



**Laboratorio teorico/pratico di critica teatrale diretto da**  
Andrea Porcheddu

nell'ambito del **Laboratorio Internazionale del Teatro 2012**  
[www.labiennale.org](http://www.labiennale.org)

**in redazione**  
Matteo Antonaci  
Elena Conti  
Roberta Ferraresi  
Rossella Menna  
Andrea Pocosgnich  
Giada Russo

**in collaborazione con**  
[artribune.com](http://artribune.com)  
[ateatro.it](http://ateatro.it)  
[iltamburodikattrin.com](http://iltamburodikattrin.com)  
[myword.it](http://myword.it)  
[teatroecritica.net](http://teatroecritica.net)  
[rumor\(s\)cena.com](http://rumor(s)cena.com)

**impaginazione e grafica**  
Andrea Pocosgnich

## Leoni al sole

di Andrea Porcheddu

Tornare a Venezia, nonostante il caldo e il clima umido che rende impossibile ogni minimo gesto, significa ritrovare quell'atmosfera di apertura sistematica allo studio, alla formazione, al laboratorio permanente. Certo, aprire - per la prima volta nella storia - una Biennale teatro a 35 gradi all'ombra è impresa coraggiosa, ma che forse richiama allegramente alla memoria quelle vacanze-studio che hanno segnato tante estati di molti. Qui, infatti, si arriva per studiare, per far pratica di bottega, per formarsi: e la cosa sembra funzionare.



*Àlex Rigola e Luca Ronconi alla premiazione del Leone d'oro alla carriera. Foto Ufficio Stampa*

Nonostante la dolorosa chiusura di una iniziativa importante come “Giovani a Teatro”, cancellata da Fondazione Venezia, la città è dunque stata eletta a “campus di arti sceniche”: non solo per l'attività costante degli atenei, ma anche e soprattutto per la progressiva attenzione che proprio La Biennale ha dato, in questi anni, agli aspetti formativi. Premiata, dunque, la scelta “estiva” e confermata, a pieno titolo, la vocazione pedagogica di questo Laboratorio Internazionale del Teatro, diretto dal catalano Àlex Rigola, al suo secondo mandato.

Rigola ritrova quanto di buono fatto nella precedente edizione, invitando in laguna maestri di varia provenienza e attitudine. Se nella passata stagione vi era un filtro “generazionale” a far da collegamento possibile tra registi del calibro di Castellucci, García, Ostermeier, Lauwers e altri, per il 2012 il dato meramente anagrafico sembra accantonato a favorire una esplosione di possibilità creative, di tendenze artistiche, di attitudini e slanci diversi e originali. Al punto da mettere in gioco un regista inventivo ma di impianto sostanzialmente tradizionale come Declan Donnellan con lo scenografo Nick Ormerod, a fianco di un drammaturgo a cavallo fra cinema e teatro come l'americano Neil LaBute. Al punto di accostare il drammaturgo-regista-attore argentino Claudio Tolcachir con la connazionale, ma ormai belga d'adozione, Gabriela Carrizo, fondatrice del gruppo di teatro danza Peeping Tom.

Su tutto e tutti, poi, sembra sveltare il Leone d'oro a Luca Ronconi, maestro della scena nazionale e internazionale, che non esita un istante a mettersi in discussione aprendo il proprio laboratorio per registi all'analisi del Pirandello di *Questa sera si recita a soggetto*.

«Quel che ci interessa - dichiara Àlex Rigola - è una idea di laboratorio dove il Maestro prova

qualcosa di cui sente la necessità, non un luogo di “lezione” ma di sperimentazione per tutti. E dunque abbiamo voluto invitare registi, artisti che avvertano profondamente questa connessione forte con il momento laboratoriale».

Alla proposta formativa, hanno risposto quasi duecento giovani e giovanissimi attori, autori e registi provenienti da tutta Europa (ma una buona parte dall'Italia) che arrivano a Venezia con la voglia di investire, ancora, sulla propria formazione. Di laboratori, si è detto spesso, è invasa l'Italia: ma qui sembra che la qualità della proposta sia ancora foriera di interesse diffuso.

E vale la pena segnalare, poi, che questa è una formazione che dà frutti: ospiti in residenza, alla Biennale Teatro 2012, sono 4 giovani formazioni nate durante i laboratori delle passate stagioni. Ex “allievi” di Castellucci, García, Ostermeier, Lauwers hanno infatti dato vita a compagnie transazionali, gruppi multilingue e multidisciplinari che sono stati invitati per brevi residenze di approfondimento dei rispettivi lavori con esiti finali aperti.

«Le residenze - continua Rigola - sono un frutto organico, non cercato o voluto, ma certo ora oggetto di un percorso condiviso con complicità. Vogliamo seguire la relazione con questi giovani artisti che si sono incontrati durante i passati laboratori veneziani».

L'intenzione di fondo, per Àlex Rigola, è quella di dare strumenti, di fornire utensili a quei giovani, usciti dall'università o dalla prima formazione teatrale, che cominciano a scegliere come rapportarsi al lavoro. Poi, aggiunge sornione il regista, «quasi sempre a 40 anni le scelte sono fatte, le decisioni prese, le estetiche elaborate». E dunque, in mezzo, indagini a tutto campo sulle arti sceniche, senza stare troppo a puntualizzare su prosa, danza o teatro danza: con la possibilità, per i Maestri, di passare in eredità tracce di vita, e per gli allievi di riflettere ancora un po' tra studio e lavoro.

## **Declan Donnellan: un teatro di regia al servizio degli attori**

di Rossella Menna

Formazione permanente e work in progress. La Biennale Teatro, proseguendo nella direzione intrapresa nel 2010, non si accontenta dei “prodotti finiti” e punta tutto sui processi, con cinque laboratori per cinque maestri aperti a giovani attori, drammaturghi, danzatori e registi di tutto il mondo.

Alla guida di un workshop per attori, Declan Donnellan, inglese, classe 1953, regista, drammaturgo e fondatore nel 1981, insieme a Nick Ormerod, della compagnia Cheek By Jowl.

Confrontandosi con grandi classici, da Sofocle a Racine, Donnellan si è meritato negli anni un posto d'onore nell'olimpo dei maggiori registi, grazie soprattutto alle sue riletture dei testi di Shakespeare.

«Dovremmo trattare i classici con lo stesso rispetto che riserviamo ai contemporanei - spiegava Donnellan qualche anno fa - il teatro e i classici in particolare consentono di confrontarsi con la parola poetica in modo diretto, pratico». Poesia non da leggere, dunque, ma da agire, da vivere in presenza, da restituire al soffio vitale che l'ha generata.

Maniacale nella cura del dettaglio di ogni aspetto delle sue produzioni, Donnellan si è cimentato anche in contesti meno agevoli e più controllati, collaborando con l'istituzionale Royal Shakespeare Company fino ad approdare all'alba degli anni 2000 in Russia, dove il suo irriverente, anti-classico *Romeo and Juliet* ha incantato i critici giunti al Bolshoi. Nell'ambiente moscovita, Donnellan trova una condizione ideale di lavoro e si sente a tal punto a proprio agio da decidere, nel 2000, di fondare una compagnia con attori locali, protagonista di una serie di produzioni di successo tra cui il recente *The Tempest*, ospitato nel 2011 al Napoli Teatro Festival.

Artista dalla schietta attitudine al pragmatismo, Donnellan è impegnato in primo luogo in una sperimentazione di natura empirica sul lavoro attoriale. Nel suo saggio *The Actor and the Target*, pubblicato in Russia (2001) e successivamente tradotto in inglese, francese, spagnolo, tedesco, rumeno e mandarino, il regista riversa in forma teorica le intuizioni sulla recitazione già sviluppate sulla scena - a partire dal rifiuto dell'individualismo interpretativo a favore di un impianto recitativo globale. Secondo il regista, infatti, dirigere uno spettacolo vuol dire supervisionare la qualità della recitazione nel suo insieme, dal punto di vista della coralità, e non focalizzarsi sulle singole interpretazioni. Fondamentale, dunque, la presenza di un terzo occhio neutrale, che gestisca i vettori della scena in modo più consapevole, coordinando l'azione dei singoli all'interno degli spazi in cui agiscono. «Ho sempre pensato che la scena sia qualcosa che succede nello spazio tra gli attori. I registi esistono affinché gli attori possano godersi il lusso di non doversi osservare» spiega Donnellan che, imponendosi energicamente sulla scena internazionale come regista d'innovazione, ha saputo deviare lo sguardo del pubblico inglese in direzioni meno esplorate.

## Neil LaBute alla Biennale: scrivere tra impulso e improvvisazione

di Andrea Pocosgnich

“Improv For Writers: learning to write on impulse and without fear”

Tra i percorsi formativi voluti da Àlex Rigola (con Luca Ronconi, Declan Donnellan con Nick Ormerod, Claudio Tolcachir, Gabriela Carrizo), quello condotto da Neil LaBute è l'unico prettamente drammaturgico. Il virgolettato con cui comincia questo articolo è il titolo del laboratorio: ma qual è la relazione tra improvvisazione e scrittura teatrale? Cosa dovrebbe temere un giovane drammaturgo se non una vita di stenti e precarietà?

Di certo un'emozione come la paura e un processo inconscio a questa direttamente connesso, quale l'impulso, sono alla base di molti dei meccanismi individuali e relazionali che muovono i testi dell'artista statunitense.

Classe 1963, nato nello stato del Michigan, precisamente a Detroit, città che dovette abbandonare quando i suoi genitori si trasferirono a Spokane (Washington), Neil LaBute è uno degli autori più rappresentati tra Londra e New York - tanto che ormai i suoi *plays* vengono messi in scena quanto quelli dei suoi maestri Pinter e Mamet.

Al centro della maggior parte delle sue produzioni (nel cinema come nel teatro) ci sono uomini e donne che ciecamente vagano in balia dei propri impulsi, strappati dalla propria intimità per mano di norme o vizi sociali. L'incontro tra questi atomi perduti ed erranti è quasi sempre impossibile o comunque irto di difficoltà, soprattutto quando di mezzo si interpongono anche ignoranza, razzismo e religione. Nel vero e proprio debutto di LaBute, *Filthy Talk for Troubled Times* - scritto nel 1989 come lavoro finale del suo percorso di studi alla University of Kansas - assistiamo a un intrecciato susseguirsi di monologhi sulle abitudini sessuali di alcuni uomini: in scena troviamo le nevrosi, le manie e le impotenze di un branco di giovani apparentemente senz'anima. Emerge un vuoto relazionale incolmabile che sfocia nella denigrazione dell'altro sesso - celebre la battuta «I could never trust anything that bleeds for a week and doesn't die», ripresa poi anche nel fortunato *In The Company of Men*.

D'altro canto nei confronti dei suoi detrattori, la reputazione di misogino LaBute l'ha conquistata proprio con il dramma del '92 *In The Company of Men*, storia di uomini d'affari trentenni che abusano dei sentimenti di una donna sorda, dattilografa impiegata nel loro ufficio.

Nel film del 1998 *Your Friends & Neighbours*, Cary, interpretato da Jason Patric, è il più abietto dei tre personaggi: realmente misogino, altezzoso e pieno di sé. Dopo il solito allenamento in palestra con i due amici, nella sauna si abbandona a una scottante rivelazione: inquadrato in un primo piano che si stringe con l'avvicinarsi del lentissimo carrello, racconta di aver commesso da adolescente uno stupro di gruppo ai danni di un compagno di scuola. Anche in quel primo piano che scava ogni parola del protagonista nei suoi occhi scuri, incombendo a ogni passo verso gli angoli bui e sempre celati dell'essere umano, c'è gran parte del teatro e dell'arte di Neil LaBute.

## Thought in movement: il laboratorio di Peeping Tom tra danza e teatro

di Matteo Antonaci

Si intitola, efficacemente, *On the creative process: thought in movement* il laboratorio curato da Gabriela Carrizo di Peeping Tom per la Biennale Teatro.

Fondata dalla Carrizo insieme a Franck Chartier nel 2000 a Bruxelles, la compagnia di teatro-danza si costruisce sulle orme della Postmodern Dance e, nello specifico, dalla scuola di Alain Platel. Distaccandosi, sin dalle prime produzioni, da una pratica esclusivamente coreografica e circoscritta all'universo della danza contemporanea, la produzione del gruppo ricerca una dimensione performativa in cui atmosfere circensi, contact e teatro-danza si coniugano a una costruzione drammaturgica atta ad indagare l'universo dei sentimenti e delle relazioni umane.

I primi spettacoli di Peeping Tom analizzano il comportamento del singolo all'interno di dinamiche amorose e familiari. Sin da *Carovana*, performance costruita all'interno di un camper, e da *Une vie inutile*, la compagnia fa dello spettatore un voyeur che scruta situazioni intime e strettamente personali, oggettivate dalla realistica della costruzione scenica ma straniare dall'universo onirico contenuto in essa.

Ambientazioni interne - camper, saloni, bungalow - si aprono a dimensioni surreali attraverso le quali ogni singolo oggetto e movimento acquisisce nuovo significato, divenendo il segno di una continua defigurazione e rimodellizzazione mentale della realtà.

A decretare il successo della compagnia sulle scene europee è la trilogia *Le Jardin* (2002), *Le Salon* (2005) e *Le Sous Sol* (2007), attraverso la quale Peeping Tom descrive il decadimento morale e

la distruzione di una famiglia, il perire dei ricordi e della memoria, la sottile linea che separa la vita dalla morte, le convenzioni dagli impulsi emotivi. Tematiche simili sono rintracciabili nelle ultime due produzioni del gruppo: *32 Rue Vonderbranden* (2009) e *A louer* (2011), spettacoli caratterizzati da una particolare attenzione alla dimensione scenografica nella quale appare accentuato il riferimento al discorso cinematografico.

Lungi dal ricercare una “coreografizzazione” del linguaggio teatrale - ovvero quella dimensione in cui la coreografia si espande sostituendo la costruzione drammaturgica e lasciando assumere medesimo corpo a tutti gli elementi scenici (dalla luce al suono, dal mobilio ai performer ecc.) - Peeping Tom sembra procedere verso una teatralizzazione del discorso coreografico. La danza appare, negli spettacoli della compagnia, come uno degli elementi attraverso cui dare senso ed esprimere il “pensiero” drammaturgico. In questo contesto acquisisce valore il rapporto tra discorso filmico e scena teatrale: dilatazione temporale tramite tecniche di rallenty e flashforward (ricreate attraverso il movimento fisico), rapporto tra campo/fuoricampo, ellissi temporali, zoom e panoramiche, infatti, sono tratti esplicitamente caratterizzanti l'estetica delle ultime produzioni della compagnia. Così, tra illusionismo e magia lo spettatore scivola con lo sguardo in atmosfere inquietanti e romantiche, crudeli e nostalgiche e si ritrova in dimensioni temporali sconosciute di cui la scena non è che un catalizzatore.

## **Ronconi: un maestro tra laboratorio e spettacolo**

di Roberta Ferraresi

Luca Ronconi, in cinquant'anni di lavoro incessante sui palcoscenici di tutta Italia e non solo, è conosciuto e seguito per una linea creativa che ribolle di una curiosità instancabile, sempre tesa a stuzzicare i limiti delle convenzioni del linguaggio e ad eccedere gli orizzonti della scena. Con opere-fiume, dilaganti e travolgenti, ormai entrate a pieno titolo nella storia del teatro e con spettacoli memorabili, Ronconi ha saputo attraversare un ventaglio tuttora inafferrabile di possibilità autoriali: dalle spiazzanti riletture dei classici ai vertiginosi affondi nella modernità, dal lucido attraversamento di testi comunemente considerati “irrapresentabili” alla scoperta di una solida vocazione drammaturgica all'interno di contesti insoliti, come i modelli matematici del Barrow di *Infinites*.

Ma il lavoro di Luca Ronconi - da quell'*Orlando furioso* che nel '69 portò finalmente la regia italiana all'attenzione internazionale, in un doppio riscatto sospeso fra canone e ricerca, che vede affermarsi una norma e contemporaneamente la sua stessa trasgressione - non si risolve esclusivamente nella pur eccezionale produzione spettacolare, che ne ha fatto un riferimento assoluto per la regia contemporanea. Il percorso del regista è segnato fin dagli esordi da una particolare vocazione pedagogica, ancorché negata dal diretto interessato: dal celebre Laboratorio di Prato al tuttora attivo percorso di Santa Cristina, dalla fondazione della scuola dello Stabile di Torino fino alla Biennale 2012 dove, per la prima volta, dirige un workshop dedicato soprattutto a registi.

È Gianfranco Capitta, chiamato a condurre la conversazione con Ronconi dopo la cerimonia di conferimento del Leone d'Oro alla Carriera, a focalizzare con decisione i tratti di quella che si può considerare “l'altra faccia della medaglia” che ha segnato il lavoro e il percorso del regista. Proprio alla Biennale, infatti, nel 1974, Ronconi pronunciò «la parola magica: ‘laboratorio’», facendo così di un festival che era un'importante vetrina, un luogo dedicato anche alla trasmissione della conoscenza. Ma, ci tiene a sottolineare Ronconi, «non si trattava esclusivamente di spettacoli-laboratorio, in programma c'erano produzioni come *Einstein on the Beach* di Bob Wilson». Ed è proprio questo appunto che può aprire una prospettiva, ancora una volta, mirata a sollecitare i confini delle convenzioni e delle logiche consolidate dentro e fuori il palcoscenico.

Oggi, alla Biennale Teatro, Ronconi è premiato con il Leone d'Oro: forse non tanto o non solo per la capacità di creare, con gli spettacoli, interi mondi da vivere più che da osservare; non soltanto per una prospettiva che, in questo percorso pluridecennale, ha saputo comporre un lucido ritratto - pure mosso, sempre in trasformazione - della condizione umana, né unicamente come maestro del fare laboratoriale. Il Leone d'Oro va oggi, dunque, al Maestro di tante generazioni della scena italiana che per primo, nella stagione d'oro della pratica laboratoriale, ha coniugato ricerca e istituzione, indicando una terza via fra laboratorio e spettacolo, unendo la strada del processo a quella del prodotto. Un padrino d'eccezione e d'eccellenza la cui premiazione apre emblematicamente la Biennale Teatro 2012 di Alex Rigola. Un progetto che, nell'intenzione di fare della più grande manifestazione veneziana legata allo spettacolo dal vivo un campus internazionale delle arti sceniche, ha scelto di non puntare solo sulla formazione e nemmeno esclusivamente sulla vetrina, ma di tracciare una linea di lavoro originale che si muove con curiosità e disinvoltura fra laboratorio e messinscena.

## Dall'off alle istituzioni: l'argentino Claudio Tolcachir approda alla Biennale di Venezia

di Giada Russo

Argentino, classe 1975, Claudio Tolcachir è una delle figure di spicco dell'ultima generazione di *teatristas* appartenenti al circuito indipendente di Buenos Aires. È un artista a tutto tondo che recita, scrive, dirige, insegna e coordina il proprio gruppo teatrale, Timbre 4, fondato nel 1998 e divenuto un importante punto di riferimento della scena culturale della città.

Proprio nel 2001, anno della crisi economica argentina, Tolcachir trova una casa per la sua compagnia, il Teatro-Escuela Timbre 4, che comprende due spazi - in Avenida Boedo 640 e in Avenida México 3554 - situati all'interno del medesimo stabile nel quartiere operaio di Buenos Aires. Il teatro indipendente ha disegnato una nuova mappa teatrale, parallela a quella ufficiale e commerciale di Corrientes, che si dipana tra sobborghi, strade di periferia, case *chorizo*, appartamenti, ex depositi. Timbre 4 è uno dei tanti spazi di questa città invisibile. Già dal nome, che riproduce il numero del campanello, dichiara la propria condizione indipendente e alternativa.

Dai *barrios* della Buenos Aires off, Tolcachir si consacra al pubblico europeo al Festival d'Automne nel 2010 con la pièce *La omisión de la familia Coleman*, primo quadro di una trilogia sulla famiglia e sulla società. Applaudito in più di 20 paesi, Tolcachir arriva in Italia nel 2008 a Vie Festival di Modena e, passando per il Piccolo di Milano e il Mercadante di Napoli, approda quest'anno alla Biennale di Venezia con un laboratorio rivolto a giovani attori.

I suoi testi, ironici e acuti, attingono a piene mani dalla realtà argentina, con i suoi traumi e le sue risalite. Ci sono ovunque - negli oggetti, nei personaggi, nelle storie - i segni della perdita e dell'abbandono; ma, ogni tanto, si apre qualche spiraglio: solitudini che, intrecciandosi, trovano un proprio luogo nel mondo. L'evoluzione della drammaturgia del *teatrista* argentino, dal primo all'ultimo spettacolo della trilogia, è portavoce e testimone del cambiamento politico e sociale del paese e di una risvegliata fiducia del periodo post-liberale.

Da *Coleman a Tercer cuerpo* fino a *El viento en un violín*, il giovane artista porteño mette a nudo i limiti e le fragilità dell'essere umano, attraverso personaggi irrisolti, dai contorni sempre sbiaditi. Non è un caso che sia proprio Beckett l'autore a cui Tolcachir fa costantemente riferimento per mettere in scena vicende senza capo né coda, dove i ruoli sociali si capovolgono e non restano che surrogati di parole, dialoghi assurdi come la vita stessa. Tolcachir inventa un teatro emozionale (diverso dal teatro intellettuale di Spregelburd) che si appella all'esperienza esistenziale di ogni spettatore: tragicommedie dove il realismo critico attinge sempre più al fantastico.

