

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 Tittaferrante
tempestaworkshop@gmail.com



| Ca' Giustinian | Ca' Giustinian Sala Colonne | Teatro alle Tese | Teatro Goldoni |
|--|---|---|---|
| 12.00 - 15.00 DAVID ESPINOSA Mi Gran Obra (55') | 16.00 MARCOS MORAU 17.00 ROMEO CASTELLUCCI | 19.00 PEEPING TOM 32 Rue Vandenbranden (80') | 21.30 THOMAS OSTERMEIER/ SCHAUBÜHNE Ein Volksfeind (160') |

La taumaturgia del teatro di Ostermeier

L'arte come strumento di confronto e relazione sociale. Ancor meglio la rappresentazione, il palcoscenico e la sua corporeità diventano tramite di azione politica: restituiscono una realtà che, fuori da sovrastrutture edulcoranti e asservite, riesce a ritrovare l'ideologia. Il lavoro di Thomas Ostermeier, per dichiarazione frutto di una riflessione di questo tipo, incrocia, fino a sostanziarlo, il pensiero dell'utilità collettiva che sfoga la sua natura nel prodotto scenico. Restano impressi alcuni dei contenuti del manifesto "Il teatro nei tempi duri" dello scorso aprile, in cui definisce il teatro «un santuario abitato da una forza rigenerante». Dice ancora: «Il patto che lega il teatro alle poste politiche e sociali del suo tempo si sfalda inesorabilmente. Anche la recitazione ne risente poiché gli attori attingono le proprie emozioni dai grandi vecchi piuttosto che dalla propria carne. Come risultato, degli esperti di vita quotidiana si mostrano più ispirati nel testimoniare lo stato del mondo, degli attori classici, che hanno proprio questa funzione». Con tale connotazione si recupera, è vero, una radice primordiale di stampo catartico, di tensione taumaturgica. Tuttavia è chiaro pure che tale 'ritorno alle origini' nelle affermazioni e nelle opere del direttore della Schaubühne di Berlino è centrato sulla concretezza odierna, in un processo che riesce ad unire in questo modo il presente alla conservazione del passato. Si spiega allora come il percorso artistico di Ostermeier, fulminante e rapidissimo, ha visto allestimenti di drammaturgie contemporanee – David Harrower, Mark Ravenhill, Sarah Kane, Enda Walsh, per dirne alcuni – accostarsi a quelli di classici da Shakespeare a Büchner, operando una scelta estetica che ingloba mezzi e strumenti di nuova tecnologia. "Ein

Volksfeind" – pièce composta da Ibsen nel 1882 a seguito dell'insuccesso di "Spettri" – arriva per la prima volta in Italia alla Biennale. Nella sua lettura del testo, l'artista tedesco conserva l'inclemenza del ritratto borghese, che fu già dell'originale cui si attiene con rigore, commisurandola all'attualità e sfondando gli argini di delimitazione del racconto fino al punto di eliminare la soluzione stabilita dal finale. Esso è pensato per essere determinato di replica in replica, a seguito di un dibattito che indica perfettamente la volontà di coinvolgere lo spettatore: quella tensione a farne un osservatore critico della realtà che lo circonda e si distilla nel riflesso, sul velo della scena. Tale intento non è nuovo alla poetica del regista, seppure altrove la sua traduzione sia esplicitata piuttosto in una scelta di sguardo, in un discernimento di stimoli visivi.

La presenza veneziana di Ostermeier si collega anche a un laboratorio

shakespeariano condotto fra le mura del Teatro La Fenice. Il workshop con gli attori è strutturato con precisione, non senza attimi d'ironia e denotato da uno spirito di confronto che parte dall'azione per tornare alle parole, focalizzando fra esse i «turning points», nuclei di significazione e di svolta di registro. Così affiora come base della composizione un processo di semiosi drammaturgica articolato su tre livelli: scegliere cosa sia importante, comprenderne il gradiente nella storia, infine attraversarlo o meglio assumerlo. Ciò che appare incontrovertibile è la concentrazione sul ricordo, presupposto che attecchisce nell'esperienza personale, non per vivificare una traccia di memoria emotiva, bensì per adoperare la «forma» come appoggio interpretativo. Fra performance e responsabilità delle creazioni, ogni cosa torna a connettersi all'individuo, all'artista come baluardo d'etica civile: un affresco di verità che non ha bisogno di didascalie. **Marianna Masselli**



"Il teatro potrebbe essere questo: un santuario abitato da una forza rigenerante".

