

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	Teatro alle Tese	Teatro Piccolo Arsenale	Teatro Goldoni
12.00 - 15.00 DAVID ESPINOSA Mi Gran Obra (55')	17.00 JAN LAUWERS	19.00 ÀLEX RIGOLA El policia de las ratas (55')	19.00 ACCADEMIA DEGLI ARTEFATTI Io Fiordipisello (75')	21.00 KRYSTIAN LUPA / STARY TEATR Ritter, Dene, Voss (200')

Krystian Lupa e gli altri. L'influenza polacca nel contemporaneo

«Il teatro riflette la struttura politica e la cultura di un Paese», dichiara il regista irlandese Declan Donnellan, celebrando l'intimità grottesca e decisamente polacca dell'"Ubu Roi" di Alfred Jarry alla Biennale. La Polonia si distingue per aver contribuito alla gestazione della ricerca teatrale del Novecento: una specifica modalità d'intervento teatrale cinge con la sua imponente influenza l'emisfero creativo di poetiche che si configurano nel segno di Jerzy Grotowski, pioniere di un teatro povero che traghetta mondi con il suo mondo e con il modo scenico-antropologico di Eugenio Barba. Tadeusz Kantor, che sarà nel 1991 a Venezia durante la compromettente e giudiziaria direzione di Carmelo Bene,

ha esplorato per primo la performance contaminando linguaggi postmoderni. Krystian Lupa riceve il Premio Europa nel 2009, per la sua capacità di diffondere quel marchio distintivo «che rivendica e valorizza una tradizione culturale», recando in sé una visione globale. Nel qui e ora degli assenti e delle 'classi' mai morte, la precipua urgenza scaturita dalla regione europea, travalicata dai monti Tatra, si lascia scrutare nell'abbraccio lagunare con "Ritter, Dene, Voss" del regista Lupa da Thomas Bernhard, prodotto dallo Stry Teatr di Cracovia. Il teatro-verità di Lupa contagia l'avanguardia polacca compreso Krzysztof Warlikowski, ma a differenza di quest'ultimo i suoi ritratti sono decorati da inquietanti interni borghesi e

ritraggono un'intimità del quotidiano, cara ai salotti del secolo scorso e al Pirandello polacco Witold Marian Gombrowicz, già indagato da Lupa con il suo esordio vincente allo Stry dell'opera "Ivona, principessa di Borgogna", nel 1978. Si allestiscono setting barocchi per un teatro che intende porsi domande intime e vicine al tragico esistenziale, Jung prima ancora di Kantor suggerisce soluzioni alla messa in scena: «A volte appare questa forza, unita alla fiducia che la nudità dovrà apparire con tutta l'ingenuità di un bambino. Senza vergogna. Allora nasce l'atto del sacrificio. Gli attori oltrepassano le proprie barriere. Si mostrano, a mio modo di vedere, belli, spogliati da tutti i blocchi nevrotici». **Vincenza Di Vita**

Palchi incrociati

E se i Maya avessero ragione? Se la fine del mondo fosse solo in ritardo? Se ne parla in questa Biennale. Incaricati 'critici', non abbiamo potuto far altro che riconoscere i segni di questo discorso e la loro ricorrenza.

E allora, partendo dal fatto che – pare – siamo ormai 'peggio delle bestie', siamo gli unici animali che abbandonano i propri cuccioli senza volerli far crescere nel mondo; nel nostro salotto bianco ci muoviamo come camaleonti sui rami, solitari e circospetti, nemici pronti all'assalto; poi ci sbraniamo a vicenda, allungando la lingua per risucchiarci o rosicchiandoci, che nemmeno i topi. Interpretazioni, certo. Eppure, anche intervistando gli artisti, non si scappa dall'eventualità di «un dio selvaggio dopo di noi», di un imminente «caos e terrore del caos nel nostro ordine compulsivo».

Nel disordine contemporaneo vanno comprese anche le verità taciute, quelle dei barconi carichi di umanità che affondano "nella tempesta" e che, da lì, ci invitano a una rivoluzione prima che sia tardi.

