergio Lo Gatto**

Shakespeare a Venezia

Manca l'inoppugnabile testimonianza documentaria della presenza di Shakespeare a Venezia. Ma un bel libro di Shaul Bassi e Alberto Toso Fei ("Shakespeare in Venice") ha di fatto consegnato il tema – un rovello da biografi al pari della dimora natale di Stratford-Upon-Avon – al potere delle suggestioni. Quaranta estratti della produzione del drammaturgo inglese: descrizioni dal vivo impatto iconografico di luoghi e personaggi della Venezia della prima età moderna. Ambientazione di "Otello" e de "Il mercante di Venezia", la città è uno sfondo

dettagliato e vivido dell'immaginario shakespeariano; il che non risolve un rebus in realtà non così importante da risolvere. La predilezione di Shakespeare per la città lagunare ha ragioni riconducibili alla 'forma mentis' di un inglese che – a cavallo tra XVI e XVII secolo – guarda a Venezia come a una realtà possente ma già decadente. Un esempio di grandezza da imitare, ma da cui trarre anche pericolosi insegnamenti. Di là da questo, laguna e Shakespeare si specchiano in una storicamente forte reciprocità di cui si ha piena espressione in questa Biennale: una sorta di filo rosso

all'insegna della rivisitazione. E così "Nella tempesta" dei Motus unisce "La tempesta" ad Huxley, mentre trovano spazio il dispositivo d'indagine shakespeariano degli Artefatti e il Riccardo III di Angélica Liddell. Pienamente riaffermata la reciprocità, la permanenza dell'autore inglese a Venezia è denunciata dal ciclo "Shakespeare X5", percorso itinerante di cinque spettacoli brevi focalizzati su personaggi del Bardo. Amleto, Ofelia, Re Lear, Macbeth e Lucrezia: Shakespeare raggiunge la Giudecca e le sue ambientazioni, adesso inoppugnabilmente. **Diego Pizzorno**

La lezione dei maestri

«Il teatro è l'unica delle arti ad essere, insieme, collettiva e individuale: la scena è un'agorà ma, nella creazione di questa, ogni artista conserva il suo approccio». Così Jan Lauwers nel corso dell'incontro a lui dedicato. Gli appuntamenti con i maestri ospiti di questa Biennale sono occasioni di riflessione che scoprono la parte invisibile delle rappresentazioni, il lavoro che le precede. E allora tentiamo una prima mappatura del processo creativo. Un'elaborazione diversa dalla «tavola bianca da riempire» – citata dall'artista fiammingo – è invece lo sfogo, la richiesta di «uno spazio fisico di libertà», per Claudio Tolcachir: «Per reagire alla crisi del 2001, ci siamo immersi nella creazione di una nostra sala a Buenos

Aires, costruendo insieme, come facciamo per gli spettacoli: ci incontriamo quattro volte alla settimana per altrettante ore di improvvisazione. Ogni attore arriva con il compito che segretamente ho dato a ciascuno. Poi le cose succedono, io scrivo, dopodiché si inizia a provare. Mi interessa quindi che siano curiosi, intelligenti e disciplinati, che pongano domande, che partecipino alle scelte umane oltre che intellettuali».

Rispetto all'«edificio collettivo» dell'artista argentino, il principio adottato da Declan Donnellan nei confronti del gruppo si differenzia per la presenza del regista, in apparente distanza: «Per la costruzione scenica, osserviamo gli attori nello spazio