Thomas Ostermeier

©Mariagiulia Colace

Nature morte vestite d'alluminio

Una tempesta di corpi in cammino introduce al "Picasso – Los Pájaros Muertos" di La Veronal, nella suggestiva location del Campo di San Francesco della Vigna. Un susseguirsi di celeberrimi 'paso doble' scandisce i movimenti con energia ed estrema eleganza. Prendono parte alle coreografie anche gli allievi del laboratorio: una quarantina di performer danno vita a un quadro umano eccezionale in cui si assiste a ritratti, immagini in movimento, atti rivoluzionari, allestimenti scenici di dipinti, imitazioni dal vivo di opere dell'Avanguardia che hanno costituito il Novecento. La forza della compagnia formatasi nel 2005 è definita dalla ricchezza data dall'eterogeneità dei suoi artisti. Marcos Morau e gli altri artisti della compagnia,

mutuano il loro nome dall'antidepressivo usato da Virginia Woolf per tentare il suicidio. L'attenzione alla letteratura si traduce nella composizione di un team di artisti provenienti da linguaggi diversi: danzatori, fotografi, video-maker, attori, scrittori, poeti e musicisti. Infatti in questa performance si tenta di costruire una sorta di 'arte globale', con un'ottima musica, eseguita dal vivo dal Corpo Bandistico di Maser diretto da Michele Morao. La drammaturgia di Tanya Beyeler e Pablo Gisbert si traduce in elementi ricorrenti e sonori che interagiscono con gli attori sulla scena; una estrema eleganza nei costumi di questi intellettuali, politici e sicuramente artisti, è scandita dal solenne suono di uno scampanio. Il "Bolero"

di Ravel lascia il posto all'"Ouverture 1812" di Tchaikovskij, in passi corali introdotti da un carabiniere torero che lotta contro una nobile donna spagnola in sedia a rotelle, immagine dal fortissimo impatto folklorico sottolineata dalle musiche di una "Entrada". Tra processioni sacrali e bandistiche scendono veloci due attrici nude su un ciclomotore sventolando una bandiera francese. Un elenco di artisti e nomi noti è urlato come in un happening che narra la storia del Novecento, fa da cornice a questa esecuzione che celebra la morte con bare d'alluminio dorato, elementi futuristi dati dalla macchina simulata e dai gesti per celebrare la natura morta descritta nel quadro cubista di Pablo Picasso. **Vincenza Di Vita**