L'uomo si sta perdendo? Se lo chiediamo alla scena, significa chiedersi cosa sia rimasto del personaggio nel teatro contemporaneo. Secondo Declan Donnellan, «non siamo più nel Rinascimento, al centro dell'universo: in un mondo in cui siamo tutti diversi, in cui la vita quotidiana è performance, il personaggio non ha più senso di esistere». Anche Àlex Rigola vuole «far parlare lo spettacolo fuori dal teatro, far parlare l'oggetto, e non l'autore, nello spazio e tempo attuali, nel contesto sociale. Lo spettacolo deve far esplodere l'artista». Immagine 'politica' offerta dal regista catalano e tradotta letteralmente dalla deflagrazione pittorica nella scena di Wajdi Mouawad. Un Pollock imitato anche da Padre Ubu, con una tavolozza piena di sangue. Rosso che ritorna, neanche fosse prescritto, anche due volte al dì: in una sacca da flebo sul palco con 'las ratas', a schermo pieno – oltre che nel titolo – sui fondali di Cassiers, dalla testa ai piedi dell'esule di "Seuls", a gettate in "Io Banquo" degli Artefatti e via peretta per la Needcompany di Jan Lauwers. In attesa di vedere se, e quando, e quanto rosso ritroveremo nei prossimi spettacoli, una domanda ci perseguita. Una questione che da tempo non ci ponevamo, ormai troppo abituati agli allestimenti basic – per non dire poveri – imposti 'dalla crisi'; un 'parlare di' che, per una volta, non riguarda gli artisti ma, semmai, pone al centro dell'attenzione altre personalità del palcoscenico. Ed è un dibattito che pare filosofico, ma invece è proprio pratico: chi laverà via tutto questo sangue? **Martina Melandri**

Needcompany e l'esorcismo del dolore



Welcome to Marketplace76
 JanLauwers
 & Needcompany

© Mariagiulia Colace

Bastano 76 giorni e tre intere stagioni a dimenticare una tragedia? In una notte di primavera un piccolo paese di montagna viene svegliato da un'esplosione che uccide trenta persone. Occorrerà un lungo rituale per «comprendere ciò che non si può comprendere», passando da una grottesca cerimonia di commemorazione delle vittime al delirio di massa che confonde realtà e materializzazione del dolore. "Marketplace 76" mette in scena un dolore che si fa sonno della ragione e genera mostri sociali, gettando la comunità in una perversa e grottesca spirale di violenza.

Jan Lauwers è come sempre in scena, Elke Janssens manovra una consolle e fa vibrare un violino a un lato del palco, un palco/piazza del mercato che nell'arco di oltre due ore la Needcompany riempirà di ogni genere di oggetto e costume, ospiterà gonfiabili da piscina, una vasca, animali impagliati e fiocchi

di neve, verrà attraversato da coreografie e soprattutto da tanta tanta musica, da riascoltare comprando cd all'uscita. Tre atti e un epilogo per raccontare in un nero apologo l'impossibilità di una redenzione, la ferocia dell'animale uomo che si scatena senza freno quando d'improvviso viene a mancare il senso delle azioni. Nelle scosse sociali provocate da eventi di massa come guerre, calamità e terrorismo, l'incredulità acquista il ritmo della maledizione, dilatandosi qui in una complessa forma musical completamente esplosa, una babele di lingue e di espressività di cui è programmaticamente impossibile ricostruire la sequenza, pur registrata in testo e pentagrammi.

Il pubblico resiste alla prova della durata e quasi mai cede al sonno (che invece abbiamo visto mordere al collo in diverse occasioni), perché di fatto il magma scenico non smette mai di ribollire. Non manca qualche caduta

di ritmo e, se si cerca di metter da parte la presa emotiva che questo non-linguaggio riesce ad avere, emerge il bisogno di qualche generoso taglio che eviterebbe l'eccesso e della prodezza fine a se stessa, trappole in cui ensemble di tale potenza rischiano di scivolare. E tuttavia a questo lavoro fieramente ipertrofico non mancano certo lo scarto ironico e la sapienza drammaturgica che, strizzando l'occhio a Brecht/Weill, dona al messaggio una forma aperta e assegna alle liriche il compito di argomentarlo su più sottili e visionari livelli di poesia, smarcandosi dalla didascalia.