ancora vuoto: la loro libertà di recitarci dentro dice come usarlo». Oltre che nel processo di ideazione, l'interprete è il principale elemento costruttivo nella creazione per Guy Cassiers, che definisce il suo attore Dirk Roofthoof «maestro cerimoniere sia per il palco che dietro le quinte». Il lavoro di gruppo per il regista belga è un incontro tra persone, «prima ancora delle prove, è un procedere corale in cui ognuno è speciale; anche i tecnici, che ritengo artisti, influenzano il lavoro con la loro disciplina. Il mio compito è osservare tutti i punti di vista: da lì capisco cosa aggiungere o levare». Nel caso di Wajdi Mouawad, che è autore, regista e interprete, prima viene l'adattamento drammaturgico, guidato da una tensione individuale, intima: «È l'intuizione che ossessiona l'artista e non lo abbandona. Come per una madre incinta, è l'opera che fa crescere l'intuizione dell'autore». I «bagagli personali» degli attori sono invece elementi di fascinazione per Krystian Lupa: «Nonostante la relazione tra i tre personaggi di "Ritter, Dene, Voss" corrisponda alla perfetta costruzione di uno psicodramma, questo spettacolo, nato 17 anni fa, evolve attraverso l'improvvisazione: ogni volta il lavoro diventa un'occasione di cambiamento. E noi ci chiediamo cosa accadrà tra 60 anni al «nostro bambino» che abbiamo chiamato a vivere sul palcoscenico». **Martina Melandri**

Che ci faccio qui?



© Futura Tittaferrante

Michele Di Giacomo, 30 anni, attore. Diplomato alla Scuola Paolo Grassi, ha lavorato con Castri. Dopo aver partecipato l'anno scorso a un laboratorio tenuto da Donnellan, frequenta ora il workshop di Tolcachir che propone un'indagine su Macbeth.

«Che ci faccio qui? Me lo sto ancora chiedendo, o meglio l'ho scoperto durante il laboratorio. Ho scelto infatti di seguire Tolcachir più per entusiasmo che per uno scopo preciso. Ho trovato invece una risposta lavorativa totale che non mi aspettavo. Claudio Tolcachir fa un lavoro di libertà, di totale gioco e apertura. Dobbiamo cercare noi nel testo ciò che vogliamo dire mentre, di solito, l'attore è schiacciato dall'opera o da esigenze registiche che non sente sue. Qui ho la possibilità di riappropriarmi della creatività, il vero motivo per cui ho cominciato a fare teatro». **L. C.**

Qual è il teatro del futuro

Justo Barranto, La Vanguardia

«Il teatro che vedo nel futuro passa attraverso la lente della crisi economica. Vedo un teatro piccolo, povero, dove cinque attori in scena tutti insieme saranno già troppi. Non necessariamente in senso negativo; per le vecchie generazioni, abituate a budget elevati, potrebbe essere difficile adeguarsi, ma i giovani sono intraprendenti, producono i lavori in autonomia, si cercano o si inventano nuovi spazi per presentare spettacoli. E spesso si tratta di operazioni interessanti, che nascono nelle periferie e che i teatri maggiori decidono di ospitare. Mi chiedo se alla fine di questa crisi, si resterà nel solco di un teatro in cui il testo è solo pretesto per fare altro, o si tornerà alla parola: già oggi c'è molto bisogno di parlare, di condividere delle storie. Quanto al futuro del giornalismo teatrale, non è un problema di forma: che il web inglobi tutto o che la carta stampata resti ancora un punto di riferimento importante, mi preoccupa molto di più il crescente disinteresse dei lettori per la cultura in generale, il monopolio nell'informazione, dei temi legati alla società e alla politica. La cultura vorrebbe spazi ampi, e tempi d'attenzione lunghi. Ma non siamo più abituati all'ascolto: il tempo giunge veloce e noi corriamo sempre di più per inseguirlo». **Rossella Menna**



© Futura Tittaferrante

Pietro Marullo, 28 anni, attore e regista. Studia a Bruxelles, presso l'INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et Techniques de Diffusion). Frequenta il laboratorio di Krystian Lupa.