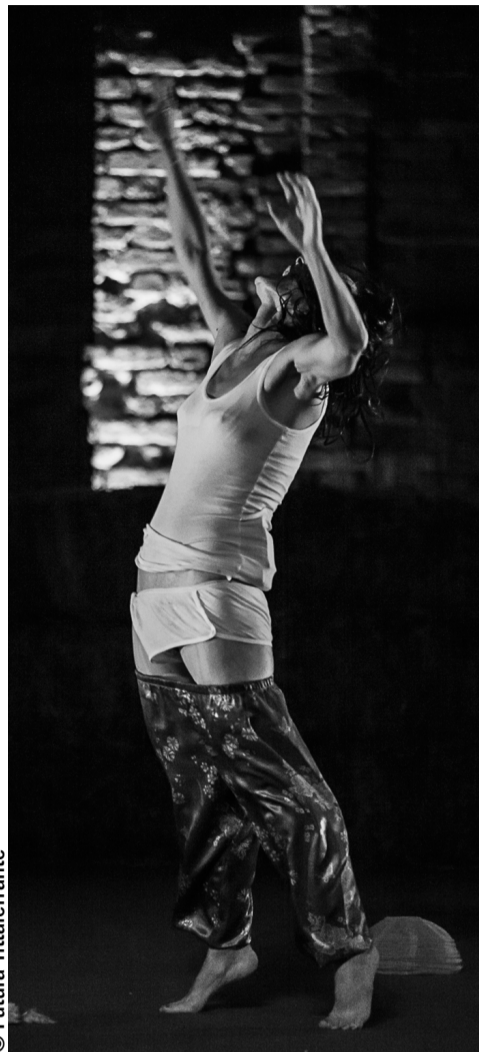
Per una critica politica

«Cosa vuoi fare da grande?». «L'astronauta». Poi quel bambino è diventato biologo marino. I mestieri non si progettano su carta: si incrociano, si amano, si sposano; un mestiere nasce da una semina a occhi semichiusi, dall'arte dell'incontro senza pregiudizi, dalla reazione dialettica tra idee, sensibilità, tensioni etiche, umori e umorismi. Il mestiere di critico non fa eccezione. Eppure non si fa in tempo a declinare le proprie generalità, che spunta la domanda: «Perché hai scelto di fare il critico?». Non si chiede a un giovane regista perché faccia il regista, né a un giovane attore perché faccia l'attore. Dal giovane critico, in quanto figura demodé, si pretendono invece cronologia e bibliografia ragionata di una scelta che magari non conosce dietrologie. La critica teatrale nostrana vive un momento di ossessione auto-esegetica, tutta tesa nello sforzo di guadagnarsi una cittadinanza nel mondo-teatro che racconta. Arrogandosi il diritto di pesare giovani generazioni di critici e di artisti sulla stessa bilancia, rovesciando così il quesito dal perché al come, crogiolandosi nella smaliziata possibilità di azzardare soluzioni senza pretese teoretiche, si avanza l'ipotesi che "La Tempesta" abbia messo a punto un modello interessante. Un modello che va oltre i riscontri interni, legati all'aver sottratto anonimi o meno anonimi recensori a una solitudine patologica, obbligandoli a tarare i ferri del mestiere su un progetto di gruppo, a rinegoziare continuamente la parola, la virgola e il punto. La distribuzione diretta di un quotidiano cartaceo, la possibilità di consegnare l'oggetto-giornale e di ricevere in cambio immediata risposta dal lettore o dall'artista chiamato in causa, la permanenza in un luogo e l'attraversamento di una intera programmazione, ci hanno permesso in dieci giorni di disegnare un recinto intorno al pubblico della Biennale, di creare una micro-comunità in cui si agita finalmente l'urgenza dell'opinione, un bozzetto ben riuscito di come dovrebbe essere la macro-comunità teatrale. Il modello in provetta prevede lo schiodamento di chi scrive dalla scrivania, una mano impastata per bene nei fatti a spingere con forza il teatro che ci urge, e l'altra ben salda sull'organo della deontologia professionale e dell'onestà intellettuale. Ci si affanna a ripetere che il teatro è sempre politico, perché concerne la polis, perché crea comunità. Affrancata dal compito riduttivo del giudizio, la critica può avviarsi, forse, su una via parallela. "Per un teatro politico", senza dubbio. "Per una critica politica", anche. **Rossella Menna**

Il Ricardo delle deformi eternità

Arriva come uno schiaffo lo spettacolo di Angélica Liddell, uno schiaffo inferto a se stessa. Il suo Ricardo è in maieutica e inscindibile identificazione tra re e interprete; cava vizi, guai, obblighi, necessità del potere, diviene quell'«hija de puta» che è sua auto-definizione. Affaticato(a) dall'esistenza, desesperado(a) e maldito(a): un personaggio da restituire alla sua eternità e alla cruda onestà di Angélica. Invettive serrate e spasmodiche – istintività di terrificanti e vibrato voci – muovono assieme a deliranti riflessioni. È il potere a comportare il delirio. Ricardo infierisce contro il popolo, martellando una veemente mitraglia salmodiante che afferra per il collo e racconta le disgrazie di un corpo in sofferenza. Il corpo è centrale, è potere. La fisicità del tiranno è decisiva per definirne e giustificarne l'autoritarismo; ma gli esempi chiamati in causa – classici del totalitarismo novecentesco – sono beffarda accusa al re deforme. Più ancora: quella deformità è il segno del peso di un potere divenuto esercizio di cinismo. Se non c'è amore, ci sarà la paura: è questa la afflitta rivale del «povero gobbo» deriso, adesso manipolatore dell'odierna democrazia per instaurare una universale autocrazia. Ricardo e Angélica trasfigurano. Angélica si spoglia, mostra le intimità crude del suo corpo, le dileggia. S'immerge nella apnea delle angosce. E così facendo il re è messo a nudo nella sua furia iconoclasta e nichilista. Alcolizzato e depresso, Ricardo