E a calmare in parte il desiderio di un più severo montaggio, che ne permetta la fruibilità anche per i non appassionati, è il piacere di vedere in questi eccessi non l'esercizio di una tirannia registica, ma un caldo e allenato cuore collettivo. Dal battito invidiabilmente costante. **Sergio Lo Gatto**

Qual è il teatro del futuro: la critica risponde

Frank Raddatz, "Theater der Zeit"

«Viviamo in un momento di grande paura. Una paura che attanaglia soprattutto le giovani generazioni. Secondo i sociologi, infatti, i vecchi guardano al futuro con uno spirito ottimista, perché si sono lasciati alle spalle per un pelo il secondo conflitto mondiale, un orrore che immaginano irripetibile. Le giovani generazioni invece, nate lontano dalla guerra, vedono il peggio ancora a venire. E non hanno tutti i torti, se pensiamo che la nostra generazione ha scatenato una crisi finanziaria tremenda che i nostri figli dovranno pagare e che ci rende cannibali del loro futuro e della loro felicità. Siamo in una fase di passaggio che ci tiene sospesi a un filo: è come quando sai di avere una malattia grave e mentre aspetti la diagnosi definitiva tratti il respiro terrorizzato. Il teatro del futuro, tutta l'arte del futuro, secondo me, deve costringerci a uno scontro frontale con la paura, deve obbligarci ad attraversarla, a non chiudere gli occhi da irresponsabili. Quanto alle strutture, non ho ricette pronte: il postmoderno è finito, è tempo di cercare nuove forme per nuovi modelli. Se fossi

io la guida di un workshop inviterei i miei allievi, innanzitutto, a discutere di questi argomenti, li inciterei a riconquistarsi il futuro, a non guardarsi indietro. Tutto sommato non sono un ottimista, sono solo uno a cui piace lottare». **R.M.**



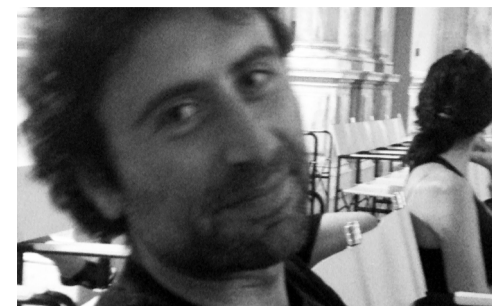
© Futura Tittaferante

Begoña Barrera, "El País".

«Da un lato penso che tra dieci o venti anni non cambierà molto. Se guardiamo indietro, facendo un paragone tra come era il teatro prima e com'è adesso, grossomodo vediamo la medesima situazione. Ritroviamo in linea generale la tripartizione

fra teatro commerciale, teatro alternativo e pubblico. Tuttavia, in particolare quando osservo città come Barcellona, come questa sia cambiata o sia cambiata tutto nell'interazione con la dimensione urbana penso che il turismo, che attualmente incide con forza terribile ovunque, possa cambiare la programmazione soprattutto dei teatri pubblici, sovvenzionati dalle istituzioni. Quindi è probabile che si radicalizzino in prospettiva le due maniere di capire il teatro: una massimamente commerciale e una alternativa, più radicale. L'estetica teatrale ha già iniziato da qualche anno a svilupparsi in una mescolanza di generi e linguaggi. Non credo in un percorso a ritroso. Le impressioni sulla Biennale per ora sono tutte positive: bella energia e il programma è magnifico con tutti questi workshop. Chi li frequenta è appassionato, ha la possibilità di imparare tanto e la chance di incontrare altri artisti internazionali. La programmazione mi sembra molto coerente e sufficientemente compromessa. Tra tutti gli spettacoli, ho apprezzato in maniera particolare l'"Ubu Roi" di Donnellan perché l'ho trovato intelligentissimo». **M.M.**

Che ci faccio qui?