## Dai laboratori alle residenze: il progetto della Biennale Teatro

di Elena Conti

Quando si parla di workshop della Biennale Teatro di Venezia, la connessione con il nome di Alex Rigola è immediata: è infatti sotto la sua direzione - giunta al terzo anno - che il festival si è caratterizzato per vivacità e apertura, ricerca e incontro, e soprattutto ponendo a capofila della manifestazione, la formazione.

Il Laboratorio Internazionale del Teatro si presenta, eccezionalmente quest'anno, in agosto (dal 4 al 13), legandosi profondamente alle scelte artistiche delle passate edizioni. Se il percorso avviato nel 2010 prosegue con nuovi nomi - cinque autori di teatro internazionale quali Luca Ronconi, Declan Donnellan e Nick Ormerod, Claudio Tolcachir, Gabriela Carrizo, Neil LaBute - è con le "Residenze" che il Festival pone in luce le tipicità e la continuità di questo triennio, consentendo a giovani compagnie, formatesi in seno ai laboratori del 2010 e 2011, di sviluppare la ricerca avviata.

Era l'ottobre 2010, infatti, quando giovani attori venivano chiamati nella città lagunare per seguire workshop tenuti da sette maestri internazionali, in un percorso che li avrebbe portati, a distanza di un anno, a presentare al pubblico l'esito del lavoro condotto sul tema dei *7 peccati*: una riflessione sul peccato contemporaneo in una performance itinerante divisa in sette capitoli.

Da quella esperienza si sono formati quattro gruppi, che hanno continuato a lavorare insieme e sono tornati, ora, alla Biennale con un proprio progetto artistico. Un ensemble è costituito da John Romão, Georgina Oliva, Piera Formenti e Damiano Ottavio Bigi - dall'esperienza con Romeo Castellucci - e affronta *Pocilga*, un lavoro liberamente ispirato a *Porcile* di Pasolini. La formazione proveniente dal workshop di Jan Lauwers (Emmanuelle Moreau, Nicolas Wan Park, Carlota Ferrer, Francesca Tasini), è invece alle prese con i monodrammi di Beckett in *Swimming B*. Ecco, ancora The Moors of Venice - gruppo formatosi dal workshop di Thomas Ostermeier e composto da Fèlix Pons, Cristiane Mudra, Valeria Almerighi, Valentina Fago, Nina Greta Salomé, Fortunato Leccese e Kostin Kallivretakis - presenta *Propaganda*, la prima parte della trilogia *The Revolution Project*. Infine la

compagnia Divano Occidentale Orientale, già costituita da Giuseppe Bonifati nel 2010 e impegnata lo scorso anno nel laboratorio condotto da Rodrigo García, lavora a *Qui-es-tu? Tu-me-tu (es)*, una performance che vede in scena Cecilia Di Giuli, Annagaia Marchioro e Caterina Moroni. La Biennale accoglie questi artisti negli spazi del Teatro Junghans in Giudecca e del Conservatorio "Benedetto Marcello", dove sarà possibile assistere alla presentazione pubblica dei lavori nelle serate del 9 e 10 agosto.

## Un campus d'agosto fra incontro e condivisione

Il progetto del direttore Àlex Rigola per una Biennale Teatro che lavori tutto l'anno

di Roberta Ferraresi

Àlex Rigola, fra i rappresentanti di quella nuova possente generazione della regia europea che - ne abbiamo visto qualche esito proprio nelle ultime sue Biennali - continua a scuotere i palcoscenici e a reinventare il linguaggio teatrale, è al secondo mandato come direttore del festival lagunare. Qui, con l'intenzione di fare di Venezia un campus internazionale delle arti sceniche, sta sperimentando una curiosa formula di direzione, capace di intrecciare la logica laboratoriale con il momento della messinscena. Tale orientamento sembra coinvolgere tutti i livelli della creazione teatrale: prima di tutto quello della regia e dell'attore, ma anche - testimone è il festival 2011 - quello della scenografia, del light design e addirittura della critica teatrale.

Il primo giorno del nuovo Laboratorio Internazionale delle Arti sceniche, Rigola ha incontrato la redazione che seguirà e racconterà i lavori: ecco quanto è emerso.



*Incontro con Declan Donnellan e Nick Ormerod, conduce Andrea Porcheddu. Foto di Giada Russo*

**Una Biennale all'insegna del laboratorio: il progetto, avviato nel 2010, che quest'anno si condensa in un'unica settimana e richiama a Venezia più di centocinquanta fra maestri e allievi...**

Ne abbiamo già parlato diverse volte: per me il laboratorio non è un luogo di lezione, unidirezionale, ma è necessaria una qualche forma di "simmetria". Deve essere un posto in cui il maestro sperimenta qualcosa e gli allievi lo seguono, possono vedere come lavora: ma deve essere innanzitutto anche un'occasione per il maestro stesso, un momento che serva profondamente anche a lui, ossia uno spazio per mettersi alla prova. Il laboratorio, dunque, non può seguire una direzione univoca - una comunicazione dal maestro agli allievi - ma diventare una occasione di condivisione di esperienze. L'elemento di differenza più forte, che è segno di come si sia trasformato il progetto in questi tre

anni, si ritrova nell'organizzazione contemporanea dei laboratori: tutti insieme, in questo inizio agosto. Nel 2010, quando abbiamo cominciato a lavorare, i workshop si dipanavano per una settimana al mese, da ottobre a marzo. Poi ci siamo interrogati sul senso di questa esperienza e abbiamo pensato che, forse, sarebbe stato interessante poterli organizzare tutti insieme, in contemporanea, coerentemente rispetto a quell'idea di "condivisione" che anima il progetto della Biennale Teatro.

**Veniamo alla presenza dei maestri: nelle passate stagioni si poteva individuare un legame empatico, quasi generazionale, fra gli artisti invitati in Biennale. Quest'anno la proposta è "esplosa": c'è un grande maestro come Ronconi e un regista come Donnellan; si trovano la drammaturgia, il teatro-danza e l'esperienza di un autore-regista come Claudio Tolcachir... Qual è il criterio, l'interesse, che ti ha mosso verso queste persone?**

Il percorso di selezione - quest'anno, ma anche nelle edizioni precedenti e future - è un processo complesso. Ma non esiste una teoria: ad esempio lavorare con artisti che appartengono a una stessa generazione. Quella del 2011 si può dire sia stata una pura casualità: anche se è vero che le coincidenze non esistono e si potrebbe pensare che, trattandosi di artisti tutti miei coetanei, sono persone il cui lavoro mi piace molto e da cui ho imparato tantissimo, innanzitutto come spettatore. Che relazione lega gli artisti coinvolti nel 2012? Luca Ronconi è un maestro, ma è qui - come non era mai successo prima - per un workshop dedicato soprattutto a giovani registi mettendo in gioco, oltre alla condivisione, anche quella che definirei la "trasmissione di un'eredità", ossia il lavoro di una vita. Declan Donnellan è un grande regista che sviluppa un lavoro profondo sul testo, ma è anche uno dei maggiori esperti mondiali di Shakespeare. Con Neil LaBute sia avvia, finalmente, un laboratorio sulla scrittura: esperienza che non avevamo ancora coinvolto in questo nostro progetto e che, assicuro, non si concluderà quest'anno. Peeping Tom fanno un teatro che mi piace moltissimo; e Claudio Tolcachir, infine, appartiene a una generazione tutta nuova di artisti che sta sperimentando un modo di fare spettacoli molto legato ai giovani.

Ognuno è qui con il proprio percorso, con il proprio lavoro e un'estetica specifica. Il punto, piuttosto, è un altro: un progetto laboratoriale è profondamente diverso da un festival - e noi, in questi 3 anni, ci stiamo muovendo fra entrambe queste polarità. Workshop e spettacolo sono elementi strettamente legati: per me è un punto molto importante. Non si viene a Venezia soltanto a seguire delle lezioni o a vedere delle messinscene; si viene alla Biennale piuttosto per un campus estivo dove il tratto determinante è la condivisione di esperienza a tutti i livelli. Qui si può incontrare il lavoro di un maestro e gli allievi possono seguirne i processi di sperimentazione. Ma la trasmissione di sapere funziona anche fra i singoli partecipanti dei laboratori, fra allievi attori e registi... Siamo tutte persone a cui piace il teatro e che vogliono imparare qualcosa in più: è per questo che ci ritroviamo tutti insieme per una settimana.

**Come si rapporta questo progetto legato alla dimensione laboratoriale e della ricerca con uno spazio istituzionale come quello della Biennale di Venezia?**

Devo dire che qui c'è una grande libertà artistica. La Biennale è un luogo in cui si può provare a realizzare quello che si desidera artisticamente. Ogni volta che ho raccontato le mie idee e i miei progetti sono sempre stati accolti con interesse e curiosità: non dappertutto esiste tale disponibilità nei confronti della direzione che un artista intende proporre. Mentre qui, semmai, la libertà finisce esclusivamente con il finire del budget, con il limite dei soldi.

In particolare, per quanto riguarda i percorsi laboratoriali, è stata proprio la Biennale a stimolare un approccio del genere: l'idea non è soltanto mia. Ad esempio Ismael Ivo, direttore del Settore Danza, ha attivato un percorso formativo lungo cinque mesi. Ora c'è il nostro, con il teatro; e a fine ottobre ci sarà Musica. Sono progetti formativi che si dipanano quasi per tutto l'anno.

E quest'idea fortemente sostenuta dal Presidente Baratta: il termine "Biennale College" è suo. Ciò significa che ci siamo incontrati su di uno stesso cammino: le nostre ricerche si uniscono nella volontà di abitare questa "città della conoscenza", dove abbiamo la fortuna di trovarci. Proseguendo su questa linea, la Biennale Teatro potrà diventare la "Cambridge dell'arte scenica". Potrà sembrarvi una definizione eccessiva ma, guardandosi un po' intorno, ci si rende conto che al giorno d'oggi, in teatro, non c'è nessuno che stia lavorando a qualcosa di simile.

## Declan Donnellan e Nick Ormerod: dall'arte alla vita

di Matteo Antonaci

Sono Declan Donnellan e Nick Ormerod i primi protagonisti degli incontri aperti al pubblico della Biennale Teatro 2012. Regista e scenografo, da sempre compagni di vita e di lavoro, fondatori della compagnia Cheek by Jowl, Donnellan e Ormerod si sono affermati nel panorama delle arti sceniche internazionali per la loro capacità di rileggere e adattare i grandi classici teatrali all'universo contemporaneo - in particolar modo per la loro interpretazione dell'opera shakespeariana - e raccontano, in dialogo con Andrea Porcheddu, il loro teatro.

Attore, regista e spazio scenico non sono soltanto i nuclei tematici intorno ai quali si muove l'incontro (l'ossatura del testo, *The Actor and the Target*, scritto da Donnellan nel 2001) ma anche i perni attraverso i quali il regista inglese sviscera la propria prospettiva sull'intimità: la sua idea di vita e la sua modalità di pensare lo spettatore. Il rapporto delicatissimo tra attore, regista e spazio scenico, che si configura durante la prassi delle prove o nei laboratori (tra cui quello condotto durante la Biennale), è per Donnellan un momento di intimità da proteggere da sguardi esterni. Afferma il regista: «è ossessione della vita moderna distruggere l'intimità. Penso ai social network, ad internet, alla facilità con cui accediamo alla pornografia. Tutti questi strumenti, che dovrebbero avvicinarci, in realtà ci allontanano. La sala prove deve essere un luogo intimo. È per questo che - anche se si tratta di studiosi o di critici - non voglio ci siano sguardi "estranei" nei miei laboratori. Sarebbe come dire a qualcuno: "Ti dispiace se stasera mentre fai sesso, mi siedo in un angolo ad osservare, prendo degli appunti e porto un paio di studenti? Non ti renderai conto di noi, sarà come se non ci fossimo!". Ciò che fate a letto potrebbe essere molto noioso ma è sempre privato e se osservato da un elemento esterno cambia di significato».

Lo sguardo ravvicinato, lo sguardo intrusivo (a cui siamo stati abituati dai vari reality show e nuovi social trend), lo sguardo che vuole indagare il proprio oggetto di studio ponendolo sotto le lenti di un microscopio, se applicato all'intimo atto creativo o al momento laboratoriale è rifiutato dall'artista: «Le cose non possono essere ingrandite, altrimenti se ne perde l'umanità. In fondo facciamo questo mestiere per stare insieme».

A questa stessa idea di intimità, si affianca la dialettica tra "concentrazione" e "attenzione", che determina la sottile connessione tra il lavoro dell'attore e dello spettatore. Afferma a tal proposito Donnellan: «Concepisco la concentrazione e l'attenzione come nemiche, perché a mio parere non possono esistere nello stesso momento. Quando ci si concentra su qualcosa non si presta attenzione. Noi siamo stati educati alla concentrazione: insegnanti e genitori ci hanno abituato ad essere concentrati. L'attenzione, invece, è un regalo, qualcosa che arriva come un dono, come una grazia, e che può perire da un momento all'altro. Oggi, durante il laboratorio, ho detto agli attori di non essere mai creativi perché quando proviamo ad esserlo il risultato è che ci concentriamo su questo status. Dovremmo, invece, sperare di essere curiosi. Se siamo curiosi, forse possiamo diventare anche creativi. Pensate a Shakespeare: sono certo fosse un uomo curioso, ma che non abbia mai avuto l'intenzione di definirsi un creativo!».

Le affermazioni di Donnellan arrivano alla platea con ironia e leggerezza, che non precludono profondità: l'attore e le sue paure; la connessione tra corpo attoriale e spazio scenico; il fallimento, sono solo alcune delle domande/incognite che, pur appartenendo al mondo artistico *tout court*, acquisiscono valenza nella vita quotidiana. Si inserisce in questa linea lo stesso concetto di "target", teorizzato nel già citato volume a firma del regista britannico. Non traducibile con il termine italiano "bersaglio", come precisa Nick Ormerod, il termine indica "l'essere presenti a". «Siamo sempre in contatto con qualcosa - aggiunge Donnellan - e per un attore è sempre importante capire dov'è, dov'era e dove sarà». Il rapporto tra arte e vita, la loro congiunzione (nelle arti performative in generale) può portare a qualcosa di meraviglioso ed eccitante, ma, conclude l'artista: «vi propongo una scelta scomoda: dovete sempre decidere tra eccitazione e vita. Credo che la cosa importante sia essere vivi. Può capitare l'eccitazione, certo, ma se inseguite l'eccitazione troverete la morte. Questo è ciò che ho trovato io».

## **Il gioco del teatro**

### **Conversazione con Claudio Tolcachir**

di Giada Russo

A conclusione della seconda giornata del laboratorio condotto da Claudio Tolcachir con venticinque giovani attori provenienti da varie parti d'Europa, l'artista argentino prova a raccontare il suo teatro dai sedili del vaporetto numero 2, direzione San Marco, dopo sei ore di lavoro intenso, in attesa di raggiungere Ca' Giustinian per l'incontro con Declan Donnellan, altro grande protagonista della Biennale di quest'anno. Guarda caso lo stesso Tolcachir anni fa ha partecipato a un laboratorio tenuto dal regista inglese a Buenos Aires: i percorsi si intrecciano e Venezia si riconferma luogo di incontro e di scambio fecondi.

La conversazione con Tolcachir prende le mosse dai risultati emersi durante i primi giorni di lavoro con gli allievi, nel tentativo di comprendere più a fondo quale sia oggi il senso della formazione e quale la sua importanza tanto per l'attore quanto per il maestro.

#### **Come hai vissuto il passaggio dalla sua piccola casa-teatro di Buenos Aires a un'istituzione come la Biennale di Venezia?**

Senza dubbio tutto questo mi rende felice, sono entusiasta e davvero non so, non capisco perché sono qui! Credo sia un gran privilegio e non posso che vivere bene questo viaggio. Il mio teatro è la mia casa, lavoro con i miei amici, che non sono attori ricchi, né famosi, ma sono bravissimi. Lavoriamo tra di noi in un luogo che è nostro, uno spazio che ci appartiene completamente, dove nessuno può dirci cosa fare e cosa no: siamo i padroni del nostro lavoro. Questo è quello che ci rende felici. La felicità è l'unica condizione indispensabile per andare avanti.

Tutti noi, come la maggior parte degli artisti del teatro indipendente, abbiamo altre attività: chi lavora come parrucchiere, chi come dentista, chi come cameriere. È così che riusciamo a guadagnare qualcosa.

#### **A Buenos Aires ci sono iniziative simili a quelle della Biennale, che investono sulla formazione dei giovani?**

In Argentina sono nati molti spazi di formazione e molte scuole di teatro, ma una cosa simile non è mai esistita. È geniale che persone diverse si riuniscano in uno stesso luogo, in uno stesso momento per condividere esperienze e idee. Penso che il lavoro dei maestri sia la cosa meno importante, ciò che più conta è l'esperienza dei giovani.

#### **Da qualche anno ha cominciato a girare il mondo con i suoi spettacoli. Ha riscontrato differenze fra il teatro argentino e quello europeo?**

In Argentina gli artisti lavorano senza soldi; in Europa invece esiste il problema che nessuno fa qualcosa se non c'è un guadagno - se non ci sono i soldi per pagare gli attori, semplicemente non hai attori. Ma non credo che la nostra sia una virtù. Credo che gli artisti dovrebbero vivere del proprio lavoro. L'aspetto positivo però è che la gente da noi accetta questa realtà ma senza rassegnarsi, anzi prova a costruire qualcosa dentro la crisi. Noi come artisti viviamo della gente, grazie alla gente. Siamo una cooperativa e dividiamo tutto in parti uguali, quindi se c'è più pubblico viviamo meglio.

#### **Qual è il suo metodo di lavoro? Esiste una differenza tra il lavoro con il suo gruppo di attori e i percorsi con gli allievi dei laboratori?**

Fare regia sicuramente non è la stessa cosa che insegnare. Insegnare significa scoprire il talento e l'animo degli allievi che hai di fronte, aiutarli a crescere. È certo che in entrambi i casi la cosa che più mi interessa è capire quali siano le difficoltà di ogni singolo attore per trasformare i suoi limiti in potenzialità, energie. Il lavoro come insegnante è più legato al processo, non implica un risultato; mentre la ricerca registica con il mio gruppo di attori è finalizzata sempre a un prodotto. Il regista deve essere flessibile e non deve solo chiedere, ma soprattutto stabilire una relazione con i suoi compagni di lavoro, esercitare uno sguardo. Io cerco di capire quali sono le paure e le potenzialità di ciascuno.

#### **Si sente più a suo agio nei panni di attore, regista, insegnante o scrittore?**

A dire il vero a me piace tutto. Mi piace confrontarmi con ruoli differenti e sperimentare.

Sicuramente scrivere è per me la cosa più difficile, ma mi piace moltissimo. Il ruolo dell'insegnante è quello che mi intimorisce meno, che mi fa sentire più libero. Io mi alimento dei miei allievi.

**Qual è l'opera teatrale a cui è più legato e perché?**

*Finale di partita.* È un'opera che parla del senso della vita e del tempo. Beckett descrive il modo in cui tutti noi tentiamo di far passare il tempo, di prendere in giro la vita. Per colmare il vuoto dell'esistenza troviamo preoccupazioni, problemi, parole. Beckett è meraviglioso.

**In una parola cos'è il teatro per lei?**

Gioco. È profondamente gioco.

## **Un maestro e il suo laboratorio**

di Andrea Porcheddu

Ha borbottato, sorridendo, un semplice "grazie".

Che sia di poche parole, Luca Ronconi, si sa da tempo. Ma alla consegna del Leone d'Oro alla carriera, il regista sembrava sinceramente commosso e emozionato.

In effetti Venezia ha scandito tappe importanti del lungo magistero teatrale di Ronconi. Il legame con la Biennale, poi, ha addirittura segnato momenti di svolta epocale. Pochi mesi fa l'Università luav aveva insignito il maestro di una laurea honoris causa, in occasione del bellissimo allestimento della *Salomè* di Sinopoli alla Fenice, segnando l'indissolubile legame tra opera e teatro (120 regie in prosa e oltre 100 in lirica) che ha connotato le scelte registiche di Ronconi. Ma è stata dunque la Biennale a rendere il dovuto omaggio ad un percorso creativo instancabile e pressoché unico.

Percorso ostinatamente tendenzioso, di "ricerca" si sarebbe detto una volta: che Ronconi abbia scosso dalle fondamenta la storia della regia italiana è un fatto.

Paolo Baratta, presidente, e Àlex Rigola, direttore del settore Teatro, hanno dunque voluto rendere omaggio ad un artista e al suo lavoro. Un "maestro", ha detto Baratta rivolgendosi a Luca Ronconi, che ha saputo interpretare a proprio modo il ruolo di chi «dischiude la conoscenza».

Nella Biennale ormai sempre più "campus", ovvero sempre più votata alla formazione, Ronconi sta tenendo, in questi giorni, un laboratorio per registi su *Questa sera di recita a soggetto* di Pirandello. Ed è un dato da sottolineare, che suona come un "ritorno": è stato proprio lui ad aprire per la prima volta la Biennale a percorsi laboratoriali. A metà degli anni Settanta, nel 1974 per l'esattezza, chiamato a dirigere i settori Teatro e Musica, Ronconi aveva colto l'ispirazione grotowskiana del "teatro laboratorio", cambiando la natura stessa della manifestazione veneziana da "rassegna" di spettacoli d'eccellenza a motore pulsante di iniziative in cui il processo si affiancava, per importanza e qualità, al prodotto.