maneggia bottiglie di birra che trangugia e rovescia sul palco. Pretende il litio, sapendo che non servirà. L'inquietudine è danza tarantolata su un pavimento rosso sangue, tra musiche roboanti e all'insegna del ridicolo. Catesby è un consigliere muto, ombra nera delle solitudini del monarca; Angélica tormenta la propria capigliatura, enfasi sulla crisi tra sé e l'esistente. In un disperato equilibrio senza parti né partiti, Liddell frantuma ogni idolo. E in questa rovinosa caduta giungono strali contro Lenin, sputi su Primo Levi. Il bilico rivela l'impossibilità di un vero giudizio di valore. In tutto questo, il sesso è elemento e istinto primordiale, scaturigine di angosce, tristezze e violenze. Sesso come organo e atto riproduttivo; non fatto morboso, ma duramente liberatorio, spasmo di lancinanti parole, sudori e sbraiti. Le sciabolate a ciò che è contemporaneo non raccontano un impegno politico, Liddell vi irrompe con il suo sguardo di orrore. Concitazione e disperazione crescono dove non vi è soluzione. Non si può essere giusti, né in misura né in giudizio, e neppure colpevoli: solo vittime sacrificali di sguardi gettati su abissi esistenziali. Ricardo si avvia alla morte, incolpevole della guerra scatenata e degli odi che si è attirato addosso. Ne resta l'immagine mostruosa e sacra, risultato di un corpo alla ricerca di valichi invalicabili, gettato in una eterna macchina del massacro. Senza epigrammi, se non una patetica dichiarazione di storica innocenza. **Diego Pizzorno**



© Futura Tittaferrante

Vie sospese

Una ragazza con le mani strette alla gola scivola dalla parete, lentamente, al pavimento: si strozza. Accanto, un'altra precipita, preventivamente munita di ginocchiere: atterra sfiorando incredibilmente la testa in giù di un performer, appeso alla spalliera per una gamba. Attaccati alla vita per un filo sembrano tutti i 15 danzatori e attori impegnati in «La fangosa morte di Ofelia», titolo del laboratorio condotto da Gabriela Carrizo, parte del percorso «Shakespeare x 5». «Come per le creazioni di Peeping Tom – racconta l'artista argentina, fondatrice a Bruxelles con Franck Chartier della compagnia di teatro/danza –, ho dato ai performer un input iniziale, che loro sono liberi di usare o meno: non è un metodo di lavoro, ma l'inizio di un processo di creazione del quale sono loro stessi ideatori e interpreti». Nel caso di questo workshop, l'indicazione data ai partecipanti è stata «prendetevi tutto il tempo per ricercare nuove strade, spazi e luoghi dove non siete stati ancora. Trascorrete tempo in attesa, come se aspettaste di sapere qualcosa. Dedicate molto tempo a spostarvi dal movimento che conoscete e, danzando, tenete il corpo nella tensione dell'indagine, concentrato in gesti non abituali né comodi», come effettivamente avviene nello spazio della palestra. «Attenzione allo specchio però!»: a limitare i performer nel loro «avventurarsi fuori dalla zona di comfort», interviene Jose Manuel Mora, dramaturg e assistente alla conduzione del workshop: «Qui, come a Bruxelles, il mio lavoro è osservare insieme a Gabriela quello che succede mentre i performer lavorano: mi siedo accanto a lei e discutiamo». E lei ricambia: «Il ruolo del dramaturg è fare domande, farmi scoprire un angolo diverso». La stessa intercambiabilità corrisponde nelle produzioni della compagnia, in cui i confini tra danza e teatro si spostano davanti all'incontro umano: «Il lavoro di creazione è un processo lungo e prevalentemente fisico, basato sul confronto con i performer, prima ancora di vederli come caratteri della storia». In «32 rue Vandendranken» che Peeping Tom porta alla Biennale, al lavoro dei performer è affidato un preciso intreccio narrativo: ispirato a «La ballata di Narayama», film di Shohei Imamura, lo spettacolo procede per micro-narrazioni che corrispondono alla pressione emotiva di ciascuno dei sei personaggi, ognuno vittima della propria solitudine. Infatti la scenografia, nonostante riproduca un paesaggio nordico, con vento, neve, ripari precari e finestrelle per gli spettatori, uscendo dagli interni ricreati negli altri spettacoli, allude a uno spazio mentale. Quest'atmosfera che sin dall'inizio intima la fine, è lo scenario delle «acrobazie» della compagnia Peeping Tom. Movimenti e contorsioni estremi, che compongono una danza nervosa e spezzata, sono cifra stilistica del lavoro di Gabriela Carrizo: formata con Alain Platel e Jan Lauwers, con l'area della danza fiamminga condivide una modalità di rappresentazione che rompe ogni confine tra le discipline. **Martina Melandri**