Antonio Calone, 34 anni, autore.

«Sono qui perché avevo dieci giorni di ferie: non faccio più teatro da un anno, cioè da quando non ho più i soldi per farlo. A 34 anni, ho lavorato prima per il teatro ragazzi, vincendo il Premio Scenario Infanzia con "Tanikò", sono stato uno dei tre registi di Arrevuoto – progetto a Scampia iniziato da Marco Martinelli per il Teatro Stabile di Napoli –, dramaturg con Punta Corsara e, infine, autore e regista di "Famedaria", prodotto con il Mercadante. Pur avendo fatto tanto e vinto premi, in nessun caso sono stato pagato per il mio lavoro; quindi me ne sono andato a Parigi. Comunque, continuo a formarmi: qui ho avuto la fortuna di essere stato preso ai due laboratori di drammaturgia che mi interessavano. In Fausto Paravidino riconosco un giovane maestro e condivido l'approccio alla storia più che alla performance; per Florian Borchmeyer, l'aspettativa è diversa: ci ha assegnato sei testi da leggere, di cui nessuno teatrale». **M.M.**

Paravidino, ovvero scrivere per la scena



© Futura Tittaferante

Compito a casa: "Il teatro che mi piace". Comincia così il workshop di drammaturgia condotto da Fausto Paravidino per questa Biennale. Perché?

«Dei laboratori mi piace il rapporto che si sviluppa tra quello che propongo io e quello che mi propongono le persone che incontro: non voglio imporre loro il teatro che piace a me. È stato interessante vedere gli stessi spettacoli, avere la possibilità di discuterne immediatamente per applicare ai meccanismi altrui la stessa analisi che applichiamo ai nostri, far reagire i due poli, il teatro che piace a noi con quello che piace agli altri».

Che rapporti ha con la regia, cui questa Biennale sembra dedicata?

«Mi irrita il teatro di regia in cui il testo diventa pretesto per l'idea del singolo e lo spettacolo non è che messa in scena di quella idea. La

personalità del regista rovina la pluralità del teatro che è gioco tra attori, testo e pubblico. Il teatro di regia spesso si sviluppa su idee bellissime, ma pre-pensate. Per cui diventa un meraviglioso compito in classe, che però uccide la cosa più viva del teatro: il presente».

Nella sua officina si lavora alle improvvisazioni, si sviluppano discorsi sul qui e ora, sull'amore, qualcuno legge Genet, qualche altro riflette sul confine tra recitare e agire. Si fa fatica a distinguere tra chi scrive e chi recita. Si riflette sul rapporto tra 'presuccesso' e presente, tra testo e sua rappresentazione, mettendo subito alla prova la parola trovata.

«Chiedo a ciascuno di loro di recitare ciò che scrive perché sperimenti sulla propria pelle le difficoltà che i testi presentano al momento della traduzione in parola viva dall'attore. Il teatro che funziona solo come letteratura è un fallimento. Questo non significa che debbano recitare davvero. E si corre il rischio, calcolato, che non essendo attori alcuni di loro non riescano a rendere bene ciò che hanno scritto».

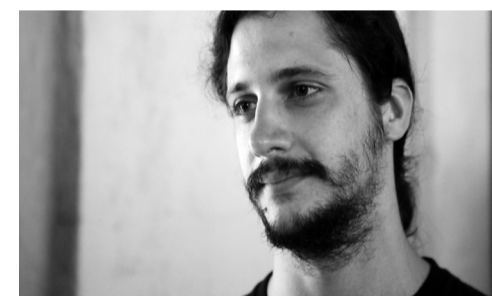
Per tutti la parola d'ordine è fare del teatro lo specchio del reale. Non si tentano fughe, non si tentano salti verso nuovi universi. Perché questo attaccamento alla vita?