In un incontro coordinato da Gianfranco Capitta, di fronte a un pubblico giovane e curioso - composto soprattutto dagli oltre 150 attori e registi che hanno invaso la laguna per la Biennale 2012 - Luca Ronconi ha ricordato quelle storiche edizioni della Biennale anni '70: «quello che era "nuovo" era nuovo davvero, non la "ricerca" del nuovo». A Venezia, però, non si facevano solo laboratori: Ronconi ha ricordato, non senza aneddoti, la produzione di *Einstein on the beach*, oppure suoi spettacoli come *Utopia* o *Due commedie in commedia*. Poi, nonostante il regista continui a negare di avere un "metodo" formativo, Capitta e Ronconi hanno parlato a lungo di tutte le esperienze pedagogiche, culminate nella creazione del Centro Santa Cristina, dove ogni anno si tengono lunghi laboratori finalizzati a messinscene importanti, da ultimo con gli allievi della Accademia "Silvio d'Amico" di Roma.

E dunque, se Guru, in sanscrito, è "colui che dissipa le ombre", Luca Ronconi certo non vorrebbe essere definito "guru". Lui, semmai, preferisce continuare a scavare, a cercare, a inventare spazi, mondi, atmosfere: interrogando continuamente i testi; formulando domande e dubbi; suggerendo ipotesi; assemblando commedie per creare operemonstre. O incontrando i «giovani colleghi registi», che guida attraverso i meandri creati da Pirandello, in questa Biennale Teatro 2012.

## La residenza di “The Moors of Venice”: *The Revolution Project*

di Elena Conti

Abbiamo incontrato “he Moors of Venice” la formazione nata nel 2010 anche grazie al laboratorio fatto da Thomas Ostermeier alla Biennale di Venezia. Il gruppo è composto da Félix Pons, Cristiane Mudra, Valeria Almerighi, Valentina Fago, Nina Greta Salomé, Fortunato Leccese e Kostin Kallivretakis, ed è tornato in laguna per lavorare su *Propaganda*, la prima parte di un progetto più ampio, chiamato *The Revolution Project*.

### Come si è formato il gruppo e come avete lavorato finora?

**Cristiane:** L'idea di creare questo gruppo è nata da uno scherzo. Andavamo molto d'accordo e pensavamo che sarebbe stato bello creare una compagnia internazionale. Così, abbiamo organizzato un incontro a Berlino, nell'agosto 2011. Ognuno ha proposto un progetto che avesse a che fare con il titolo *Rivoluzione*. Ognuno ha portato una propria idea e su quelle abbiamo iniziato a lavorare.

**Nina:** Facciamo una piccola premessa: agosto 2011 era il periodo immediatamente successivo alle manifestazioni in Spagna e alle rivoluzioni in Maghreb e Mashreq. Era dunque un tema importante da affrontare: eravamo un gruppo principalmente europeo, con persone di provenienza diversa e quindi ci sembrava attuale ridiscutere il teatro da quella prospettiva.

**Felix:** Ci sono state molte ipotesi di lavoro. Ora stiamo lavorando sul progetto *InSIGHT*, elaborato da Cristiane sulla Siria, e sul progetto *Propaganda*: un lavoro sulla rivoluzione per capire quando la rivoluzione perde il proprio significato e diventa solo un'idea antiquata.

### C'è un percorso di continuità in questo progetto e nel lavoro fatto a Berlino rispetto all'esperienza con Thomas Ostermeier?

**Kostis:** A Thomas piaceva l'idea e durante il laboratorio ha proposto di formare il gruppo. Ma non ha mai avuto intenzione di incidere su questa scelta.

**Felix:** Con Ostermeier abbiamo affrontato *Hamlet*: e, nel mio caso, quello che mi è servito molto del workshop con Thomas è stata la modalità di lavoro sull'opera, molto stimolante. Era un approccio ludico, con una struttura molto semplice. Questo mi ha fatto anche capire che si poteva fare un lavoro creativo in un tempo così limitato. Poi voleva parlare dell'ETA, il gruppo indipendentista basco: mi chiedevo come poteva essere possibile che un gruppo armato esistesse ancora nell'Europa del 2011. Quando abbiamo iniziato a lavorare l'ETA era ancora attiva, anche se poi ha cessato la lotta armata. Nel nostro progetto, poi, è importante anche il rapporto della rivoluzione con l'utopia. Quello che è utopico, associato alla rivoluzione, diventa una distopia. Questo è stato il punto d'inizio, e volevo lavorare a questo soggetto con umorismo.

**Kostis:** Stiamo cercando di capire cosa accadrà a questa formazione, che non è tradizionale, e stiamo riflettendo sulle modalità di lavoro. L'invito che ci ha fatto la Biennale è stato molto utile non tanto per mostrare un lavoro o le influenze del workshop di Thomas Ostermeier: piuttosto quest'occasione, nella difficoltà di trovarci a lavorare tutti insieme, è stata un'opportunità di incontro. Insistiamo su questo, perché sentiamo qualcosa nel lavorare insieme e speriamo, con il tempo, di trovare il modo di sviluppare i nostri progetti.

### Quale sarà la prossima tappa di *The Revolution Project*?

**Cristiane:** Sarà *InSIGHT*. L'idea è nata da un mio viaggio in Siria. Non avevo pianificato di andarci durante la rivoluzione, ma è successo e sono andata. È stato spaventoso notare la distanza tra la realtà del luogo e del momento e la sua rappresentazione mediatica. Il lavoro è iniziato con una improvvisazione originata dalle esperienze che ho vissuto in Siria e che mi hanno colpito. Ho fatto ricerche su testi e, rispetto alla mia esperienza, è stato impressionante scoprire quanti paesi e interessi fossero coinvolti. Il testo della performance è composto da documenti ma è costruito in forma di dialogo: un testo che spinge verso differenti direzioni e con differenti risorse, per dare l'impressione di confusione ma che crea, allo stesso tempo, un racconto sulla Siria.

## Tra Ronconi e Pirandello il senso di un laboratorio

di Andrea Pocosgnich

Colgo la questione che in una fugace chiacchierata ha posto il direttore della Biennale Teatro, Àlex Rigola: «perché siete qui?». Me lo chiedo perdendomi tra i vicoli di Santa Marta, bruciati da un agosto che non dà tregua per temperature e umidità. La risposta la trovo tra le aule dello Iuav, all'ex-cotonificio: durante un incontro che Luca Ronconi fa con i partecipanti al suo laboratorio per registi e attori.

Tutti sono arrivati in laguna col mito ronconiano ben stampato nella mente: un investimento di denaro, tempo ed energia. In effetti sono (siamo) la generazione della formazione permanente e della perenne attesa: con un occhio all'e-mail e un orecchio al telefono. Sempre pronti a un incontro, ecco dunque nuovamente il senso della presenza - forse di noi tutti - qui a Venezia.

Il Maestro tiene lezione per due ore al giorno, poi sta ai quattro registi coinvolti (Claudio Autelli, Licia Lanera, Luca Micheletti e Rocco Schira), lavorare sul Pirandello di *Questa sera si recita a soggetto* - quasi una naturale prosecuzione del lavoro fatto da Ronconi su *I sei personaggi in cerca d'autore* con gli allievi della Silvio d'Amico.

A ciascuno dei quattro registi sono stati affidati cinque attori.

L'atmosfera è quella pungente delle sfide: per gli attori, la ricerca di una dedizione nel seguire il lavoro di un regista che potrebbe avere meno esperienza di loro, nel quale cercano quel guizzo che hanno visto brillare negli occhi di Ronconi; per i giovani registi, l'opportunità di misurare il proprio carisma, l'abilità di ascoltare gli attori e farsi capire, nonché di riconoscere nella "creta" il possibile volto di un personaggio o di un carattere.

Nel secondo giorno di laboratorio seguono Licia Lanera (regista e fondatrice della compagnia Fibre Parallele) e il suo gruppo di attori. Sono seduti, in mano il testo: potrebbe sembrare un passo all'indietro rispetto al percorso abituale che vorrebbe gesti e azioni, solo dopo un lungo lavoro a tavolino. Infatti il primo giorno avevo assistito già a un piccolo studio, una "filata", come si dice in gergo, ossia una serie di scene recitate possibilmente senza fermarsi. E invece dopo un giorno di filata, Lanera sceglie di tornare al "tavolino". Con una settimana a disposizione per allestire alcuni brani del celebre testo di Pirandello, i metodi si sfaldano e si ricreano. Forse per seguire le indicazioni di Ronconi. In caso di bisogno si torna al testo, dunque: si lavora di più su alcune intenzioni.

La lettura, in questo caso, si focalizza sui rapporti tra Mommina e Verri. Lanera chiede a Cristian Mariotti La Rosa (Verri) di eccedere nella teatralità: «si fa sempre in tempo a pulire», aggiunge la regista. Vuole veder l'attore lasciarsi andare, vuole un giovane e nevrotico *nerd*. Mommina (Alice Torriani) è svuotata, ha lo sguardo perduto, è ormai vampirizzata dal marito, per parafrasare una definizione della regista.

Poi tutti tornano in piedi, febbrilmente: spostano un tavolo, sarà il palco per questa scena. Le note di S.s. *Dei naufragati* riempiono la stanza: la musica di Capossela è già teatro, si porta dietro quella sacralità folclorica nella quale ama affondare le mani l'artista barese, di conseguenza bisogna scegliere pochi movimenti e stilizzarli. Agli attori la regista chiede di non affogare in quella canzone, ma allo stesso tempo di tenerne conto, «via la teatralità». Un neon blu illumina in controluce Verri e Mommina. Alle loro spalle le sorelle (Alessandro Sanmartin e Fabrizio Rocchi) ridono insieme a un'inquietante Signora Ignazia (Paola Giglio). I due sposi sono uno davanti all'altra, in ginocchio. Pochi gesti vengono fissati dopo numerose improvvisazioni. Lanera lascia lavorare il gruppo, poi prende quello di cui ha bisogno. È il bozzolo di una piccola creazione.

Mentre mi avvio verso la porta per andare via, la regista scherza: «sono venuta qui per lavorare gratuitamente». Eppure in ogni suo gesto - così per gli attori - c'è un fremito evidente, una passione violenta e bellissima. Anche questo è il senso dell'incontro che cerchiamo.

## Il laboratorio di Luca Ronconi: a lezione d'improvvisazione con Pirandello

di Rossella Menna

Un laboratorio da Leone d'oro, al campus della Biennale teatro di Venezia 2012. Luca Ronconi, celebrato con la consegna del prestigioso premio alla carriera, conduce un workshop per attori e registi.

Due ore di una bollente giornata d'agosto in una sede dello luav, con il lungo racconto del regista, vera "memoria vivente" del teatro italiano, deciso a regalare frammenti del suo repertorio con appassionata generosità.

Una lezione seminariale che subito si fa ritaglio pregiato di un archivio, incontro privilegiato in cui Ronconi, con rapide pennellate, rimbalza da un argomento all'altro toccando i più classici dei nervi scoperti del mestiere dell'attore.

Corpo, voce, spazio, tempo: le coordinate necessarie per una recitazione che non si appoggi solo su un testo già sceneggiato, ma sulla combinazione equilibrata dei quattro punti cardinali.

«Rifuggite il panico, imparate ad acquisire una calma beata»: Ronconi asciuga l'imbarazzo scenico dei suoi allievi e si schiude in un sorriso bonario per alleggerire l'atmosfera.

Le battute di *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello si fanno appiglio perfetto per ragionare sull'improvvisazione, sulla necessità di sganciarsi da una condizione spazio-temporale quotidiana per accedere a una dimensione non confortata dall'abitudine. «Siate gladiatori», dice il maestro. Nei dialoghi vince chi è più forte, chi impara a conoscere più velocemente l'interlocutore e sa raccogliergli gli stimoli nei tempi giusti.

Recitare improvvisando significa imparare a stupirsi delle parole che si pronunciano, reagire al minimo batter di ciglio del compagno di scena, inventare linguaggi nuovi imbastiti su situazioni estreme e spiazzanti. Vuol dire tradire i propri impulsi e i residui di memoria con il corpo, rivendicando alle membra il diritto di ribellarsi alle parole pronunciate per rivelare nei dettagli le intenzioni vere del personaggio: «agire come se si fosse stati appena partoriti in un mondo sconosciuto di cui si ignorano le regole» riassume Ronconi.

Durante il processo di invenzione non è necessario appesantire il lavoro aprendo nuove finestre di drammaturgia. Bisogna portare alle estreme conseguenze la struttura scenica in cui si opera: «L'invenzione felice nasce dalle cose elementari» sentenza ancora il regista.

La parola d'ordine è imparare ad assorbire il sottotesto, dunque, a scorticare il guscio galleggiante delle parole per affondare le unghie nel nucleo molle del personaggio e disegnarselo addosso con tratti più decisi.

Si cimenta, Ronconi stesso, in piccole azioni dimostrative che intervallano i tentativi performativi degli attori presenti. Da seduto, il maestro altera i toni e le espressioni, alternando parti recitate a momenti esplicativi per mostrare il continuo mutamento tra una condizione e l'altra. Si sofferma soprattutto sui tempi comici: «Il tempo della scena non è quello della vita reale», spiega. La tensione va calibrata sui tempi d'attesa degli spettatori: «Spettatori veri però, - tuona Ronconi - dovete parlare a qualcuno che vedete, che è presente, non fate del pubblico solo le seggiole del pubblico».

## Nell'era dell'EPO-Workshop

di Andrea Porcheddu

C'è una tragedia, in atto. O un dramma borghese: le lacrime del marciatore Alex Schwazer alle Olimpiadi. Còlto in fragranza di doping, si confessa pubblicamente. Racconta il suo fallimento, il tentativo di truffa, la voglia di «essere davanti a tutti». Dura vita, la sua: ogni mattina sveglia all'alba e via per le strade del Trentino. Alla fine, distrutto, Schwazer aveva confessato alla mamma: «non ce la faccio più ad alzarmi così presto». E allora ecco la scelta del doping, delle “bombe” per rendere di più.

Josef, il padre del marciatore, si sente in colpa: non ci parlavamo più, dice. E la madre ovviamente piange. Insomma, un bel drammonne. O'Neill? Arthur Miller? O un più torbido Shakespeare? Le ambizioni di Macbeth e della sua lady non sono le stesse? Anche la bella coppia voleva essere davanti a tutti. E che dire di Riccardo III o di Angelo di *Misura per Misura*?

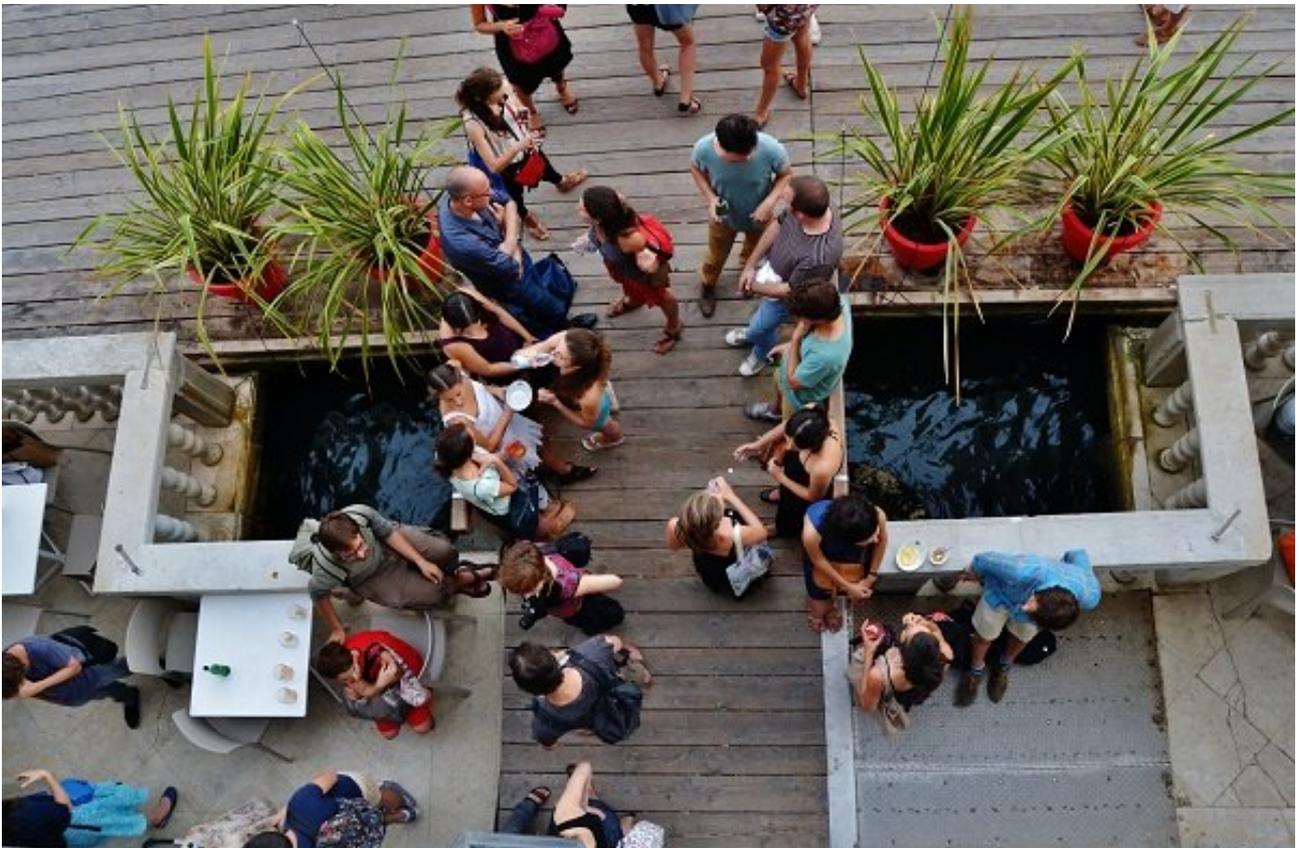


Foto di Giada Russo

Shakespeare è qui, signori, in una Londra che ha nello stadio olimpico il nuovo Globe Theatre. Oggi si deve primeggiare, a tutti i costi. Solo Nanni Moretti, nel bellissimo *Habemus Papam*, ha saputo raccontare bene la rinuncia di chi si sente inadeguato, di chi semplicemente dice “no grazie”. Il presenzialismo è male del tempo, e stare appartati, semplicemente vivere, è cosa insopportabile. Donnellan, parlando del “suo” Shakespeare, ha detto più o meno: «Mi interessano tutti gli sforzi, tutti i tentativi per negare che Shakespeare sia Shakespeare, ossia il figlio del modesto guantaio John di Stratford-upon-Avon. Deve essere per forza qualcun altro, sir Francis Bacon, o Marlowe, o un conte, un duca. Deve essere italiano, magari siciliano o una donna, magari addirittura la Regina Elisabetta I. Nessuno ha il coraggio di ammettere che fosse un semplice uomo...».

E sempre più la “semplicità” è negata. Nell'Italietta cafonal, tutti (tutti noi) dobbiamo sempre essere altro, o altri: più bravi, più belli, più fichi, più tosti. Dobbiamo essere davanti a tutti: non basta mai. E allora dobbiamo continuare a formarci, ad esempio: non basta l'università, figuriamoci un'accademia. Non basta il Master, serve il dottorato.

L'autoformazione è la condizione permanente. Magari gratuita, o addirittura costosa, ma imprescindibile. Ma se gli esami non finiscono mai, la preparazione agli esami quando finisce?

E ci fossero, poi, finalmente, gli esami! Un provino, una scrittura e il gioco è fatto! E invece, no: devi presentare un progetto per fare il laboratorio per accedere al provino, per poi essere selezionato per entrare in un secondo laboratorio che ti porta a un nuovo provino...

E dunque ecco che la formazione permanente, in veste di laboratorio, ha preso il sopravvento. «Essere pronti è tutto», diceva lui (Shakespeare non Schwarzer).

E allora dà a doparsi di laboratori, stage, seminari, incontri, conferenze, manifestazioni, festival. La testa gira, il pan ci manca: ma il curriculum si arricchisce di una nuova tacca, di una nuova dose. Il doping del teatrante addicted è il laboratorio?

Nell'era dell'EPO-workshop, l'eritropoietina dell'attore è il confronto serrato con l'ennesimo maestro, il corpo a corpo con gli stili, il superamento del limite massimo di performatività. In fondo, diceva Artaud, l'attore è l'atleta del cuore. Chissà se pensava già agli integratori. Che poi, a ben vedere, nella Venezia agostana e turistica, l'integratore fisso dei 150 laboratoristi della Biennale Teatro, sia lo spritz è tutta un'altra storia: molto più semplice e molto più vera.

## Voci dalla Biennale

di Andrea Pocosgnich

*Christian Mariotti La Rosa. 26 anni. Diplomato alla Scuola del Teatro Stabile di Torino.*

### Qual è lo spettacolo che ti ha cambiato la vita?

Dovessi dirti un titolo preciso non lo so. Per quello che riguarda l'interpretazione - dato che si parla di attori - quando vidi il *Re Lear* di Giorgio Strehler con Tino Carraro (1972 ndr) rimasi impressionato. La recitazione di Carraro emana una forza che fa capire quanto il palcoscenico sia una fatica notevole. Ma penso anche ad alcuni spettacoli di quello che viene chiamato il teatro riformatore del novecento: Grotowski, *La classe morta* di Kantor - che purtroppo ho visto solo in video. Ecco quest'ultimo forse è stato lo spettacolo che mi ha fatto capire quanto recitare sia una pratica coinvolgente a 360 gradi: corpo, voce, energia e presenza. Anche quando l'attore non si muove deve trasmettere qualcosa con tutto il corpo. Vale anche per il *Principe Costante* di Grotowski. Sono esempi nei quali è evidente come l'energia dell'attore arrivi da questa totalità. Non ci sono due cose distinte: non c'è un teatro di parola e un teatro di movimento.