Imago Naturae

Neanche il tempo degli applausi, proprio quando sarebbero stati lunghi e spontanei. «Natura e origine della mente» di Romeo Castellucci si conclude con una sorta di risveglio del pubblico, rapito in un'atmosfera onirica e sospesa fino all'apertura delle porte, quando ormai gli attori sono già svaniti. La performance, costruita dal regista in nove giorni di workshop alla Biennale, si svolge in un ambiente chiuso per accedere al quale è necessario passare attraverso una sagoma femminile incisa nella parete bianca. Il pubblico, varcato questo limen, è lasciato libero di muoversi nello spazio, percependo immediatamente di trovarsi in un mondo altro. Un enigmatico spazio della mente dove si materializza un'immagine «insensibile, non data, inesistente»: un cane miagola e il corpo di una donna resta appeso per un dito. Gli attori si confondono col pubblico ma, a osservarli bene, ciascuno di loro porta un segno di non appartenenza alla realtà. Con un grido iniziano a declamare in lingue diverse brani di testi non riconducibili a un unico intreccio. Per quanto lo spettacolo sia frutto di un lavoro a più livelli, la possibilità di una fruizione così immediata soddisfa già pienamente lo spettatore senza bisogno di associare alle immagini un significato certo. Condividendo con gli attori il luogo della performance, il pubblico sceglie il proprio punto di vista. Non solo libertà di movimento ma anche di interpretazione. «Io sono colui che è», così il Dio biblico si presentava a Mosè; a questa tautologia fa riferimento Castellucci per chiarire la prospettiva di lavoro e di accesso alla performance. Se, come sempre, gli spettacoli del regista suscitano giudizi contrastanti, non si può negare una costante attenzione per il dettaglio. Molteplici le suggestioni: Spinoza, Hölderlin, pittura, canto gospel; il tutto permeato di una sacralità che richiama il teatro antico. Si deduce l'ispirazione al Neoclassicismo: gli attori, come risucchiati dalla silhouette, si dispongono l'uno sull'altro nudi assumendo posizioni plastiche che evocano un'immagine di natura primitiva. Nonostante i movimenti non seguano un direzione prevedibile, il rigore dell'insieme affascina lo spettatore creando una ritualità corale. **Camilla Lietti**

Gli spazi inquieti di Viebrock

Grandi spazi aperti, soffitti che si slanciano sempre più in alto, riuscendo a mettere in evidenza le figure che si muovono in scena senza schiacciarle; una smisurata camera ottica, un punto di fuga estremamente espanso che inchioda gli elementi scenici alle pareti, luci che delimitano ed evidenziano ogni spigolo, come nelle più inquietanti fotografie di Gregory Crewdson. Questo il lavoro di Anna Viebrock, tra i nomi più importanti della scenografia teatrale, attiva dal 1982 e da una decina d'anni impegnata anche nella regia lirica. Scorrendo l'elenco delle numerose collaborazioni, è impossibile non notare il lungo sodalizio con il regista tedesco Christoph Marthaler. Nelle tonalità scolorite, cianotiche, malsane, il punto di vista non è mai scontato, ingannando l'occhio con una profondità da capogiro lo costringe in un gioco claustrofobico: una onirica geografia di interni borghesi riorganizzata in inquietanti cattedrali che mostrano l'intelaiatura dei pannelli come uno scheletro appena esumato, aperture che ancora devono farsi luogo e accolgono presenze già dipartite.

Proprio da queste presenze fantasmatiche muove l'idea del laboratorio condotto da Anna Viebrock alla Biennale, «Morti a Venezia», nata come un'indagine sui luoghi che della morte portano ancora il segno. Dopo una visita al Lido, passando davanti all'Hotel Des Bains chiuso e all'Excelsior dei milionari, e una silenziosa escursione al cimitero di San Michele, ai diciassette partecipanti è stato chiesto di elaborare suggestioni in una forma ancora liquida. Nell'attraversamento di luoghi e tempi, questa breve ricerca vuole mettere a fuoco il processo creativo che sta prima della vera e propria elaborazione di uno spazio. A partire dal racconto di Mann ma anche dalle «Fondamenta degli Incurabili» di Brodskij e soprattutto incoraggiati a innescare il cortocircuito con tutti gli strumenti atti a produrre una suggestione sensoriale, gli scenografi hanno presentato progetti fieramente ibridi, tra fotografia, video, scrittura poetica e narrativa. Come se il lavoro di Viebrock, più che un libro da imparare, volesse trasformarsi in un'esperienza che passa per osmosi. **Sergio Lo Gatto**



© Futura Tittaferrante