«Questo è l'unico mondo che conosciamo e che ci interessa. Quando parliamo di

Dio o dei marziani ne parliamo comunque come di proiezioni della nostra realtà, sono trasfigurazioni che usiamo per vedere meglio gli esseri umani, per sintetizzarli, metterli in difficoltà e guardare cosa succede. È un processo di 'compressione' della realtà. Il personaggio di un re è un intervento compiuto per raccontare un padre 'più padre', o per vedere accentuata la smania di potere. Se poi si applica un livello basso di compressione, si monta una storia familiare, un livello alto racconta una monarchia. Così il verso poetico non è altro rispetto al parlare, ma una forma di compressione che serve a ingrandire il segno».

Anche quest'anno lei è giurato del Premio Riccione, dedicato alla drammaturgia. Siamo ancora di fronte a poche 'cattedrali nel deserto'?

«Non vediamo tanti testi italiani contemporanei in scena. Questo fa sì che si crei un meccanismo negativo per cui il confronto di un aspirante drammaturgo con la scrittura teatrale passi attraverso la letteratura e non attraverso la scena. Spesso sul palcoscenico vediamo un teatro autoreferenziale, che parla di teatro, che cita se stesso, che non si confronta con la vita. Se il modello di riferimento è questo si rischia che i giovani drammaturghi scrivano in una lingua prenovecentesca, che non riguarda loro ma il teatro come entità astratta e basta». **Rossella Menna**



Andrea Lietti 30 anni, attore.

Diplomato nel 2010 alla scuola di teatro di Quelli di Grock, ha intrapreso un percorso multidisciplinare, dedicandosi allo studio del corpo e al mimo. Partecipa ora al laboratorio di Krystian Lupa.

«Ho deciso di inviare il mio curriculum quando ho scoperto che Lupa avrebbe tenuto un laboratorio su Amleto e Ofelia. A Milano ho partecipato a tre anni di repliche di "Amleto", regia di Claudio Orltandini, facendo un lavoro molto profondo che ha segnato una svolta nel mio percorso attoriale. Quindi sono qui per Amleto. Lupa è un saggio del teatro e, passato solo un giorno, vedo già un approccio diverso al personaggio. Viste le premesse, mi aspetto un'esperienza positiva, cosa che non sempre capita nei laboratori. Essere qui a Venezia è un'occasione di incontro anche fuori dalle ore di workshop: spero che funzioni». **C. L.**

Amarcord, tra Balla e Pasolini



Essenza di ogni manifestazione, anche il Festival della Biennale vive di contemporaneità. Ma se ha un prestigio, lo deve alla sua giustificazione storica.

La Biennale 'nasce', ha una storia. Di questo è testimone "Amarcord", l'allestimento aperto al pubblico nell'ingresso di Ca' Giustinian: un gustoso assaggio del vastissimo patrimonio documentario dell'ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee).

I suoi frammenti di memoria – così recita il sottotitolo – sono più che un invito alla memoria e all'approfondimento storico, sono il blasono della rassegna veneziana: un Libro d'Oro della nobiltà 'biennialistica'. Senza pretese di esaustività, il visitatore può osservare balugini di passate contemporaneità: lettere, ritagli di giornale, videoregistrazioni; una nutrita e sparpagliata messe di testimonianze della

lunga storia della Biennale di Venezia.

C'è una scanzonata e burbanzosa cartolina di Giacomo Balla, firmatosi "Principe della pittura" e denunciante la realtà, invero piuttosto pedestre, che esistono arti e artisti mortali e immortali. S'affacciano poi le istantanee della solenne visita del Duce nel 1936 e dello sguardo di Hitler, anche lui in visita ma nel 1934, accompagnato da un vocante ed eccitato gerarca in fez.

Poco più in là, affiorano tracce giornalistiche della spinosa causa intentata da De Chirico alla Biennale.

E si fa notare l'agitato dibattito sul rumoroso caso dell'opera "Seconda soluzione di immortalità: l'universo è immobile" di Gino De Dominicis per la Biennale del 1972, ovvero 'l'esposizione del mongoloide'. Tra i puntuti polemisti, un argomentante e combattivo Pasolini.

Diego Pizzorno