### Costi e ricavi: un bilancio del laboratorio veneziano.

? un laboratorio molto impegnativo. In Accademia ho lavorato con una scansione laboratoriale, nel senso che c'erano vari stage e workshop. Posso dire che i tre anni di Accademia sono stati tre anni di laboratorio. Qui è impegnativo perché è un lavoro su un testo molto complesso (*Questa sera si recita a soggetto* ndr) e perché richiede una grande capacità di adattabilità al metodo di lavoro della persona che andrai a incontrare. Noi non sapevamo quale regista avremmo incontrato. Quindi non conoscendo il metodo - nel mio caso quello di Licia Lanera - siamo costretti, ma piacevolmente, ad adattarci al pensiero di ciascuno di questi quattro registi. E questo secondo me è importante perché ti fa capire quanto oggi il teatro sia una realtà molto differenziata, prismatica, nella quale tutto e niente può essere teatro. Chi vuole affrontare questo tipo di mestiere deve avere un'adattabilità che gli permetta di essere versatile. Il lavoro col maestro Ronconi poi è indiscutibile: è importante anche solo a livello uditivo, anche solo ascoltandolo o guardandolo lavorare si impara tanto. Il suo è un metro che apparentemente sembra semplice o naturalistico, ma in realtà arriva - oltre che da una cultura personale impressionante - da uno scavo nel naturalismo per arrivare a qualcosa che è più vero del vero. Ogni parola diventa concreta. Ha molta attenzione al linguaggio del corpo: la parola nasce anche dall'atteggiamento fisico. Vorrei sottolineare che Ronconi fondò la scuola dello Stabile di Torino: prima del cambio di direzione, ho avuto come insegnante Mauro Avogadro il quale è stato attore, amico e assistente di Ronconi: conoscerlo e incontrarlo personalmente è un'esperienza molto importante. Ronconi è uno degli indiscussi maestri, tra quelli che per primi hanno portato sulla scena teatrale grandissime riletture, invenzioni e innovazioni che hanno inevitabilmente cambiato il modo di vedere il teatro di regia in Italia.

Per quello che riguarda le spese il laboratorio non è costoso: sono 60 euro di iscrizione. Più che altro i problemi arrivano con le spese di vitto e alloggio che in una città come Venezia non sono per tutte le tasche. Dunque a livello formativo è determinante che la Biennale riesca a portare avanti iniziative del genere con dei costi bassi per i partecipanti. L'incontro inoltre è importantissimo, ho incontrato

bellissime persone: Licia, i quattro compagni del mio gruppo e tutti gli altri partecipanti. Questa è anche una bellissima occasione di confronto. Siamo ragazzi che si scambiano interessi passioni e magari qualche opportunità lavorativa... Speriamo. Chi lo sa?

### **Che senso ha fare teatro in questi tempi di crisi?**

In Accademia ci hanno aperto subito gli occhi facendoci capire che il nostro non è un percorso semplice, specialmente in Italia. Non lo è per il periodo di crisi, di disattenzione, o meglio di disamore, nei confronti della cultura - quando invece in Italia la cultura dovrebbe essere valorizzata forse più che in altri paesi. Cultura intesa in tutti i suoi campi: dall'arte visiva, al teatro, alla musica, fino alle arti performative. Io però, nonostante i frequenti consigli di chi mi spinge ad andare all'estero, voglio rimanere qui. La questione non è solamente economica: sempre si sente dire che il futuro del teatro è nelle mani delle nuove generazioni, che poi se da un lato è vero, dall'altro è anche un modo furbo, da parte delle passate generazioni, di scaricare il barile. Detto questo sì, si può dimostrare che anche quando scarseggiano le possibilità un gruppo di persone può realizzare un progetto senza troppi aiuti, basta avere una bella idea e la forza di mandarla avanti, intessendo una proficua rete di collaborazioni tra persone che hanno voglia di mettersi in gioco. Oggi contano molto gli incontri, ma non intesi come *public relations*, incontri tra persone che sono nella stessa situazione, con le stesse passioni e difficoltà. Non abbiamo il teatro? Facciamolo da qualche altra parte. Non abbiamo finanziamenti? Ok troviamo fra di noi il modo di guardare lo spettacolo diversamente, capire insomma che qualcosa da soli si può fare.

### **“Questa sera si recita a soggetto”: l'improvvisazione secondo Claudio Autelli**

di *Rossella Menna*

“Questa sera si recita a soggetto”: proprio sulla concezione di recita a soggetto e sulle dinamiche della recitazione all'improvviso si concentra Claudio Autelli, uno dei quattro registi guidati da Luca Ronconi nel laboratorio della Biennale teatro di Venezia. Chiamato a confrontarsi, come i suoi colleghi, con il complicato mondo pirandelliano, il giovane regista ferrarese si cimenta in un lavoro su un doppio piano.

Da un lato affronta il testo di Pirandello con approccio registico fortemente scientifico, votato all'analisi del testo e allo studio approfondito degli innesti drammaturgici, dall'altro, forse proprio in conseguenza di tale ricerca, propone agli interpreti un lavoro completamente affrancato dal tessuto testuale originario.

Impostato il lavoro su una mappatura dei vettori drammaturgici, Autelli libera i suoi attori nello spazio scenico chiedendo a ciascuno di liberarsi dalla partitura testuale appresa, per far esplodere la propria attitudine attoriale in relazione al personaggio interpretato. Il laboratorio del giovane regista vuole mettere in gioco in primo luogo l'identità di attore, intesa come equilibrio precario ma necessario tra la natura quotidiana e la struttura narrativa in cui muoversi.

Nello specifico, il giovane regista è alla ricerca della griglia di relazioni binarie che gli è parso di rintracciare all'interno del testo di Pirandello: nessun personaggio gode di autosufficienza, ciascuno acquista forma e valore solo in relazione all'altro, al suo doppio e contrario. Tutti sono parte di un gioco al massacro creato per smontare a vista il meccanismo teatrale.

Il regista spinge quindi con forza sul pedale del gioco, chiedendo agli attori di addentrarsi con fiducia in una dimensione ludica. Nella visione di Autelli i personaggi del dramma non perseguono alcun principio comune, si dimenano in una situazione assurda in cui ciascuno insegue un proprio progetto di recita a soggetto dal momento che, per paradosso, il soggetto, la trama sono proprio gli elementi che vengono a mancare nel testo.

Così il melodramma immaginato dalla prima attrice inciampa e cade sull'idea di recita a soggetto del primo attore, producendo un annientamento di entrambi gli obiettivi. A interessare il regista sono proprio urti violenti di questo tipo, le interruzioni delle dinamiche in atto tra i partecipanti al gioco, l'esplosione delle relazioni.

Catapultati in questo progetto di regia riconoscibile ma ancora in fase di evoluzione, i sei attori faticano non poco per restare dentro il recinto ritagliato da Autelli. Trovare una solidità scenica in cui sentirsi liberi se si lavora in direzioni ogni volta diverse non è cosa semplice: Autelli però non chiede solidità, e la sperimentazione, d'altro canto, si nutre principalmente di una condizione di spiazzamento permanente.

## **Dentro la fucina di Claudio Tolcachir: “siate cani affamati di gioco”**

di Giada Russo

Vanità, competizione e scarpe restano fuori dalla porta.

Dentro la fucina di Claudio Tolcachir la parola d'ordine è gioco. La sala degli Arazzi della Fondazione Cini si trasforma in uno spazio di libertà, strappato a una calda e caotica Venezia. Ogni gioco, però, ha le sue regole: il regista pone come unica condizione imprescindibile quella di non giudicarsi e non giudicare, cosa che nella vita è già inveterata abitudine. Tempo e giudizio sono sospesi e questo vale anche per il maestro, che non esprime sentenze né dispensa ricette di teatro. Il gioco di Tolcachir non è mai regressione a uno stato di infanzia perduta, ma è scoperta delle infinite possibilità di ognuno.

Dentro la fucina del regista si impara a mettere e togliere maschere a comando e a fare persino la parodia di se stessi, prendendosi gioco di pregi e difetti. La prima fase di lavoro si concentra sull'ascolto del proprio corpo, che conserva tutte le necessità dell'azione. Ogni esercizio si sviluppa a partire dalle improvvisazioni degli attori che orientano il lavoro verso esiti quasi sempre inaspettati per fare dell'imprevisto una soluzione: non è forse questo il lavoro dell'artista?

Dalla mattina al pomeriggio si assiste a un cambiamento di rotta: il gioco puro lascia il passo all'esercizio del pensiero, che, stando alle parole del maestro, deve essere un «pensiero visibile». Esiste sempre un surplus dietro le parole e i silenzi e l'obiettivo dell'attore è quello di mostrarlo attraverso uno sguardo o un gesto. Negli spettacoli di Tolcachir ci sono cose che i personaggi vorrebbero dirsi e non si dicono, e il testo diventa una superficie da scalfire.

Oggi gli attori sono stati invitati a vestire i panni di una persona incontrata per caso tra le calli veneziane e domani ne daranno dimostrazione proprio durante la pausa pranzo, nel piccolo bar di San Giorgio. L'idea che viene fuori è quella di una sorta di teatro invisibile, che scardina il senso della rappresentazione per restringere sempre più i confini fra teatro e vita. Tolcachir educa i suoi allievi ad allenare lo sguardo, avendo cura del dettaglio e del particolare. La relazione è il nodo su cui si articola il laboratorio di questi giorni e non può esserci relazione senza sguardo. La maggior parte degli esercizi proposti ai giovani e grintosi allievi è fondata sul contatto, fisico e visivo. Gruppi di due, tre, quattro attori sono stati chiamati a entrare in relazione con gli altri, per scoprire differenze e somiglianze. La relazione con lo spazio diventa invece tutt'uno con il gioco dell'immaginazione: il vuoto della sala può diventare qualsiasi luogo. A partire dal lavoro sui personaggi sono nate delle vere e proprie microdrammaturgie da mettere in scena.

Nell'arco di appena tre giorni ci si sente già a casa. Quello di conoscersi e identificarsi come gruppo è stato il primo obiettivo raggiunto di questo laboratorio: dentro la fucina di Claudio Tolcachir come tra i banchi di scuola il gioco quotidiano comincia dall'appello collettivo, dove vince chi per primo riconosce l'altro.

## **You can't say “no”!**

### **Il primo giorno di laboratorio con Gabriela Carrizo di Peeping Tom**

di Roberta Ferraresi

I lavori di Peeping Tom da qualche anno stanno battendo i palcoscenici di mezzo mondo con una forma di teatro-danza capace di porre in dialogo diverse discipline - dalla dimensione quasi circense alla prospettiva cinematografica - in un equilibrio fra le arti di difficile catalogazione. Scenari intimi, concentrazioni sulle dinamiche che presidono i rapporti interpersonali, un vertiginoso iperrealismo che si sgretola in uno spiccato gusto per l'onirico e il surreale - sono gli ingredienti che tratteggiano gli spettacoli di questo collettivo di base fiamminga, il cui fil rouge si può forse individuare, al di là di forme e contenuti, proprio nella dimensione creativa sviluppata dall'ensemble.

Gabriela Carrizo, coreografa e co-fondatrice del gruppo assieme a Franck Chartier, è in questi giorni a Venezia per condurre un workshop con attori e danzatori, un'opportunità preziosa per penetrare i dispositivi di lavoro utilizzati dall'ensemble. Certo può sembrare un paradosso provare a intercettare in pochi giorni le modalità di un processo creativo che, di consueto, si dipana in percorsi ideativi e realizzativi dai tempi molto dilatati. Invece, il lavoro veneziano di Carrizo, al suo primo giorno di laboratorio, si presenta come un nitido distillato di alcuni principi-chiave di questo vivace collettivo belga.

Prima parola d'ordine: lavoro individuale e lavoro d'insieme. Il primo step di ogni creazione consiste nell'individuazione di un tema o di una condizione, sul quale ogni performer deve lavorare individualmente per poi mostrare, periodicamente, il proprio materiale agli altri. Così avviene al laboratorio della Biennale, in cui ogni allievo lavora individualmente e poi si confronta col resto del gruppo.

È un processo che lievita con lentezza e gradualità quello proposto dalla Carrizo in quest'isola che è la Fondazione Cini di San Giorgio: l'indicazione, prima semplice e minimale, si fa via via più complicata - da un lato spogliare di "teatralità" le proposte, dall'altro permettere, forse, a ogni allievo, di mettere subito in gioco la propria persona (prima ancora che il suo essere attore). Oppure ecco un'indicazione sul bilanciamento di movimenti opposti, cui ne fa seguito un'altra sulle limitazioni possibili di alcuni arti del corpo. Nel pomeriggio, si affrontano situazioni più definite, come creare un'azione "al contrario", che cominci dalla propria conclusione.

Ognuno ragiona di per sé sul "compito", poi mostra gli esiti agli altri; e l'opportunità preziosa, in questo caso, è stare a guardare la varietà e la specificità che ogni artista utilizza per pensare e creare, per *cercare*: c'è chi esplora le possibilità conoscitive del corpo e del movimento e chi pensa a occhi chiusi; chi si lascia scivolare, tramite la scrittura, sulle superfici morbide delle pagine di un quaderno e chi invece provoca il ragionamento attraverso la relazione con gli altri. Affondi in profondità nella propria persona, nelle proprie logiche e nei materiali più personali, accompagnati da un continuo confronto e incontro fra tutte le individualità che compongono il gruppo. Né collettivo né solitario, né processuale né concentrato unicamente sul prodotto, il dispositivo creativo di Peeping Tom si muove fra allenamento dello sguardo d'assieme e autorialità tout court. Il contesto, dunque, è quello dell'individuo e dell'incontro, al di là di qualsiasi dispositivo di rappresentazione: «Non siamo qui per fare danza o teatro o qualcosa del genere, quanto piuttosto a mostrare la nostra idea di una certa situazione. Certo, può capitare di non avere un'idea in proposito o rispetto a qualcosa. Ma sapete qual è la posizione di Peeping Tom? "Non puoi dire no!"». Parole, queste, che si potrebbero porre a emblema della transmedialità vertiginosa che popola le creazioni della coreografa e del suo gruppo.

Ed ecco allora un secondo nodo che si potrebbe - e forse si potrà - ricondurre a fondamento del lavoro del vivace collettivo fiammingo: quello dello scandaglio e dello sviluppo del proprio materiale, di una singola azione. Ogni allievo ha appena presentato la propria "azione al contrario": ora si tratta di manipolare questo materiale minimo attraverso la dimensione temporale, adducendovi *freeze* o dilatazioni, accelerazioni o rallenti, per capire come sia possibile trasformarlo e farlo cambiare di segno. E qui si aprirebbe il discorso dei rapporti che Peeping Tom intrattiene con la dimensione di derivazione cinematografica, con la narrazione, la linearità e il montaggio...

Ma questa è un'altra storia, su cui forse potremmo riflettere domani, nel secondo giorno di lavoro.

## Una residenza per Qui-es-tu? Tu-me-tu-(es)

Intervista a Divano Occidentale Orientale

di Matteo Antonaci

Non solo di laboratori vive la Biennale Teatro di Venezia 2012. Mentre Àlex Rigola cerca di trasformare la città in un vero e proprio campus delle arti sceniche, tre giovani gruppi nati dai laboratori delle scorse edizioni sono ospitati in residenza per lo sviluppo dei loro progetti autonomi. A tali formazioni si aggiunge la compagnia Divano Occidentale Orientale impegnata nella realizzazione della performance *Qui-es-tu? Tu-me-tu-(es)*. Si tratta di una ricerca visionaria sul corpo e la voce nella quale dimensioni oniriche ed incubi si incontrano con un universo composto di tubi catodici, televisioni, interferenze e una sottile crudeltà. In attesa della presentazione dello studio, in scena il 9 Agosto presso il Teatro Junghans, ne abbiamo parlato con l'attore e regista *Giuseppe Bonifati*, fondatore della compagnia.

**Come nasce Divano Occidentale Orientale e che ruolo ha avuto nel vostro percorso il laboratorio che avete svolto, durante la scorsa Biennale, con Rodrigo García?**

La nostra compagnia è nata nel 2010 dal mio incontro con la costaricana *Montserrat Montero Cole*. Si tratta, dunque, di un periodo antecedente al laboratorio con Rodrigo García. In tre anni abbiamo prodotto ben cinque spettacoli e siamo stati ospitati da festival e teatri di importanza nazionale ed internazionale. La Biennale Teatro, e in particolare il laboratorio con un maestro quale García, mi ha dato l'occasione di rincontrare e conoscere due attrici che oggi stanno lavorando con noi. Si tratta di Annagaia Marchioro, che avevo conosciuto durante il mio corso di formazione alla "Paolo Grassi" e che avevo perso di vista quando ho incontrato l'Odin Teatret - mia famiglia, mia scuola, e mia vita -, e Caterina Moroni.

**Un bilancio di quella esperienza laboratoriale?**

Il mio ruolo nel laboratorio era quello di regista assistente. È stata un'esperienza piuttosto difficile.

Rodrigo García ha una personalità molto forte, è un genio, una persona che riesce a sorprenderti continuamente, a trovare l'inatteso e ad indirizzarti dove meno ti aspetti.

In quella stessa occasione ho conosciuto Àlex Rigola, direttore artistico della Biennale. Quest'anno abbiamo provato a proporgli *Que-es-tu? Tu-me-tu-(es)*, il progetto a cui stiamo lavorando, e lui ci ha accolto positivamente. Con il workshop internazionale possiamo di proseguire il lavoro iniziato al Teatro Potlach di Fara Sabina e proseguito in Calabria. In questo momento la Biennale ci sta supportando dal punto di vista logistico ed economico.

### ***Que- es- tu? Tu- me- tu- (es)*, di cosa si tratta?**

Il titolo viene da *Hiroshima Mon Amour*, il film di Alain Resnais, e in particolare dal testo di Marguerite Duras. Questi versi mi piacevano molto dal punto di vista onomatopeico, oltre che per il loro significato. «Chi sei tu che mi uccidi? - scrive Duras - Divorami e uccidimi fino a che nessuno possa riconoscere più i connotati di questo amore». È noto: ognuno, per troppo amore, uccide ciò che ama. L'idea della performance, invece, nasce da un televisore che genera interferenze. Cerchiamo di analizzare il rumore bianco non più presente nei televisori digitali. Alcuni studi hanno ricondotto il questo suono al residuo del rumore di fondo dell'universo, al big bang. Ecco, allora, che in scena una donna, una casalinga, ha un rapporto sessuale con un televisore dal quale sembrano nascere due figure, Y e Z, il bianco e il nero. La prima è prepotente, la seconda è remissiva. Le due entità non si conoscono ma stabiliscono lentamente un dialogo fino a quando una violenza domestica non crea un cortocircuito imprevisto.

Non sono interessato ad una critica massmediale, voglio mettere in scena un incubo nel quale i personaggi non sono che entità astratte. Cerco un teatro di azione in cui, attraverso il laboratorio, il lavoro degli attori sappia congiungersi alla mia volontà pittorica, alle immagini e alle forme. È questa la mia idea di teatro.

## **Le sale del Conservatorio “Benedetto Marcello” si aprono ai progetti di giovani compagnie**

di Elena Conti

Lo ricordava Declan Donnellan all'incontro che ha tenuto a Ca' Giustinian: è molto importante essere curiosi, prima della «creatività viene la curiosità».

Mi approprio di questo pensiero del maestro inglese - rivolto a giovani attori, ma estendibile a tutti - per tentare di avvicinarmi, con prudenza e un briciolo di leggerezza, alle Residenze della Biennale Teatro, che si stanno sviluppando in concomitanza ai laboratori.

Venezia ospita infatti quattro giovani formazioni provenienti dai workshop delle precedenti edizioni: gruppi nati per affinità di interessi e di poetica, volti alla condivisione di un percorso e, più nello specifico, di un progetto artistico. Parlo di curiosità per l'interesse che questa realtà fa scaturire, relegando al connubio tra prudenza e “leggerezza” la rintracciabilità di un'influenza artistica - una sorta di lascito - del maestro a questi gruppi.

Mentre due compagnie stanno lavorando negli spazi del Teatro Junghans, incontro le altre due formazioni ospitate nella Sala Prove e nella Sala Concerti del Conservatorio “Benedetto Marcello”: sono The Moors of Venice alle prese con *Propaganda*; e il gruppo coordinato da Carlota Ferrer impegnato in *Swimming B*. Trascorro alcune ore - poche, quanto la brevità di quest'esperienza - in sala prove con gli artisti, cercando di non essere una presenza inopportuna e inserendomi quasi in “punta di piedi” in un processo così delicato di creazione. Se svanisce da un lato l'idea che legava e restringeva il percorso personale di questi ragazzi al nome del regista del laboratorio, come alla ricerca di segni distintivi di un “superficiale” passaggio di testimone da maestro a allievo, resta saldo l'interesse rispetto al processo e alla sperimentazione che questi giovani autori possono apportare al contemporaneo panorama performativo. Ad ognuno di loro è lasciata la libertà di organizzare a proprio modo il lavoro di questi giorni di residenza: così se da un lato The Moors of Venice, il gruppo guidato da Fèlix Pons si appropria alla messinscena di *Propaganda* in maniera più consueta, strutturando inoltre il progetto in più parti - ovvero proposte specifiche partite da singoli individui - è un vero e proprio work-in-progress *Swimming B*. L'approccio alla creazione messa in gioco da Carlota Ferrer, Emmanuelle Moreau, Nicolas Wan Park e Francesca Tasini è indicativo di una predisposizione alla condivisione, la medesima che può aver portato alla formazione del gruppo; un bagaglio di singole esperienze, emozioni e specificità intese come punto di partenza per un lavoro collettivo.