«Mi definisco un napoletano in esilio. Lupa, per me, è un dinosauro del teatro polacco sopravvissuto alla glaciazione; e ritengo la sua proposta una rarità, un unicum nel panorama dei workshop e dei seminari. Lavorando sui personaggi di Amleto e Ofelia, sviluppiamo intensi monologhi interiori che, dando fiducia all'hic et nunc dell'attore, forniscono strumenti per apprendere le proprie potenziali qualità da se stessi. Questa esperienza è, per me, occasione per riempire un buco nella mia formazione di regista e di attore. Mi aspetto di dare densità alle mie sensazioni, che escano da me linguaggi espressivi nuovi, e – perché no – di lavorare con Lupa stesso». **D. P.**



© Futura Tittaferrante

Lupa: lo stremo di Bernhard

Pertinenza e resistenza: questi due termini tornano in mente ripensando lo spettacolo diretto da Krystian Lupa, "Ritter, Dene, Voss". La pièce è stata scritta da Thomas Bernhard e trae il titolo dai cognomi degli attori per cui fu composto.

Due sorelle, entrambe attrici, e un fratello accolto in casa dopo un periodo trascorso in un centro di cura mentale, si ritrovano all'interno di un soggiorno ricostruito nei minimi particolari: stoviglie, tavola, credenza e poltrone da spaccato borghese, la porta in legno per le uscite e le battute fuori campo e poi i ritratti, miriade di volti, legami alla paralisi del passato. Il luogo diventa camera di concrezione per crucci umani che si palesano nell'alternanza, fra soggiacenza dei complessi individuali ed esplosione d'insofferenze in relazione. Il testo è denso, prima ancora che di parole, di significati e gioca il suo magnetismo nell'equilibrio di verbo e silenzio, lentezza e svolgimento, con una profondità tematica che attecchisce in quella forma di irritazione straordinariamente avvilita e avvilita, caratteristica di gran parte della drammaturgia dell'autore austriaco. Affiorano, come d'abitudine, un gran numero di citazioni – da Schönberg, Webern, Schopenhauer a Beethoven o Kant – e molti cardini psicanalitici: il rapporto con la figura paterna, l'identificazione con quella della madre, l'affetto quasi incestuoso per il fratello, la mania di perfezionismo come rifugio e fuga dalla realtà, l'atrofia di un'insoddisfazione esistenziale che non riesce a convertirsi in svolta o cambiamento. La riflessione sul teatro è ampia e occupa buona parte delle elucubrazioni nei dialoghi fra i tre protagonisti, trasudando un'ottica mista di cinismo, ironia, disprezzo e dichiarazione di mestiere.

Con questa materia incandescente, la messinscena di Lupa si potrebbe ricondurre a una definizione di 'regia testuale' che – a dispetto delle deduzioni – è ben lontana dal teatro di situazione: radicale se si confrontano codici e durata alle abitudini della drammaturgia negli allestimenti odierni, estremista nella precisione del risultato. La presenza degli interpreti – i bravissimi Malgorzata Hajewska-Krzysztofik, Agnieszka

Mandat, Piotr Skiba – trova qualità nella padronanza di micro-azioni compiute impeccabilmente, con misura e dosaggio millimetrici. Sebbene infatti di primo impatto parrebbe quasi di assistere al rispolvero di un modello da 'tranche de vie', resurrezione di stampo naturalista che recupera la quarta parete in modo perentorio, a ben guardare ci si accorge invece che di fronte agli occhi prende corpo piuttosto l'idea kantiana di attraversamento dell'attore in funzione della realtà del palcoscenico.

Lo spazio scenico si presenta in quanto dimensione autonoma all'interno della quale i personaggi sono plasmati come coefficienti dell'algebra performativa, in funzione del prodotto generale. Non disorienta più, quindi, la cornice di led rossi con aste e filo di separazione che si innesta sull'arco di proscenio come fosse cesura tra pubblico e rappresentazione. Per tornare al principio e sciogliere l'inciso: pertinenza al teatro sino allo stremo e sino a farne distillato di concetti, resistenza alla brama di una semplificazione più sostenibile. **Marianna Masselli**



© Futura Tittaferrante