L'interrogazione diffusa che sorge sulla durata di quest'esperienza, forse limitata nel tempo rispetto alle necessità di una continuità creativa, riguarda intrinsecamente anche tutti i laboratori e certe pratiche di formazione. Ma osservare il lavoro di questi ragazzi, e cogliere dalle loro parole il

riconoscimento dell'opportunità che la direzione artistica di Àlex Rigola sta loro offrendo, lascia sperare che simili percorsi formativi possano comunque essere momenti significativi nel sostegno alla giovane creatività.

## Quando i personaggi trovano il proprio autore: Claudio Tolcachir

di Andrea Pocosgnich

La Sala degli Arazzi non è fatta per il teatro: questa è la prima considerazione che viene in mente una volta che si attraversa il giardino lasciandosi alle spalle il chiostro del palazzo della Fondazione Cini sull'isola di San Giorgio. Le sedie, in tela di porpora, sono accatastate per fare spazio. Sotto tre arazzi quadrati c'è un palco basso, di quelli che si usano per i convegni. L'atmosfera è libera da qualsiasi tensione. Gli allievi arrivano prima del maestro e si dispongono da subito sul palco lasciandosi andare a un placido stretching. Quando Claudio Tolcachir entra con passo svelto, tutti lo salutano. La delicatezza - di cui hanno parlato gli allievi commentando questo laboratorio - si manifesta immediatamente. L'insegnante fa l'appello, come a scuola, ma con ognuno si comporta come tutti avremmo voluto si comportassero le nostre maestre: tasta l'umore, sorride e chiede se hanno dormito bene. Non ci sono risposte di circostanza, il gruppo è coeso e sincero, c'è chi ha avuto problemi con le zanzare e chi ha dovuto subire la costruzione di un ponte sotto la propria finestra. Le domande dei laboratoristi danno il via al lavoro, permettendo alle tematiche teatrali di entrare quasi di soppiatto, delicatamente appunto. Un'attrice espone il suo problema: sta vivendo un personaggio che non conosce le lingue, ma non può dimenticarle. «? normale - risponde Tolcachir - è una delle difficoltà che si possono incontrare in questo percorso». Facendo abbassare le luci l'autore de *La omisión de la familia Coleman* (solo per citare il suo spettacolo più celebre) dà il via ai "giochi", improvvisamente tutti conoscono il proprio compito: ciascuno deve scoprire chi degli altri è il fratello maggiore o minore. È un esercizio di sguardi, molto breve, ma efficace, l'atmosfera realmente si modifica.



*Il laboratorio di Claudio Tolcachir negli spazi della Fondazione G. Cini. Foto di Giada Russo*

Il lavoro ruota attorno alla costruzione del personaggio. L'argentino consiglia ai ragazzi di capire quando rinunciare a un'idea che non funziona. Si complimenta per il lavoro svolto fino a questo momento: «ieri ho visto qui dentro delle persone che prima non c'erano». Si riferisce ai personaggi creati dai ragazzi: «mi sono rimasti addosso», ammette con un tono di ringraziamento. Gli attori d'altronde ci lavorano da un paio di giorni almeno, soprattutto fuori dal laboratorio, osservando la realtà, cibandosi probabilmente degli atteggiamenti di chi tutti i giorni attraversa la città lagunare. Non può non tornare alla mente lo Stanislavskij de *Il lavoro dell'attore su se stesso*, dove il protagonista, Kostantin Nasvanov, crea l'odioso personaggio del Criticone, creatura descritta come una vera e propria opera di verosimiglianza. Sia ben chiaro, Tolcachir si guarda bene dal professare la stanislavskiana *perezivanie* (la celebre tecnica della reviviscenza), nei suoi workshop c'è anche molto

del cosiddetto training. Con la differenza che qui tutto è un gioco, i partecipanti si divertono, lavorano sul corpo e sulla voce, senza quella seriosità o drammaticità sovraesposte di cui si nutrono molti dei laboratori ancorati all'eredità deformata degli anni '60 e '70. Nulla è trattato superficialmente, ogni esercizio è "un gioco serio" - per dirla con Pirandello - e viene approfondito con un momento di dialogo nel quale regista e attori analizzano, senza giudicare, il lavoro svolto. «Non sentitevi obbligati a fare cose belle, a meno che il vostro gioco non sia quello. Siate totalmente egoisti con il mondo esteriore, ma non con il vostro compagno di esercizio». Tocachir lascia una grande libertà nelle mani dei partecipanti. Poche le indicazioni. Ma molto precise «utilizzate l'intuito, non la mente», implicitamente, ma inevitabilmente, chiede una notevole coscienza, un enorme controllo di ciò che si fa.

Anche quando gli attori si lasciano possedere dai propri personaggi devono tenere a mente il *pensamiento*, il pensiero deve fluire, ma non con un procedimento semplicemente razionale: è qualcosa più prossimo all'intuito, allo sviluppo di un'attenzione sempre tesa e in ascolto verso la propria immaginazione, ma pronta a relazionarsi con gli accadimenti esteriori. Un metodo dunque apparentemente semplicissimo che nei delicati approcci dell'artista porteno dà i migliori frutti. Ce ne accorgiamo quando in sala gli interpreti lasciano il posto ai propri personaggi. La tensione è altissima, ciascuno ha curato i dettagli nei minimi particolari: dai vestiti all'impostazione fisica. Vagano nel grande spazio, a tratti cercano e trovano una relazione fra di loro.

In questo caso l'analisi del lavoro svolto è una vera e propria performance: Tolcachir accoglie i personaggi a piccoli gruppi e li intervista. Dolcemente cerca di spiazzarli: «Che lavoro fai? Da dove vieni? Preferisci l'inverno o l'estate? Ti piace farti il bagno nudo al mare?». Nella variegata galleria di tipi umani troviamo un sarto, una giovane studentessa inglese venuta a Venezia per studiare arte, una danzatrice, una cantante di origine tunisina e addirittura Luis Sepulveda perso tra le sue memorie violentate dal golpe.

## **C'è un intruso in questa stanza**

di Andrea Porcheddu

Difficile collocare un critico in sala. Difficile collocarsi, sentirsi a proprio agio: come quando vai a una cena e scopri che ti hanno invitato solo per non essere tredici a tavola. Difficile ancor più, dunque, per un critico, entrare in un laboratorio. Che è cosa diversa rispetto a uno spettacolo. Di solito i laboratori, come quelli che i cinque maestri invitati da Alex Rigola stanno tenendo alla Biennale Teatro, sono per attori, al massimo registi o tecnici. Mai, o quasi mai, per critici.

Eppure noi, che questo strano (non)mestiere vorremmo fare, non solo ci inventiamo laboratori di critica teatrale - penso alle tante belle esperienze che si sono moltiplicate in Italia, in questi anni e che scaturiscono tutte o quasi dallo storico "giornale" di Santarcangelo con Leo de Berardinis - ma vorremmo anche avere l'ardire di intrufolarci nei laboratori altrui.

Questo ingresso, a volte, ci è impedito: per tutelare l'intimità del momento creativo, o comunque dell'incontro tra maestro e allievo. Dà fastidio avere là uno con un taccuino in mano, seduto in un angolo a guardare. Altre volte siamo ammessi e tollerati. Altre ancora, addirittura siamo invitati o chiamati in causa. In effetti è un privilegio raro, per un critico, assistere a una prova, a un laboratorio, a una invenzione teatrale nel momento in cui accade.

Ma servono strumenti adatti per decodificare certe situazioni.

Il guaio è stato che a lungo, troppo a lungo, la critica si era concentrata sul "prodotto" senza minimamente valutare il "processo". È storia vecchia, si sa.

Fattostà che poi, per reazione, si è data grande attenzione al percorso, relegando il risultato scenico a una pratica da disbrigare più per dovere che per piacere. Il critico, affannato all'inizio, subito mollò la comoda platea per saltare sul palco, affiancando l'artista di turno, cogliendone pensieri e elucubrazioni, tecniche e aspirazioni. Critico traduttore, interprete, portavoce dell'artista: con il rischio di essere sempre meno capace di informare gli ormai quattro lettori che leggevano le cronache drammatiche. Passate le stagioni, si cerca di far tesoro delle tendenze, delle conquiste e degli errori passati. Ora proviamo a muoverci, agilmente, tra spettacoli e laboratori: e cerchiamo di capire gli strumenti, i metodi, le tecniche dei maestri e degli allievi. Cerchiamo, sempre di nuovo, di scoprire e imparare, di esercitare quella curiosità che è deontologia professionale, di affinare sguardo e udito, rendendoli possibilmente sempre più sensibili a particolari e sfumature. Allora anche alla Biennale Venezia, cerchiamo di far da specchio e di riportare quanto notiamo. Il dubbio successivo, poi, è come scrivere, come raccontare oggi un laboratorio teatrale. Occorre, come sempre, riflettere sul linguaggio, ovvero sullo stile; sospendere la pratica del giudizio, questo è certo, e farsi semplicemente testimoni. A Venezia, nei giorni della Biennale Teatro trasformata in Campus delle arti sceniche, un manipolo di giovani critici sta provando a elaborare un pensiero

attorno alla pratica laboratoriale. Si tratta di una generazione abituata - lo ricorda un giovane collega come Andrea Pocosgnich - alla visione breve, agli "studi", ai pezzetti da venti o quaranta minuti. Addirittura una generazione "generazionale", ossia legata soprattutto alla creatività di gruppi e compagnie coetanee. Uno degli obiettivi, semmai, sarebbe proprio quello di lavorare in controtendenza, ossia di far cimentare la giovane critica su ritmi, tempi, lingue, prospettive ben più ampie di quelle "laboratoriali". Ma per questo, ci saranno altre occasioni. O future Biennali...

## Intimità e montaggio

### Incontro con Gabriela Carrizo/ Peeping Tom

di Matteo Antonaci

Lo spazio interno di una casa, delle pareti di legno verdi consumate dal tempo, una libreria semivuota, poltrone antiche, libri gettati a terra accanto ad un letto ai cui piedi una donna canta tendendo volto e braccia verso un uomo anziano, probabilmente malato. Qui un ragazzo ed una ragazza danzano, senza mai allontanare i loro volti, indissolubilmente uniti dalle labbra, mentre tra le mani tengono stretta una bambina. All'esterno della scena, dai vetri delle finestre, un uomo anziano, come un guardone, spia questa situazione familiare e porta nell'intimità sentimentale dell'azione scenica un tempo esterno; strania il rapporto amoroso, inquieta, taglia con la lama del surrealismo la realtà perfettamente ricostruita. Parte dalla visione di questa scena, tratta da *Le Salon*, il dialogo con Gabriela Carrizo della compagnia Peeping Tom.

Il secondo appuntamento per gli incontri aperti al pubblico della Biennale Teatro 2012, inaugurati da Declan Donnellan, sposta l'attenzione dal teatro di regia al teatro-danza, per indagare insieme l'universo creativo della compagnia belga, la personalità della sua fondatrice e le sue modalità di lavoro. Trasferitasi a Parigi dall'Argentina, formatasi con Alain Platel e Jan Lauwers, la Carrizo fonda, insieme a Frank Chartier, il collettivo Peeping Tom principalmente per la necessità di narrare, di raccontare storie e costruire personaggi. Ogni entità posta in scena appare come sviscerata dall'intimità di ogni singolo componente del collettivo e presentata allo spettatore attraverso nuove modalità di rappresentazione scenica capaci di rompere ogni confine tra le varie discipline e di rifiutare qualsiasi tipo di categorizzazione. Improntato totalmente sulle orme della Postmodern Dance, a tratti reazionario, il lavoro della compagnia coniuga clownerie, contact, teatro e cinema concentrandosi in particolare su una determinata concezione del tempo e della tecnica di montaggio ad esso sottesa.

«Quando abbiamo iniziato a lavorare alla trilogia *Le Jardin, Le Salon, Le Sous Sol* - spiega Carrizo - cercavamo il nostro modo di fare arte. Ci siamo concentrati sul tema della famiglia, inseguendo delle situazioni reali, attinenti alla nostra vita per trasformare in altro. Ricordo che quando costruivamo *Le Jardin* il danzatore/attore Simon Versnel recitava la parte di una donna. Aveva cominciato con questo ruolo; poi durante lo sviluppo del progetto suo padre si ammalò, morì e lui decise di recitare il ruolo di un uomo che in qualche modo gli somigliasse. Fu un'esperienza molto importante. Allo stesso modo la bambina che è in scena ne *Le Salon* è mia figlia Uma: in quel momento avevo tutte le normali preoccupazioni di una madre ed è da questi timori e da queste insicurezze che ho voluto sviluppare il mio discorso scenico. Ci interessa partire da situazioni strettamente collegate alla realtà per alterare il punto di vista da cui possono essere guardate e trasportarle in dimensioni surreali. Dai particolari cerchiamo di far nascere delle immagini universali. In scena, talvolta, utilizziamo i nostri stessi nomi ed è strano accorgersi di quanto uno spettacolo possa entrare nella nostra intimità, nelle nostre piccole azioni quotidiane, nelle nostre piccole paure. I personaggi si formano attraverso questo movimento. Non sono mai determinati in partenza ma si definiscono con l'avanzare della storia e con le idee suggerite dai danzatori». Caratterizzandosi principalmente attraverso le differenti qualità di movimento e di relazione tra corpo/scenografia, i personaggi si inseriscono in un flusso di immagini determinato da tecniche di montaggio e di editing dall'impronta cinematografica.

«Il montaggio - continua a spiegare la Carrizo - si potrebbe suddividere in due fasi. All'inizio del processo creativo abbiamo già una visione d'insieme. Tutti i primi materiali sono legati all'idea principale attraverso differenti associazioni. Tutti questi link però rimangono aperti fino ad un primo montaggio. Questa prima fase consiste nel verificare i momenti fondamentali di transizione all'interno della narrazione. Ogni singolo materiale, come sappiamo, può essere utilizzato come segnale di transizione della storia che vogliamo raccontare. È come nel cinema, quando si sposta una cinepresa da un'inquadratura ad un'altra. Ci sono degli elementi che servono a segnalare momenti diversi della storia».

La seconda fase di montaggio, continua a raccontare la regista ad un pubblico molto attento consiste invece nel giocare con la struttura dello spettacolo: «si tratta di un gioco con il tempo e con i personaggi. Pensiamo alla tecnica dello zoom, lo strumento che permette di inquadrare un viso da

vicino, di avere un primo piano. In teatro non esiste tale possibilità, ma possiamo riprodurre un dispositivo simile attraverso l'utilizzo del suono e del movimento: dilatiamo il tempo dell'azione come per avvicinarla allo sguardo. Al contrario, se vogliamo allontanarla, l'acceleriamo. Anche il suono e la colonna sonora cambiano radicalmente il senso e la percezione di un'immagine, alterano il suo tempo e le donano nuovi significati».

Peculiarità della produzione artistica di Peeping Tom diviene allora, secondo le parole della Carrizo, il recupero delle strutture classiche della narrazione alterate e ricondotte ad una dimensione prettamente contemporanea attraverso la spazializzazione del codice cinematografico e l'applicazione dei canoni della Postmodern Dance. La strada percorsa dalla compagnia sembra essere in bilico tra innovazione e quella nuova tradizione fiamminga che dalla fine dei Novanta al Duemila ha dettato un canone estetico imponendo in tutta l'Europa un modo di pensare la danza. D'altronde, interrogata su quale sia oggi la dialettica tra classico e contemporaneo, Gabriela Carrizo risponde: «Non mi piacciono le definizioni. Cos'è il teatro, cos'è la danza? Cos'è classico e cos'è contemporaneo? Io tendo a mescolare e sovrapporre i confini. Oggi, grazie alle telecomunicazioni, ad internet, ad una nuova modalità di intendere i rapporti umani, esiste una fluidità del tempo, un'impossibilità di mettere delle cornici alle cose ed è questa visione che influenza il mio lavoro e il mio modo di pensare. Quando abbiamo cominciato a lavorare per *Le Salon* abbiamo pensato che l'ambientazione costruita fosse il calco di una scena classica da teatro francese e invece è risultata perfettamente adeguata all'azione al suo interno si doveva svolgere. Credo che il contemporaneo sia ciò che verrà dopo quello che c'è adesso».

## Voci dalla Biennale

di Giada Russo

*Joele Anastasi. 23 anni. Diplomato alla Link Academy di Roma.*

### Qual è lo spettacolo che ti ha cambiato la vita?

*Acqua santa*, di Emma Dante. *La trilogia degli occhiali* rappresenta quello che per me è il teatro, ma in generale amo tutto il lavoro di Emma Dante. Mi piace la sua forza e, nel caso di *Acqua santa*, mi ha colpito la capacità di questo attore, Carmine Maringola, la sua potenza mi è arrivata dritta alla pancia come una botta fortissima: si dava in scena completamente ed è quello che dovrebbe fare ogni attore e che spero di riuscire a fare anche io.

### Costi e ricavi: un bilancio del laboratorio veneziano.

Devo dire che sono stato fortunato perché ho trovato un alloggio a 60 euro grazie a un'amica; poi il volo da Catania l'ho pagato 200 euro andata e ritorno e ovviamente bisogna aggiungere i soldi che sto spendendo qui. Ma i costi non mi pesano e vedo che anche gli altri ragazzi che frequentano il laboratorio di Tolcachir sono tutti soddisfatti e non si lamentano nemmeno. E poi, insomma, siamo a Venezia e credo ne valga la pena. All'interno del nostro corso si respira un'atmosfera stupenda, Tolcachir è un accentratore, ha un'energia positiva contagiosa. Credo che uno dei vantaggi principali di questa esperienza sia quella di avere a che fare con un maestro straniero, per educarci quindi a uno sguardo più internazionale. Molti ragazzi infatti sono spagnoli, francesi e questo continuo scambio di idee ed esperienze è l'arricchimento più grande per me. Quindi i ricavi superano i costi. Forse sono ricavi solo morali, o umani, diciamo così. Non so se questo laboratorio sarà un investimento concreto per il mio futuro, sicuramente spero mi faccia curriculum aver partecipato alla Biennale di Venezia, ma ciò che conta in questo momento è la mia formazione, al di là delle prospettive.

### Che senso ha fare teatro in questi tempi di crisi?

Penso che sia una necessità. Per me il teatro è qualcosa che deve risvegliare, è uno strumento di resistenza fondamentale in questi tempi di crisi, non può più essere intrattenimento, questo è ormai un dato acquisito. Bisogna quindi andare a fondo e dare vita a un teatro forte, che spiazzi lo spettatore, che risollevi la società dal torpore. Per me il teatro, in un momento buio come questo, deve essere crudo e andare dritto al cuore delle cose. È ovvio che a livello lavorativo è molto difficile. Ma sono un ottimista: credo che se hai un obiettivo e lo persegui con costanza e tenacia, se ci credi veramente alla fine riuscirai a realizzarlo. E poi al momento non ho ancora un piano B.

## The dark side of the workshop

### Come Venezia si trasforma nella città del teatro

di Roberta Ferraresi

Le città d'agosto si svuotano di energie, si spopolano di abitanti: i negozi chiudono presto, tutti vanno in ferie e a volte anche comprare un'aspirina può diventare un'impresa sovrumana. Venezia certo non fa eccezione: l'esodo forse è mascherato dalla quantità di turisti che in pantaloncini-canotta-macchina fotografica ne assediano calli e monumenti, ma la quotidianità della città è altrettanto trasformata, per un luogo che di consueto è popolato giorno e notte da una vivace giovanissima fauna di studenti e intellettuali, bohémien di varia provenienza e artisti da tutto il mondo. Strana contraddizione quella della Serenissima, forse cuore stesso della città, incastonato anch'esso fra le conchiglie millenarie che incrostano le bricole e lo sciabordio sempre uguale delle onde: la quotidianità veneziana ribolle di discussioni e utopie, chiacchiere e energie sempre nuove, che si stagliano lungo uno skyline, pareti e stucchi, angoli e orpelli che sono sempre gli stessi da più o meno da cinquecento anni. Qui i locali sono piccoli, i bar minuscoli; c'è solo un mezzo cinema e i ristoranti chiudono presto: l'alta marea under 35 che invade ogni sera la città è costretta - certo non con sdegno né fastidio - a stare in strada, facendo dello spazio pubblico un caleidoscopio di affascinanti interni; a ritagliarsi, dunque, angoli di pozzi e piccoli territori fra le calli e campielli, manco fossero le Taz di Hakim Bey. Venezia è piena, dipende dall'umore dei giorni, di strambe "temporary autonomous zone", spazi liberati dal consueto scorrere delle cose che sviluppano, per qualche ora o momento, vita e norme proprie - piccoli feudi che sono luoghi di pensiero e di resistenza, ma anche di intrattenimento e relax, strambi incontri e contaminazioni.

Lo spopolamento estivo non è così netto in questo agosto 2012, in cui i laboratori della Biennale Teatro hanno richiamato in laguna un centinaio di attori da mezza Europa. Anch'essi, a ben vedere, sembrano aver ricavato proprie "zone temporaneamente autonome", fra i mille impegni della giornata - chi al chiuso del Piccolo Arsenale a ritrovare qualche pezzo d'intimità in un'era infestata dalla falsa vicinanza dei social network, chi nelle vigorose aperture di San Giorgio - e il bar di Ca' Giustinian, sede della Biennale, che abbassa le serrande poco dopo le 9.

Certo, sono giovani attori, aspiranti registi, curiosi performer giunti in laguna per dedicarsi alla propria formazione; per sperimentare spazi di condivisione e momenti di scambio, forse per mettersi in gioco o magari tentare di acciuffare, in questi tempi così difficili, nuove prospettive di lavoro. Al chiuso di ogni laboratorio, ognuno si misura, varie ore al giorno, con i limiti di un lavoro che oggi sembra avere sempre meno possibilità di esistenza e di crescita.

Che cosa (ci) porta, al giorno d'oggi, a fare ancora teatro e cultura? A resistere in spazi sempre più ristretti? A barcamenarci fra condizioni di vita e lavoro a dir poco insostenibili? Cosa ci mantiene all'interno delle sale, sugli orli dei palcoscenici? Cosa ci richiama tutti in un centro cittadino svuotato, trentacinque gradi all'ombra e tassi d'umidità altissimi?

Una risposta, in qualche modo, oltre che frequentando gli open workshop in programma o affacciandosi a qualche prova aperta, si può avere affacciandosi alla terrazza di Ca' Giustinian al crepuscolo, in quella manciata di minuti che separa e unisce il quotidiano meeting con l'artista e la notte. Una babele di lingue diverse, una specie di esperanto tutto originale, assedia i pontili e le bricole; abiti colorati e pantaloni arrotolati, capelli raccolti nei modi più originali e spritz d'ordinanza: sono gli allievi attori e registi, drammaturghi e danzatori, addirittura critici; ma anche operatori e maestri, in un mescolamento di culture, geografie e generazioni di rara vivacità. Ognuno racconta la propria giornata, ci si incontra e si capisce da dove si viene, si sogna il posto dove si vorrebbe andare... Più spesso si parla d'altro e sulla terrazza si affacciano "film da non perdere" e "libri preferiti", assieme ai gossip del giorno e gli aneddoti più strani di una città che riserva sempre qualche sorpresa. Il melting pot di voci e culture, visi nell'ombra e idee di teatro dura qualche minuto, al massimo una mezz'ora. Poi ognuno si sposta, in piccoli gruppetti, verso la casa, la cena o, di nuovo, il lavoro.

Lo diceva anche il direttore Àlex Rigola, in una intervista che ci ha concesso qualche giorno fa. Non si può trovare un vero e proprio fil rouge - «non c'è una teoria», per usare parole sue - fra le generazioni e le geografie, la varietà di stili e linguaggi ospitati da questa Biennale: «siamo semplicemente tutte persone a cui piace il teatro e che si ritrovano qui perché vogliono imparare qualcosa in più».

Ecco allora che le Temporary Autonomous Zone di questo agosto veneziano si muovono fra condivisione e incontro, resistenza e speranze. Parlano la lingua del teatro, riversando in città pensieri e energie che partono dalle arti performative per segnare (forse) altri modi di vivere e lavorare. Dai territori laboratoriali delle scorse edizioni - che vivevano tuttavia di una separatezza organizzativa nella collocazione di un workshop al mese fra ottobre e marzo - sono nate alcune formazioni che vedremo all'opera proprio in questi giorni; chissà che cosa nascerà da queste

variopinte tribù che, certo, parlano lingue e frequentano idee di teatro differenti, provengono da geografie e culture le più varie ma, si coglie con evidenza nelle chiacchiere concitate del crepuscolo di Ca' Giustinian, per un verso o per un altro, si ritrovano nell'essersi date tutte appuntamento qui, in questo teatro a cielo aperto che è il ferragosto della Biennale di quest'anno.

## **Voci dalla Biennale**

di Rossella Menna

Luca Micheletti. 26 anni. Attore, regista, drammaturgo. Premio Ubu come migliore attore non protagonista per *La resistibile ascesa di Arturo Ui*.

### **Qual è lo spettacolo che ti ha cambiato la vita?**

Io vengo da una famiglia che fa il mestiere d'attore da generazioni, ho vissuto nel mondo dello spettacolo da quando sono nato. Quindi, proprio per ragioni biografiche, non credo di poter dire che ci sia uno spettacolo preciso che mi ha cambiato la vita. C'è stato, piuttosto, l'incontro con alcuni di quelli che Foucault definiva "fondatori di discorsività", con dei sistemi di senso che mi hanno aperto nuove prospettive sulle cose. Siccome la regia per me rappresenta fundamentalmente la possibilità di lanciare uno sguardo critico ampio sulla realtà, sufficientemente a lunga gettata tale da colpire il bersaglio di colui al quale lo proponi una volta che lo metti in scena, allora entrare in contatto con sistemi di senso differenti mi è stato più utile che vedere uno spettacolo in particolare. La scelta di lavorare con Ronconi in questo laboratorio è stata determinata proprio da qualcosa di simile, dall'urgenza, cioè, di entrare in contatto con il fondatore di una discorsività, con un particolare orizzonte di significati con cui sentivo la necessità di confrontarmi.

### **Costi e ricavi: un bilancio del laboratorio veneziano**

Io non sono solito frequentare laboratori. Nonostante mi interessi molto l'esperienza didattica, sia dal punto di vista del fruitore che del docente, mi capita abbastanza di rado di trovare il tempo necessario per riuscire a lavorare su cose che prescindano dalla professione. Anche perché, quella di regista, è una professione che ti devi guadagnare con i denti e che quindi ti lascia poco spazio per la ricerca. Questo laboratorio, invece, è un'occasione che arriva per me in un momento dell'anno perfetto, forse l'unico che avrebbe potuto accoglierlo. E poi è una bella occasione di sperimentazione perché non si punta al risultato finale: si lavora su un percorso che consente di mettersi in contatto con differenti possibilità di ragionare, e poiché in teatro si fa tanto e si ragiona poco è veramente una opportunità importante.

Più in generale credo che l'idea del Campus Biennale di per sé sia un'idea geniale, sebbene adesso sia ancora in una fase aurorale che ha bisogno di sorgere, di essere organizzata meglio. Non potrei aderire con più entusiasmo all'idea che la Biennale di Venezia da luogo di esposizione diventi luogo di ricerca permanente.

### **Che senso ha fare teatro in questi tempi di crisi?**

Ha senso proprio in questi tempi perché suggerisce dei canali di ragionamento: il teatro offre delle chiavi critiche per capire perché siamo arrivati a questo punto. Nonostante la scarsità di risorse renda complicato lavorare in teatro, è fondamentale, in un momento di questo genere, riflettere sulle dinamiche storico-culturali in cui siamo coinvolti.

## Un po' di zapping teatrale tra le aule dello luav

di Giada Russo

Le aule dell'ex cotonificio di Santa Marta ormai da giorni vibrano di idee e immagini da fotografare al volo. I quattro giovani registi, coordinati da Luca Ronconi, sono quasi agli sgoccioli del loro percorso: tutti impegnati in una fase di pulizia e revisione finale in vista della messa in scena di sabato sera.

Per fare incursione al laboratorio, dunque, bisognava entrare in punta di piedi per non disturbare. Ma Licia Lanera, regista e attrice della compagnia Fibre Parallele, accoglie entusiasta l'intrusione. Tenace, coraggiosa e con grinta da vendere, la giovane barese non ha paura di perdere la concentrazione, sembra esserle cucita addosso: subito colpiscono il suo carisma e la sua schiettezza. Alle prese con *Questa sera si recita a soggetto*, di Pirandello, il testo scelto da Luca Ronconi in questo laboratorio per registi, Licia esige verità e quando i suoi cinque attori accennano toni da accademia, salta sulla sedia.

Quasi tutte le scene sono già pronte, il gruppo è giunto alla fase della cura del dettaglio, dell'attenzione al particolare. Lanera veste i panni del direttore d'orchestra, guida con maestria le battute e batte le mani per dare il ritmo: «è tutto una musica, dovete infettarvi sonoramente», dice ai suoi allievi. Viene fuori un teatro materiale, autentico, che non si nasconde dietro falsi intellettualismi ma non rinuncia a momenti di sacralità e di lirismo. Sulle note di *S.s. Dei naufragati* di Vinicio Capossela, la regista costruisce una scena fatta di carne e poesia. Non c'è nulla fuori posto: il ritmo è perfetto, i gesti non affogano nei versi della canzone, ma sono sapientemente calibrati sul testo, a tratti ricalcati, ma senza essere didascalici. L'atto amoroso tra marito e moglie, diventa delicato ed essenziale, ma con una forza dirompente: Mommìna si trasforma in pietra arrotolandosi dentro la sua gonna nera e dolcemente risucchia l'uomo dentro di sé. Alla fine, viene fuori un'immagine quasi beckettiana: due teste appiccicate guancia a guancia, ritagliate appena dall'involucro scuro, dove lei indossa gli occhiali di lui, come segno dell'avvenuta unione.



Laboratorio di Luca Ronconi, frammento di *"Questa sera si recita a soggetto"*, regia di Licia Lanera.

Foto di Giada Russo

Approfittando della pausa pranzo, ci catapulto nell'aula B, sempre di soppiatto. Qui non c'è il regista, Rocco Schira, ad accogliermi, ma i quattro attori in quella che sembra autogestione. Marcella Favilla veste dunque i panni della regista e Laura Garofoli è diventata sua assistente, animatrice dell'affiatato gruppetto. Provano la scena in cui Verri rincasa e trova Mommina alla finestra, il momento successivo a quello appena visto nella stanza accanto. È un po' come fare zapping davanti alla tv, ma qui c'è tutta la fragilità e l'imprevedibilità dello spettacolo dal vivo. L'atmosfera dei due laboratori è profondamente diversa. Prima di tutto per le relazioni nate all'interno dei due gruppi: Licia Lanera è una regista molto presente, con le idee sempre ben chiare; Rocco Schira, invece, si tiene in disparte e lascia molta libertà ai suoi allievi. Al di là del metodo e delle dinamiche di gruppo, c'è la resa scenica del testo che è praticamente opposta. Dai colori vivaci e dalle trovate da cabaret grottesco del laboratorio della Lanera si entra nella dimensione gotica del lavoro di Schira: qui gli attori vestiti di nero si muovono in uno spazio spettrale, praticamente vuoto. Non ci sono oggetti, a parte una sedia al centro e quattro neon che incorniciano la scena. La recitazione ha toni più cupi e i personaggi cambiano completamente. Nella messinscena di Licia Lanera, la signora Ignazia è una borgataro di Roma, che si esprime solo in dialetto. Marcella Favilla, invece, sceglie per sé i panni della strega, in *pendant* con lo spazio in bianco e nero costruito dal regista-scenografo Rocco Schira. È interessante confrontare le due diverse soluzioni adottate per la costruzione del teatro da parte dei personaggi, in un uno dei momenti iniziale della pièce. Se Lanera sceglie il rumore, con gli attori che sbattono contro un armadio d'acciaio il tavolo con le rotelle, che sarà poi il fulcro della scena successiva in un vero e proprio pezzo di teatro anatomico; Rocco Schira si sofferma invece maggiormente sull'aspetto visivo. In questo caso gli attori agiscono in silenzio e al buio, srotolando il tappeto nero e accendendo i neon uno a uno. Due stanze di uno stesso edificio, due approcci al lavoro, un unico testo: esiti diversi, lontani, quasi agli antipodi.

## Luca Micheletti: se “Questa sera si recita a soggetto” diventa più pirandelliano di Pirandello

di Rossella Menna

Alla Biennale Teatro di Venezia, un giovane artista che lavora come un artigiano della scena d'altri tempi. Attore, regista, drammaturgo, Luca Micheletti è uno dei quattro registi impegnati nel laboratorio di regia guidato da Luca Ronconi.

Non si fatica a credere che Micheletti sia, innanzitutto, un attore che conosce gli strumenti del mestiere: il giovane regista, durante il lavoro laboratoriale, detta i tempi e le tracce drammaturgiche, la mimica facciale e la partitura verbale, incidendo fortemente sull'interpretazione dei quattro attori che dirige. Chiamato a lavorare, come gli altri tre registi del laboratorio, su *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello, Micheletti si concentra sul tema del doppio: due coppie di Verri e Mommina, due pubblici. Due blocchi che si spiano a vicenda, come in uno specchio in cui l'originale e l'immagine riflessa si osservano senza riuscire più a distinguere la propria natura di verità o di finzione.

Nei ruoli di Verri e Mommina, quattro giovani interpreti che si misurano con una recitazione dai toni grotteschi, rivelando una peculiare capacità di adattamento al disegno registico. Nel caso delle due attrici, Stella Piccioni e Giulia Rupi, il corpo, alto, femminile, si impone con una certa forza pur rimanendo asciutto e composto nell'azione, squadrato, quasi impostato solo su linee rette. Allo stesso modo il tessuto verbale, pur essendo fitto e veloce non trabocca mai. Le due attrici sembrano ingoiare le parole mentre le pronunciano con voce pulita, curata. Meno austeri, invece, i due Verri, Paolo Camilli e Antonio Veneziano, disinvolti nei sentimenti, meno straniati, più legati a un impianto recitativo naturalista.

Il regista sceglie di lavorare con loro sul finale del testo, per intervenire, con una riscrittura personale, su quella parte in cui la metateatralità della pièce si dissolve in univocità finzionale. Il fine è quello di ribaltare gli equilibri, di immettere, nelle ultime battute, la stessa dose di doppiezza contenuta nella prima parte con l'obiettivo ultimo di rendere il testo ancora più metateatrale.

Eplorando il tema della recita a soggetto e, dunque, dell'identità scivolante tra attore e personaggio, nel laboratorio si coglie l'opportunità per ragionare sull'intero universo teorico pirandelliano, sul concetto di maschera e nudità, di Uno-Nessuno-e-Centomila.

Partendo dal pubblico, come a dire che non c'è troppa differenza tra interprete e spettatore, i quattro attori cominciano ad agire specularmente, come attirati dalla polvere magnetica del palcoscenico, farina bianca sparsa sul pavimento, tentando disperatamente di dare inizio a una pièce che non comincerà mai, irrigidita dall'imbarazzo. Si sporcano, di farina, irrimediabilmente, volutamente, come se imbrattandosi di polvere magica si potesse rifuggire lo sgomento di mostrarsi

sulla scena senza parole scritte dietro cui nascondersi.

La realtà e la finzione non sono più discernibili: di chi sono i corpi che si agitano imbarazzati sulla scena? Degli attori della compagnia di Hinkfuss che interpretano Mommina e Verri? Degli attori di Micheletti che interpretano gli attori di Hinkfuss? Sono i personaggi stessi?

Nella visione del giovane regista i piani si sovrappongono e si mescolano rimanendo sottopelle, invisibili. Si indaga il ruolo dell'attore ma non si parla di attori, né di spettatori, né di trame da costruire.

Al doppio inteso come identità divisa di attore e personaggio, si aggiunge un secondo livello di doppiezza inerente il duplice volto dell'individuo comune e un terzo livello che oppone le due funzioni di attore e spettatore.

Parla con chiarezza, per controparte, il linguaggio dei segni teatrali. Le luci fredde e i toni recitativi grotteschi, quasi straniati, calcano con forza il regime della finzione. Micheletti rinuncia anche al respiro spaziale e claustrofobia: uno spazio ritagliato nella sala ampia e delimitato da pareti nere, due fila di sedie poste l'una di fronte all'altra; al centro, l'azione: è come guardare dal buco della serratura, come trovarsi in un quadro di Toulouse-Lautrec a osservare voyeuristicamente l'immagine sgranata di se stessi.

## **Porte aperte agli allievi**

di Andrea Porcheddu

Che ansia, che preoccupazione: aprire le porte al pubblico dopo appena 4 o 5 giorni di prova deve essere emotivamente impegnativo. Presentare uno "studio", una prima tappa, un palpito di spettacolo è un rischio enorme. Come cacciare il pane dal forno a inizio cottura: chissà che sapore avrà. Ci vuole coraggio, insomma, per affrontare a viso aperto il pubblico dopo una brevissima residenza. Ma il progetto "Open Doors", voluto da Àlex Rigola per la Biennale di Venezia, è chiaro in questo senso: e prevede, per così dire, una condivisione del rischio. L'istituzione si assume il compito di dare una "opportunità" - in termini di residenza, appunto - a formazioni embrionali nate proprio da laboratori tenuti, negli anni passati, da diversi maestri del teatro. I gruppi, dal canto loro, accettano il confronto, reso ancora più implacabile dal fatto che in platea siedono, per la maggior parte, colleghi attori e critici. E si sa come va in questi casi: c'è sempre quello pronto a ridacchiare o sbuffare sulle sofferenze altrui, come succedeva a scuola, quando l'interrogato sbagliava. Si è spietati in certi casi.

Eppure è complicato trovarsi, poi, a ragionare sugli eventi scenici. Ad esempio su quanto visto alla prima tornata degli "Open Doors". Due lavori, diversissimi tra loro. Non è il caso di entrare, qui, nel merito di quanto visto: ma forse vale la pena cogliere l'occasione per qualche considerazione più ampia (e dunque, oltre che generale, certo anche generica). Allora mi piace tornare a una definizione del compianto Nico Garrone, che parlava, senza mezzi termini, di "teatro amatoriale di ricerca". Il suo assunto era, più o meno, questo: il teatro amatoriale, per lungo tempo e forse tuttora, ha fatto il "verso" al teatro borghese, a quel modo - quasi naturalista - di andare in scena caro al secondo dopoguerra. L'attorone, insomma, alle prese con i classiconi. Oggi però, diceva il grande Nico, con la sistematica diffusione del teatro di ricerca, si è altrettanto propagata una modalità, uno stile, quasi un canone, che - messo nelle mani inesperte di tante giovani e fragili compagnie - rischia di diventare "amatoriale". Ecco là, allora, il teatro amatoriale di ricerca. Si avverte diffusa, dunque, una tendenza a impossessarsi della "forma-ricerca" - dai codici performativi ai costumi, dall'uso delle musiche alle citazioni.

Certo, il gusto si unifica, le mode dettano legge, le tendenze si riconoscono: e dunque è naturale che una generazione parli in un certo modo, vesta in un altro e si muova in un altro ancora. È naturale che ogni stagione esprima il proprio teatro.

Così, possiamo facilmente riconoscere uno spettacolo belga o uno tedesco, oppure un pezzo di teatro danza fiammingo. Ci sono caratteristiche comuni, elementi che tornano: stili e stilemi, codici e fonemi, lettering e grafemi, addirittura calzature, magliette, felpe e biancheria "d'autore".

E agilmente riconosciamo gli "epigoni", le "vedove", gli "eredi" più o meno legittimi. Ritroviamo la figliolanza e la sudditanza, il "marchio di fabbrica" e il duplicato, il Doc e il Dop, il devoto e il fedele, il replicante e il citazionista.

A volte fa tenerezza questo bisogno spasmodico di incanalarsi in correnti riconosciute; altre volte fa rabbia vedere l'impossibilità di fuggire dalla dottrina - qualsiasi essa sia - di tanti maestri che trasformano gli allievi in adepti. L'altro giorno, il regista-autore-attore argentino Claudio Tolcachir, vera rivelazione di questa Biennale Teatro, ha espresso, in grande velocità, una idea basilare ma fondamentale: «Insegnare significa scoprire il talento e l'animo degli allievi che hai di fronte, aiutarli a crescere. È certo che in entrambi i casi la cosa che più mi interessa è capire quali siano le difficoltà

di ogni singolo attore per trasformare i suoi limiti in potenzialità, in energie. Il lavoro come insegnante è più legato al processo, non implica un risultato; mentre la ricerca registica con il mio gruppo, Timbre4, è finalizzata sempre a un prodotto. Il regista deve essere flessibile e non deve solo chiedere, ma soprattutto stabilire una relazione con i suoi compagni di lavoro, esercitare uno sguardo. Io cerco di capire quali sono le paure e le potenzialità di ciascuno». L'attitudine del Maestro, dunque, è un primo, fondamentale passo per capire come cresceranno gli allievi, futuri protagonisti della scena. Alla Biennale, sempre più Campus delle arti sceniche, mi sembra che sia ben presente questa preoccupazione. Certo è che il metodo "buttatelo in acqua, imparerà a nuotare" a volte funziona, altre volte - soprattutto se quell'acqua è la scena - ha il retrogusto amaro del "dilettante allo sbaraglio". Materia complicata, insomma, resa ancora più spinosa dal fatto che, in particolare in Italia, la definitiva scomparsa di un possibile "canone" teatrale ha aperto a tutti la possibilità di far tutto. Non serve più saper "portare la voce", non serve avere nozioni di spazio scenico (perché mettere un attore in terra, in proscenio, in una sala con aspra gradinata verticale? Dalla seconda fila in poi nessuno vedrà niente...), non serve avere consapevolezza drammaturgica. Ma è davvero così? Forse ha fatto bene, allora, il maestro Luca Ronconi a "costringere" quattro giovani registi ad un confronto serrato con un classico "polveroso" come Pirandello. Chissà che, magari ricominciando dai "fondamentali", tanto giovane teatro di ricerca non diventi un po' meno "amatoriale".

## **Riscaldamento e improvvisazione: l'approccio a un laboratorio**

Il secondo giorno di workshop di Gabriela Carrizo  
di Elena Conti

Al Padiglione delle Capriate, in Fondazione Cini, c'è un piacevole silenzio arricchito dalla luce intensa e calda che penetra dalle grandi finestre. È ancora mattina e ogni azione è rallentata.

Gabriela Carrizo, al secondo giorno di laboratorio alla Biennale Teatro, lascia che ognuno degli allievi si prenda il tempo per risvegliare il proprio corpo e non solo. Anche se potrebbe dirsi indefinibile l'attimo in cui il riscaldamento può dichiararsi concluso, per Carrizo non sembra valere lo stesso, segue il suo stato fisico ma ascolta - e osserva - attentamente anche le necessità dei presenti.

«Not fast», ricorda la coreografa ai ragazzi; è importante avere stabilità e estensione del corpo prima di sviluppare un gesto. Dalle azioni indagate nel corso del riscaldamento, Carrizo chiede di sceglierne una e portarla avanti in tre variazioni ma senza limitarsi al conosciuto: «provare, forzare il limite». Questo è il modo per entrare dentro a un movimento, dove una piccola cosa può trasformarsi in danza.

Il passaggio dal riscaldamento all'improvvisazione è uno dei nodi fondamentali per comprendere l'evoluzione di un workshop. È l'approccio utilizzato frequentemente da un regista con i laboratoristi, variabile in base alla durata della specifica situazione. Ciò che affascina di tale processo è il portato esperienziale che i singoli mettono in condivisione, a volte anche in esibizione, e che verrà elaborato nel tempo. Riguarda molte realtà formative, e ogni volta è interessante osservare come il maestro sceglierà di interagire - e inserirsi - rispetto al percorso artistico del giovane professionista.

«Quando si improvvisa - dice Carrizo - tante cose vengono messe in gioco, ma qualche volta bisogna prenderne una e esplorarla, essere aperti». Gli esercizi sui quali la coreografa fa lavorare i ragazzi lasciano che l'incontro tra la poetica di Peeping Tom (il gruppo da lei co-fondato assieme a Franck Chartier) e la formazione del giovane, si verifichi naturalmente, senza forzare le conclusioni. È così che il lavoro sul rallenti e sulla pausa, presentato fin da ieri, viene reinterpretato dal singolo partecipante.

Di questa dimensione di condivisione e di scambio portata da Carrizo al laboratorio veneziano, aveva già velatamente parlato la coreografa nel corso dell'incontro tenuto a Ca'Giustinian: «a volte a suggerire il personaggio è il danzatore stesso che si presenta all'audizione». Una predisposizione che si coglie anche dai suoi occhi, profondi e concentrati sui singoli partecipanti al workshop, pronti a catturare le specificità di ognuno, fin dal momento del riscaldamento.

La presenza di piccole e sussurrate indicazioni come «go in / go out / more people...» le consentono di arricchire le improvvisazioni con un ritmo scenico e lasciano fantasticare sull'evoluzione del lavoro, fino al giorno in cui le porte dalla sala si apriranno per una presentazione pubblica di fine laboratorio.

## Rovistando nella cassetta degli attrezzi alla Biennale Teatro

Strumenti per la sopravvivenza di un giovane attore alle soglie del terzo millennio

di Roberta Ferraresi

Cosa si portano a casa, dunque, i giovani attori e performer, drammaturghi e registi, dai laboratori di queste Biennali Teatro? Quali strumenti utili possono aggiungere alla propria "cassetta degli attrezzi"? Quali metodi giocarsi nei loro prossimi spettacoli?

E se un'attenzione doverosa va alla concentrazione sulle singole individualità degli allievi - visibili, come racconta Elena Conti, nelle diverse modalità di riscaldamento e training, un panorama curioso e variopinto che inaugura ogni mattina i laboratori veneziani e che può raccontare delle storie e culture, idee di teatro e di vita completamente diverse che si incontrano in questi giorni in laguna - è interessante anche andare a rovistare fra gli strumenti e i metodi che i cinque maestri della Biennale 2012 stanno offrendo a questi giovani aspiranti artisti.

Nelle edizioni passate, si può dire, i laboratori, pur nelle specificità dei singoli maestri, conversero - oltre che per il dato generazionale, capace di riunire a Venezia le nuove spinte della regia europea - in una dimensione della ricerca dal carattere autoriale, in cui gli allievi attori e performer erano in gran parte stimolati a individuare, autonomamente, un proprio metodo per raggiungere un risultato determinato. La grande regia contemporanea dei "fiftysomething", balzati in un lampo da enfant terrible della ricerca a nuovi canoni, ha portato qui spettacoli che molto devono all'estetica postmoderna e sembra dimostrare un consistente legame con la tradizione novecentesca anche per l'approccio alla pedagogia, che si inserisce nella linea dell'attore creativo e, di rimando, in quella dei "non-padri" e "non-maestri". «Lupi solitari», per dirla con Ferdinando Taviani. Tale insistenza sull'autonomia e la creatività, forse, è alla base delle spinte che ha condotto alcuni di quegli allievi a riunirsi in formazioni indipendenti che, proprio in questi giorni, presentano alla Biennale l'esito di una settimana di residenza.

Tutt'altro vento sembra spirare su questo nuovo Laboratorio Internazionale del Teatro, che si svolge in tempi di non più velata crisi economica, sociale, culturale. E forse non è un caso che i workshop 2012, più che stimolare linee autoriali e percorsi personali, sembrino mirare a fornire una serie di tool e competenze, metodi concreti, strumenti tecnici e kit di salvataggio. Il punto di vista, si potrebbe dire, è quello della tecnica, della materialità del processo, della concretezza del palcoscenico. Si pensi al minuzioso lavoro che Gabriela Carrizo di Peeping Tom sta svolgendo sull'approfondimento e sullo sviluppo del movimento. La concentrazione, "semplicemente", è su come svolgere, in diversi modi e secondo funzioni differenti, un'azione. Niente situazioni, niente rappresentazione, né immedesimazione, coreografia o straniamento: si sceglie un'azione piccolissima; la si analizza, la si disseziona. Ci si concentra su un singolo aspetto (come un gesto, il movimento di un arto, anche solo un cenno) e si prova a modificarlo: rallenti e accelerazioni, dilatazioni e repentini mutamenti di direzione per capire come una semplice mano che si alza, un piede che avanza può trasformarsi di significato e di segno.

Penso al laboratorio di Claudio Tolcachir, sempre all'Isola di San Giorgio. Tutt'altra storia e tutt'altro teatro, è vero: i mondi immaginifici e inquietanti dell'ensemble fiammingo sono lontani anni luce dal realismo barcollante dell'attore-autore-regista argentino. Qui giorno per giorno si esplorano gli accorgimenti e i passaggi per la costruzione del personaggio; uno stimolo concreto, che forse può sembrare un po' tradizionale... Ma in tutti questi anni di autorialità ombelicale, autoreferenzialismo d'ordinanza e voracità di nuovo sempre più nuovo; dopo tutte queste stagioni di ricerca alle prese con la costruzioni di mondi in cui più nessuno può (e forse vuole, ormai) entrare - complice una crisi le cui parole d'ordine si muovono fra tagli e austerità - il ritorno all'ossatura della scena, a una sorta di abc della rappresentazione non sarà originale e audace, ma magari potrà portarci a riflettere su cos'è e a cosa serve il teatro. O quantomeno a donare qualche trucco o stratagemma, metodo o meccanismo per farcela al prossimo provino, per brillare un po' di più sul palcoscenico della produzione che verrà. O per riscoprire qualità e essenza anche della cosiddetta ricerca, termine che ormai è diventato un canone più che una fucina di rinnovamento o un'occasione di auto-riflessione (sul teatro, sul mondo, sulla società); parola che è quasi una coperta di Linus sotto la quale a volte si nascondono e si giustificano opere, operine e operette che poco sembrano avere da ricercare e ancora meno da trovare oltre i confini dei piccoli territori autarchici che si costruiscono intorno.

## Ridondanza del segno e superficialità del bestiale

Alcune riflessioni su *Pocilga* e *Qui-es-tu? Tu-me-tu-(es)*

di Matteo Antonaci

Presentati durante la Biennale teatro 2012 di Venezia, *Pocilga* e *Qui-es-tu? Tu-me-tu-(es)?*, lungi dal configurarsi come prodotti spettacolari definiti, sono il risultato di una settimana di residenza offerta ai giovani artisti. Un tentativo, quello realizzato dal direttore artistico Àlex Rigola, di creare continuità con le passate edizioni del festival, e in particolare con i laboratori tenuti dai grandi maestri del teatro internazionale, attraverso il lavoro delle compagnie che si sono costituite proprio in questa occasione, o che, nella relazione con i maestri, hanno trovato nuovo respiro e nuove modalità di approccio alla scena.

Tali *Open Doors* (ovvero i momenti di presentazione del materiale raccolto nella settimana di lavoro) conservano perciò una sorta di fragilità, la nudità di un approccio ancora non strutturato dal quale si può percepire un primissimo movimento, un nucleo di pensiero intorno al quale la prassi teatrale ruota, con più o meno efficacia.

Se *Pocilga* è la presentazione delle primissime visioni raccolte da John Romao, Georgina Oliva, Piera Formenti e Damiano Ottavio Bigi, allievi del laboratorio svolto nel 2011 da Romeo Castellucci, *Qui-es-tu? Tu-me-tu (es)* può essere visto come un primo studio del nuovo spettacolo della compagnia Divano Occidentale Orientale, che, già da tre anni sulla scena italiana e internazionale sotto la guida di Giuseppe Bonifati, è ospitata per la sua partecipazione al laboratorio svolto da Rodrigo García durante la scorsa edizione del festival.

*Pocilga* si configura, nelle parole di Romao, come un primo approccio scenico a *Porcile* di Pierpaolo Pasolini. Sulla scena completamente spoglia entrano Georgina Oliva, Piera Formenti e Damiano Ottavio Bigi. Seminudi e in scarpe da ginnastica, i tre performer si accasciano su delle casse di bottigliette d'acqua sparse sul suolo. L'immagine è immediatamente sospesa dallo spegnersi dei fari e dal sonoro di un frammento della versione filmica di *Porcile*. Quando le luci si riaccendono, al rumore del soffiare imperterrito del vento in una landa deserta, i corpi nudi dei tre performer sembrano colti da spasmi. La carne nuda preme la superficie delle bottiglie, arrossisce come carne da macello, si stira, si strappa in grugniti di plastica, per esplodere in piccole urla. Sullo sfondo sono proiettate, come slogan, le parole tratte dallo stesso frammento audio del film di Pasolini. Lo spettacolo, costruito attraverso una vera e propria giustapposizione o montaggio di situazioni differenti, non necessariamente consequenziali o tra loro connesse, cerca di riflettere sulla complessissima opera pasoliniana e sulla figura di Julian, protagonista di *Porcile* e emblema di un'umanità (oltre che di una società) in decadenza metaforizzata da pratiche di cannibalismo, ossessione e sottilissima violenza. "Ho ucciso mio padre, mangiato carne umana, tremo di gioia" ripete quattro volte Damiano Ottavio Bigi in scena, mentre un lungo tavolo bianco accoglie due bizzarre figure - la cui immagine è doppiata in video tramite una videocamera - pronte ad ingozzarsi di carne di porco (o di uomo).

Opposta appare l'estetica della compagnia Divano Occidentale Orientale tesa, in *Qui-es-tu? Tu-me-tu-(es)*, alla costruzione di una scena visionaria tinta di incubi feroci e icone massmediali. Una *housewife* disperata si dedica ad esercizi fisici dinanzi alla luce di uno schermo televisivo che sembra adularla e a conquistarla fino ad inghiottire il suo corpo. Da un rapporto sessuale con una TV analogica nascono due figure infantili e antitetiche: il bianco e il nero, il bene e il male. Due creature/animae/bimbe nude si litigano un piccolo pesciolino rosso rinchiuso in una bolla di vetro; si scimmiettano, piangono, fino a quando il loro oggetto del desiderio non diviene innocente vittima sacrificale, corpo animale sul ciglio della morte a causa di un gioco infantile. "Ognuno uccide ciò che ama", dice in scena la voce di Bonifati. Ma questo martirio non ha né la forza né l'ambiguità dei versi di *The ballad of reading goal* di Oscar Wilde (*Eppure ogni uomo uccide la cosa che ama/ che questo lo sentono tutti: chi lo fa con lo sguardo amaro/chi con la lusinga...*), e se la sua connessione con il *Querelle* di Fassbinder (dove lo stesso verso era cantato da una fantastica Jeanne Moreau) evoca immediatamente una bestialità al contempo virile e repressa, infantile e bastarda, pochissima ne rimane nello spettacolo della compagnia.

Tale superficialità di rappresentazione del bestiale appare come una delle prime problematicità che accomunano i due studi presentati. Da un lato l'esternazione di un movimento di rabbia e di vendetta (che pure vorrebbe conservare la sua innocenza) si banalizza nell'atto violento perpetuato nei confronti dell'animale in scena, dall'altro la violenza di una società che vuole sterminare ogni tipo di ambiguità tenta di introiettarsi nei corpi dei performer e nella loro azione scenica, fermandosi però allo strato più superficiale di pelle che costituisce l'immagine. Per quanto furbamente scandalizzante la scena costruita da Divano Occidentale Orientale (che sembra richiamare alcune pratiche già osservate nel teatro di Rodrigo Garcia o di Jan Fabre) colpisce per il suo status di elemento superfluo all'interno dell'economia drammaturgica. La boccia di vetro appare come un buco nero, il vuoto

sotteso alla costruzione scenica in cui ognuna delle immagini precedentemente presentate precipita, svelando l'inconsistenza di questo incubo. Un po' di anni novanta, con tanto di tutina rosa e tv scatolone, si mescolano a una testualità che sembra unire un vocabolario radical-underground (tra lattici e geishe) a un *sex appeal* mocciano. La superficialità del bestiale acquisisce una differente problematicità nel lavoro di *Pocilga*: i corpi e le azioni sceniche che di tale animalità/violenza umana vorrebbero farsi carico non rendono materialmente il pensiero a essa sottesa e appaiono come segni didascalici rispetto al *mood* dell'opera pasoliniana.

La ridondanza del segno è, d'altronde, la seconda problematica dei due studi: l'utilizzo del video, lungi dal dare ulteriore respiro alla scrittura scenica, sembra doppiare l'insieme dei segni presentati, senza alterarne minimamente la connessione.

Perché raddoppiare attraverso il codice testuale il frammento audio già ascoltato nell'incipit di *Pocilga*? Che ruolo ha nella costruzione drammaturgica e/o plastica, il raddoppiamento tramite ripresa live dell'immagine già visibile sulla scena? Cosa accade quando i differenti dispositivi linguistici utilizzati in scena, lungi dal sovrapporsi, finiscono per farsi eco?

## **Il mestiere (vecchio) del drammaturgo. Neil LaBute a Venezia**

di Andrea Pocosgnich

Continuiamo a interrogarci sul senso più profondo di questa Biennale Teatro, messa in piedi ad agosto, spogliata del vestito più accattivante e facilmente riconoscibile del festival e vestita con i panni meno appariscenti di "campus per le arti sceniche". Per una volta i fari sono puntati non sulla creazione, o comunque non in prima battuta, ma sulla formazione. Concetto ormai emblematico in tempi di crisi. Formazione come via d'uscita dalla crisi, come investimento per impedire che la melancholia - per dirla alla Von Trier - ci seppellisca? Oppure doping tutto nostrano, come pungolava Andrea Porcheddu in un suo articolo apparso sulle pagine proprio della Biennale pochi giorni fa? Di sicuro, al di là dei risultati immediati, se dobbiamo rintracciare qualcosa di veramente prezioso, è la possibilità per i laboratoristi di mettere a fuoco le pratiche del mestiere in un contesto internazionale. I cinque maestri chiamati quest'anno rappresentano uno spaccato, per natura incompleto, della varietà con cui il medium teatrale viene praticato e rimodulato nel vecchio e nel nuovo continente.

Nell'edizione in corso l'offerta formativa si arricchisce di un "promettente" outsider: l'americano Neil LaBute. Atterrato ieri a Venezia è stato subito intercettato per un incontro col pubblico. Outsider per vari motivi: in Italia è più conosciuto per i suoi film - anche se poi chiedendo in giro non sono molti quelli che ricordano l'alleniano *Your Friends & Neighbors* o *In the Company of Men* -; si guarda bene dal trattare il teatro come qualcosa di sacro e come ogni scrittore statunitense è conscio che i meccanismi artistici necessariamente debbono muoversi a braccetto con quelli del mercato; infine è l'unico dei cinque che qui imposterà un lavoro prettamente drammaturgico. È venuto in laguna insomma per insegnare a scrivere per il teatro. Come farà in soli tre giorni questa è tutta un'altra storia.

La semplicità è ciò che maggiormente colpisce in questo ragazzone del Michigan: ex mormone (troppo scomodi i suoi testi per la Chiesa di Gesù Cristo dei Santi degli Ultimi Giorni), non ha formule magiche da raccontare, le sue opere non cercano la messa in crisi del dispositivo teatrale come accade per molti dei colleghi britannici. Realismo, violenza, ironia, esasperazione sessuale, un enorme lavoro sui personaggi e sulle relazioni che li uniscono, fanno da detonatore per la scrittura di LaBute: «storie che compongono un mosaico acido, aspro» commenta Porcheddu presentando l'autore al pubblico.

E per chi era abituato all'approccio anglosassone di Donnellan, per chi si è innamorato dei vicoli argentini infestati dai personaggi di Tolcachir, per chi si è lasciato affascinare dall'afflato cinematografico del teatro-danza di Peeping Tom o dai leggendari spettacoli di Ronconi, la visione pragmatica dell'americano potrebbe risultare povera di spunti. Dai Greci a Mamet passando per lo *Zio Vanja* di Checov - di cui ama «il dolore per l'attesa di qualcosa che non arriva» - sono fonte di ispirazione. «Sono in debito con ogni artista che ha calcato il palcoscenico prima di me» afferma con ironia LaBute

«Non mi dispiace essere provocatorio e violento - ammette - perché l'importante è non lasciare spazio tra attori e pubblico. Eliminare il senso di sicurezza degli spettatori. Farli sentire in una situazione reale. La provocazione serve anche a questo: a creare una connessione col pubblico».

E spiega placidamente, ma con passione: «Il personaggio è la colonna del dramma ed è un modo per dare voce a desideri e necessità. Il monologo è la tecnica che permette al personaggio di dialogare col pubblico, di far cadere la quarta parete».

Tutto vero, ma tutto troppo semplice? Forse. O forse siamo noi europei - soprattutto noi italiani - a

essere abituati a entrare in teatro col chiodo fisso dell'utopistica avanguardia?

Sarà interessante dunque spiare in questi giorni la bottega degli scrittori guidata da LaBute, soprattutto ora che in tutto il bel paese nascono e si moltiplicano focolai di quello che ormai è lo sport nazionale per eccellenza in campo teatrale: la nuova drammaturgia. Ecco, chissà che tornando ai ferri del mestiere una drammaturgia nasca veramente, non necessariamente nuova.

## La tradizione del nuovo alla prova del resto del mondo

Riflessioni, inflessioni e ritorzioni di inter-cultura teatrale  
di Roberta Ferraresi

Nelle sue lezioni dall'ex cotonificio dello luav, Luca Ronconi, maestro che ha saputo muoversi con eccellente disinvoltura fra le spinte della ricerca e il canone della regia, sviluppa un fluido lavoro "a tavolino". Con i suoi allievi attori e registi è alle prese col pirandelliano *Questa sera si recita a soggetto*, scelto come territorio di esercizio per questo laboratorio veneziano: legge ad alta voce, rilegge, ripassa i nodi-chiave. Concretizza, nelle aule luminose dell'università di Architettura, uno dei dispositivi basilari del lavoro registico: il lavoro di assorbimento e analisi del testo drammaturgico, fra scavo, dissezione e approfondimento.

Dall'altra parte della città, nel verde della Fondazione Cini di San Giorgio, abbiamo visto l'argentino Claudio Tolcachir coinvolgere una ventina di giovani aspiranti attori in uno dei processi più basilari della creazione teatrale, quello della costruzione del personaggio. E Gabriela Carrizo, coreografa e co-fondatrice del più recente erede della grande tradizione fiamminga di teatro-danza, Peeping Tom, si concentra per ore e ore sull'analisi e l'approfondimento di un singolo gesto, sulle modalità attraverso cui è possibile modellare un cenno della mano, un passo, un'azione. Infine, venerdì pomeriggio è arrivato l'ultimo dei maestri invitati a sperimentare la propria proposta formativa in questa Biennale 2012. Lo statunitense Neil LaBute, che scrive per teatro e cinema, ha un approccio a dir poco pragmatico: nell'incontro pubblico che ha inaugurato la sua permanenza veneziana, come racconta Andrea Pocosgnich, lo scrittore «si guarda bene dal trattare il teatro come qualcosa di sacro e come ogni scrittore statunitense è conscio che i meccanismi artistici necessariamente debbono muoversi a braccetto con quelli del mercato». E, in un'intervista che ha concesso qualche ora prima a Rossella Menna, dando qualche anticipazione del percorso che si svolgerà in questi giorni negli spazi di Ca' Giustinian, rivendica la necessità di improvvisare, scrivendo velocemente e su commissione.



Laboratorio di Gabriela Carrizo, Fondazione G. Cini. Foto di Elena Conti

Alla Biennale Teatro, a una prima impressione, si avvicinano dunque - pur nella grande varietà di stili e linguaggi - vari livelli di canone e cristallizzazione, diverse forme di (vera o presunta) tradizione. Termine che, nelle frange più accorate del teatro italiano sempre all'affannata ricerca di qualcosa di nuovo, non è che sia proprio il migliore dei complimenti.

Che l'Italia sia una situazione a parte, va da sé. Passi anche che ci troviamo a difendere, nel bene e nel male, la quotidianità dell'eccezione e a giustificare l'approssimazione come stile di vita; a rilanciare la specificità del genio che governa da sempre questo popolo di santi, poeti e navigatori che, allo slogan di "non importa Francia o Spagna, l'importante è che se magna", ha subito (e assorbito) gioie e dolori di cinquecento anni di dominazione. Passi pure che, nel caos totale di una politica culturale sempre meno presente e una noncuranza diffusa, viviamo (e quando va bene anche esportiamo) un teatro fatto di slanci e intuizioni, di guizzi outsider, invenzioni e casi a parte. Che continuiamo a rifondare a ogni stagione un "nuovo" che ormai è tradizione e a tentare di far sopravvivere l'entusiasmo dell'avanguardia perenne.

Il pragmatismo diffuso, l'approccio innanzitutto tecnico, la concentrazione sulla concretezza dei metodi e sull'applicabilità degli strumenti, lo sguardo alla funzionalità e - perché no - anche alla dimensione commerciale o commerciabile dell'arte e del lavoro, sembra essere il segno distintivo dei workshop di questa Biennale. Certo ci possono essere prospettive essenziali, a volte magari tradizionali, quando non addirittura talmente impolverate da non riguardarci più. Ma che cosa si può definire "commerciale" in un paese in cui lo sbigliettamento non va a coprire neanche le spese di attrezzatura di uno spettacolo? Qual è il nostro canone, quali le vie battute dalla nostra tradizione? Da un lato, quelle stravolte e mal assorbite dell'import registico in vari modi tentato da Silvio d'Amico; dall'altro quelle di Petrolini che, rifiutando una proposta di collaborazione da una star internazionale come Gordon Craig, adduceva la giustificazione di "essere abituato a far tutto da sé"?

Di cosa parliamo se andiamo a cercare di definire il professionismo teatrale: delle infaticabili tournée delle compagnie di giro o di quella sferzante stagione di *amateurs* che va sotto il nome di avanguardia? Il modello è quello manierato e burocratizzato degli scambi fra i vari circuiti delle stabilità, o piuttosto la pur varia e vivace geografia delle tante formazioni indipendenti che popolano la penisola?

Pensiamo alle varie stagioni della ricerca nostrana, spesso molto più esportabili (ed esportate) di quella modalità estetica e produttiva che, come la regia, altrove è inserita a pieno titolo nelle categorie di canone e tradizione. Per descriverle, c'è chi ha richiamato il cinema e chi si è approssimato all'arte visiva; chi è sempre in cerca di nomi nuovi per inquadrare ondate e tendenze, chi parla di postmoderno o di transmedialità. Ma, per quanto possano sembrare seducenti questi e altri riferimenti, a volte diventano escamotage (più o meno fortunati, più o meno coscienti) che rischiano di nascondere la profondità del filo rosso che lega gli orizzonti dell'avanguardia ai modi e agli stilemi delle compagnie all'antica italiana. E che forse determina, oggi come allora, l'altra faccia di una teatralità che, incapace di appropriarsi della grande tradizione registica e di accasarsi presso improbabili (o insostenibili) stabilità, ha fatto dell'indipendenza il proprio tratto distintivo. Una linea di resistenza multiforme ed eccentrica che, oggi come allora, cerca di fare di necessità virtù e lavora all'autonomia come grimaldello per mantenere a galla strategie di produzione e di vita alternative. Una tradizione ben più evidente e assestata di quella presunta e mai assorbita della regia e della stabilità, del personaggio e del lavoro sul testo.

Ci sono state tante esperienze - anche capitali, come quella di Craig, Mejerchol'd o Copeau rispetto alla Commedia dell'Arte - che, per rinnovare forme e linguaggi, attinsero proprio dalla tradizione più antica, storicizzata e assorbita. Ecco allora che un viaggio in quella che altrove è considerata tradizione, per noi può diventare una fondante esperienza di alterità.

## Voci dalla Biennale

di Andrea Pocosgnich

Emilia Verginelli, 28 anni, autoformazione (laboratori con Marcel Marceau, Susan Batson, Julie Stanzak, Emma Dante, Ricci/Forte), fondatrice insieme a Marco Calvani della compagnia Mixò.

### Qual è lo spettacolo che ti ha cambiato la vita?

Forse non ne ho uno in particolare in questo momento, ne ho tanti... sicuramente Emma Dante è un riferimento fortissimo se vogliamo parlare di teatro contemporaneo. Io la parola "contemporaneo" non la capisco, però se mi chiedi di un linguaggio che oggi mi dice qualcosa, quello di Emma Dante lo sento sulla pelle. A Parigi quest'anno ho visto *Big and Small (Gross und Klein, ndr)* di Botho Strauss con la regia di Benedict Andrew e mi ha colpito tantissimo. *I Peeping Tom* mi piacciono molto. Per

quello che riguarda gli autori Marco Calvani naturalmente, Neil LaBute, Paravidino.  
**Costi e ricavi: un bilancio del laboratorio veneziano.**

Non sono mai stata a Venezia durante i laboratori della Biennale e trovo perciò molto interessante l'organizzazione internazionale, l'atmosfera che si respira. Sono affascinata da tutti e cinque gli ospiti: Ronconi, Tolcachir, Gabriela Carrizo, Donnellan, LaBute. Tutti di livello internazionale e, Ronconi a parte, non molto ospitati in Italia. Nello specifico del mio laboratorio, quello di Declan Donnellan, sono rimasta molto colpita. Sono anche contenta di non avere una messa in scena come obiettivo finale, non sarebbe coerente con il lavoro che stiamo facendo. Donnellan e Ormerod sono sorprendenti, nel senso che ci hanno portato a un livello indescrivibile, con un lavoro molto sottile che lentamente stiamo assorbendo. Donnellan parla del concetto di grazia, di un dono, una magia, che a un certo punto arriva, ma che non è descrivibile con le parole. Gli elementi più importanti sono lo spazio - inteso come campo energetico e luogo in cui ci muoviamo - e le immagini, che noi artisti dobbiamo essere disposti a perdere in ogni momento. Quello che vediamo è qualcosa che non conosciamo e quello che pensiamo di ricordare fa parte del passato e non esiste più. Rispetto ai costi, poi, ognuno si è organizzato come poteva...

### **Che senso ha fare teatro in questi tempi di crisi?**

La crisi c'è in tutti i settori: la mia speranza - dato che voglio essere ottimista - è che probabilmente si darà maggior valore alla qualità. Forse chi resiste è chi veramente vuole fare questo mestiere. Probabilmente sono i momenti di crisi a generare la migliore creazione artistica. Anche perché i problemi non sono solo economici. La crisi è a più livelli: morale, generazionale, politica e sociale. Si sopravvive, ma è un lavoro fatto di sacrifici e il valore si misura non solo nel ritorno economico, ma anche nelle rinunce.

### **Il teatro "politico" dei Moors of Venice**

di Andrea Porcheddu

E ci hanno sorpreso e spiazzato, i Moors of Venice. Compagnie creatasi all'interno del laboratorio tenuto da Thomas Ostermeier lo scorso anno alla Biennale Teatro diretta da Àlex Rigola, The Moors of Venice sono un gruppo multinazionale e multilingue che ha scelto, come tema e campo di indagine di una futura trilogia, nientemeno che la Rivoluzione. Argomento scomodo, a rischio retorica e pure un po' ambizioso, tanto più che i giovani attori-registi-autori hanno optato, nel primo capitolo presentato a Venezia, intitolato *Propaganda*, per una chiave addirittura comica e per un soggetto spinoso come quello di Euskadi Ta Askatasuna, ossia l'Eta, l'organizzazione terroristica basca. Va detto subito che il risultato non manca e anzi fa ben pensare per il futuro. Il gruppo, affiatato e compatto, lavora come collettivo, e con poche pennellate riesce a tessere un affresco intrigante. Si impossessa della sala concerti del conservatorio di Venezia, e mette in scena, in un gioco tutto metateatrale, la difficoltà di un "regista", lo spagnolo Fèlix Pons (attore nel ruolo di regista, se così si può dire, ma anche "ideatore" di questo allestimento), che intende lavorare sulla storia dell'Eta. Ma gli altri cominciano a interrompere la formale presentazione, intervengono, spiegano, prendono le distanze, si ribellano, propongono e fanno. Al punto che il progetto registico viene soppiantato da una vivace baraonda, un caleidoscopio di narrazione e interpretazione, di illusione e allusione, che moltiplica e riverbera i piani narrativi in una precipitosa ricostruzione - tra realtà, finzione e invenzione - di improbabili vicende terroristiche e sentimentali. Usando al meglio la sala e il bel palazzo del Conservatorio, la compagnia gioca su codici e strutture diverse, non escluso l'uso del video, per raccontare di un catastrofico rapimento da parte dell'Eta di un regista cinematografico in crisi (chiamato, nientepopodimeno che Federico Fettuccini) per costringerlo a fare un film agiografico sul terrorismo basco. Ovviamente il cinematografaro si innamorerà della sua creatura, e l'epilogo - sospeso tra melodramma e tragedia - non gli impedirà di realizzare il suo filmone del riscatto da presentare alla Mostra del Cinema di Venezia. Pieno di gag sostenute da attori di spessore, il brevissimo spettacolo ha il merito di non insistere sulle estetiche del Maestro di riferimento, in questo caso Ostermeier, ma di tentare anzi, in modo certo ancora da assestare, una strada originale. Ed è interessante, poi, riflettere sul bisogno, da parte della compagnia (ma forse di una intera generazione), di affrontare un tema come la Rivoluzione. Sospesi tra "utopia e distopia", come dice uno degli attori, gli interpreti hanno la forza di denunciare la propria debolezza: ossia di poter approcciare un tema tanto ampio solo in forma comico-grottesca o parodica, denunciando al tempo stesso non solo un gap generazionale ma anche una condanna morale rispetto a chi quella "lotta armata" ha fatto. Insomma, se da un lato si avverte un sincero afflato per un teatro politico,

dall'altro - sembrano dire i Moors of Venice - questo non è più possibile, se non come tagliente e dissacrante denuncia della retorica (o della follia armata) della lotta politica.

In scena e co-autori, oltre al citato Pons, anche Valentina Fago, Valeria Almerighi, Christiane Mudra, Nina Greta Salomè, Fortunato Leccese, Kostantin Kallivretakis.

The Moors of Venice, dunque, sono gruppo da seguire: e si preannuncia intrigante anche il secondo step della trilogia, questa volta a cura della tedesca Christiane Mudra. In settembre, all'I-camp Neues Theater di Monaco di Baviera, la compagnia presenterà il nuovo lavoro, dal titolo *InSIGHT?* e dedicato alla aspra realtà siriana. Proprio in Siria, infatti, nell'aprile 2011, ossia agli esordi di quella violenta guerra civile ancora in atto, la Mudra ha iniziato le sue indagini e la raccolta di materiali: in quanto "attrice" di nazionalità tedesca, ha avuto modo di muoversi quasi liberamente nel Paese, scosso dalle prime rivolte. L'intento dello spettacolo, ci racconta, è quello di testimoniare dolorosi fatti, anche utilizzando articoli, documenti, informazioni (alcune delle quali di natura riservata che la Mudra ha comunque trovato), per riflettere sulla "falsa" o parziale informazione che si ha - soprattutto in Europa - della realtà siriana. Che idea ci siamo fatti sulla Rivoluzione dei Gelsomini? E quali sono i rapporti, troppo spesso non adamantini, fra governi, industrie, servizi segreti europei e siriani?

*InSIGHT?* si preannuncia un lavoro coraggioso. I Moors of Venice si integreranno, per l'occasione, di due attori siriani: e se la qualità è quella fatta intravedere nel laboratorio della Biennale Teatro, varrebbe davvero la pena vedere cosa accadrà.

## **La scrittura all'improvviso. A colloquio con Neil LaBute**

di Rossella Menna

Neil LaBute, regista e drammaturgo statunitense, giunge in laguna per dirigere un workshop di drammaturgia inserito nel campus della Biennale Teatro. Abbiamo colto l'occasione per farci raccontare qualcosa in più della sua formazione e del suo lavoro di autore.

**Dal punto di vista della sua formazione come drammaturgo, c'è qualche autore che considera suo maestro?**

Non credo ci sia qualcuno che possa considerare come mio maestro in assoluto. E neanche che ci siano stati drammaturghi che sono stati cattivi o buoni maestri per me: io ho imparato moltissimo anche dai cattivi insegnanti. In generale, però, gli autori da cui ho appreso di più sono quelli che hanno valorizzato la mia scrittura, coloro che dopo aver letto i miei lavori hanno detto: "Questo è ciò che vedo nel tuo scritto, questo è ciò che credo tu stia tentando di fare, lascia che ti aiuti a rendere meglio quello che intendi dire". Viceversa, non ho ottenuto molto da quelli che invece dicevano: "Se fossi stato in te avrei fatto in questo modo". È evidente che una persona diversa da me avrebbe scritto in modo differente! In ogni caso, credo che il metodo migliore per imparare sia quello di seguire gli esempi. La mia scuola è stata leggere Checov e Shakespeare, e riflettere sui testi, interrogarmi ogni volta su cosa volessero dire e su cosa stessero cercando di fare. È fondamentale non rinunciare ad avere tanti maestri: c'è sempre qualcosa da rubare a ciascuno di loro.

**È evidente che dirigere un film o dirigere uno spettacolo implichi l'utilizzo di mezzi diversi e la predisposizione di dispositivi comunicativi e ricettivi differenti. Cosa cambia, invece, tra scrivere per la scena e scrivere per il cinema?**

Quando scrivo per me stesso non ci sono differenze. Scrivo esattamente allo stesso modo. Quando i miei testi sono destinati ad altri, invece, mi concentro sulle loro esigenze. In particolare, se si tratta di film di impianto tradizionale, so che c'è necessità di uno script fondato più sulle immagini che sui dialoghi. Al cinema la gente vuole vedere cose che succedono, non cose raccontate. Quindi scrivo avendo bene in mente quella direzione. Quando lavoro per me, invece, il mio testo è meno definitivo, più aperto: perché so che poi, dirigendolo, mi prenderò la libertà di cambiarlo, se ce ne fosse bisogno.

**Quest'anno la direzione della Biennale Teatro di Venezia ha rinunciato al classico format degli spettacoli finiti e lo ha sostituito con una serie di workshops destinati a giovani registi, attori, drammaturghi e danzatori. Qual è la sua idea in merito? E, più in generale, che tipo di relazione crede debba esserci tra formazione e lavoro?**

A me piacciono molto i workshops perché consentono di lavorare in totale libertà senza la costrizione

dello spettacolo finale. Non è necessario preparare per forza qualcosa da mostrare a un pubblico. E anche nel caso in cui sono previsti open doors non si deve necessariamente lavorare a un prodotto finito. Mi capita spesso, durante i laboratori che conduco, di trovare persone legate a un'idea tradizionale che si irrigidiscono di fronte all'approccio di mostrare al pubblico una performance non definitiva. Io invece ribadisco sempre che quello che proponiamo non è uno spettacolo finito, che non è chiuso e che è probabile che ci si dovrà tornare su più volte per arrivare alla versione finale.

***Improv for writers: learning to write on impulse and without fear* è il titolo del workshop che conduce alla Biennale Teatro di Venezia 2012. Cosa intende quando parla di paura e cosa significa scrivere improvvisando?**

*Fear* e *Impulse* sono termini strani, in effetti, se considerati in relazione alla scrittura drammaturgica, perché gli autori in genere sono abituati a riflettere a lungo, a ragionare sulle loro stesse idee. Vorrei invece proporre qui a Venezia un lavoro simile a quello che ho fatto per il "Los Angeles Times": in quell'occasione dovevo scrivere un testo in tempo reale, lavorando su trame e personaggi forniti dai lettori sul momento. Intendo spingere i ragazzi del laboratorio a fare qualcosa di questo tipo, a scrivere improvvisando: voglio che imparino a godere del processo piuttosto che del risultato.

**Lei ribadisce spesso, durante le interviste, la necessità di imparare a cogliere l'attimo, di godere dei singoli momenti, di vivere giorno per giorno: che momento vive Neil LaBute? Con quale spirito giunge a Venezia?**

Oggi come oggi faccio quello che mi piace. Vengo da un'estate trascorsa tra Barcellona, Madrid, Spoleto a condurre workshops come questo. Trovo che sia fantastico poter lavorare con persone ogni volta nuove: è sempre una sorpresa. In genere non penso mai a quello che sta per succedere, non cerco di prevedere quello che farò quando arriverò in un certo posto o in una certa situazione. Semplicemente mi godo quello che capita senza pensare a quale sarà il prossimo step.

**Qual è il suo film preferito? Escludendo i suoi, ovviamente...**

Se c'è un film che ho visto e rivisto infinite volte, è sicuramente *La Dolce Vita* di Federico Fellini. È una pellicola che mi piace vedere "per sessioni", concentrandomi ogni giorno su una scena diversa. Ogni volta che lo riguardo penso che quello è proprio il film che avrei voluto fare.

## **Voci della Biennale**

di Matteo Antonaci

*Gaetano Bruno, 39 anni, si diploma presso la scuola di recitazione del Teatro Biondo Stabile di Palermo, sua città di origine. Per lungo tempo è membro della compagnia Sud Costa Occidentale guidata da Emma Dante. Lavora in diversi film tra cui Le conseguenze dell'amore di Paolo Sorrentino.*

**Qual è lo spettacolo che ti ha cambiato la vita?**

Non saprei indicare uno spettacolo che mi ha cambiato la vita. Sicuramente la mia esperienza in compagnia (Sud Costa Occidentale ndr) è stata fondamentale per capire che tipo di teatro mi interessava fare. Ho scoperto una poeticità, un rigore e uno studio sul corpo. La mia esperienza dunque è stata segnata da questa collaborazione più che da uno spettacolo in particolare.

**Costi/ricavi: un bilancio del laboratorio veneziano e di altri laboratori.**

Purtroppo oggi in Italia si vive di laboratori. Alcuni hanno delle cifre spropositate, allucinanti. Il costo dei laboratori della Biennale Teatro quest'anno è stato di sessanta euro: mi sembra una cifra ragionevole per un'esperienza organizzata da questa istituzione. In soldoni tra viaggio, vitto e alloggio, spendi quattrocento, cinquecento euro. Il laboratorio è un momento di studio in cui investi tempo e denaro per cercare di entrare in contatto con un linguaggio che evidentemente ti attrae e da cui pensi di ricavare delle cose che per te sono importanti. Per cogliere i ricavi c'è la necessità di un tempo molto lungo di sedimentazione dell'esperienza. I risultati saranno imprevedibili. Magari nel mio prossimo lavoro mi accorgerò di aver cambiato il mio modo di pensare, di ragionare, di proporre

un gesto proprio grazie al laboratorio con Gabriela Carrizo dei Peeping Tom. Un'esperienza che ho desiderato fare sin da quando ho visto *32 Rue Vanderbranden* all'Auditorium Parco della Musica di Roma. Sono rimasto molto affascinato da tale visione, perché lo spettacolo si caratterizza per una vitalità, una poeticità e una preparazione tecnica altissima dei danzatori. Elementi che concorrono unitariamente alla costruzione di una storia molto bella. Volevo incontrare la Carrizo per capire quale fosse la sua modalità di lavoro. In questi giorni abbiamo lavorato sulle varie fasi del processo creativo, sul modo in cui vengono assemblate partendo da un singolo movimento. Il gruppo è molto solido. Insomma, credo di aver fatto un ottimo investimento!

### **Che senso ha fare teatro in questi tempi di crisi?**

Non ho mai fatto questo lavoro per puro guadagno economico ma per una scelta di adesione ad un determinato concetto di arte da cui sono attratto. Pertanto fare teatro in questo periodo di crisi per me ha lo stesso senso di prima. È vero, le condizioni economiche e sociali oggi sono esasperanti e allucinanti e fare l'attore in Italia è più difficile di quanto non fosse dieci anni fa. Ma l'interesse rimane identico. Bisogna solo adoperarsi di più e cercare le cose che maggiormente ci interessano. Io faccio pochissimi laboratori: credo che un attore non possa passare da un laboratorio all'altro. C'è un momento di studio e un momento in cui bisogna lavorare ed andare in scena. Però quando ne vale la pena è giusto fermarsi e confrontarsi con il lavoro degli altri. In questa esperienza con la Carrizo ne è valsa la pena. Incontrare il metodo di lavoro altrui serve ad arricchirsi a formare nuovi punti di vista su come uno spettacolo possa essere costruito, montato e presentato.

## **Atmosfere beckettiane al Conservatorio**

### **Incontro con Carlota Ferrer e Nicolas Wan Park**

di Elena Conti

Tra i gruppi chiamati da Àlex Rigola a partecipare al progetto delle Residenze di questa edizione della Biennale Teatro, la compagnia costituita da Carlota Ferrer, Nicolas Wan Park, Francesca Tasini e Emmanuelle Moreau è ospitata nella luminosa Sala Prove del Conservatorio "Benedetto Marcello". Abbiamo incontrato il gruppo (nato dal laboratorio di Jan Lauwers nel 2010), a Venezia per lavorare su un progetto liberamente ispirato a Beckett: *Swimming B*.

### **Come si è formato il gruppo e come avete lavorato finora?**

**Carlota:** Abbiamo lavorato insieme due anni fa con Jan Lauwers e, nel corso del laboratorio, io e Nicolas ci siamo resi conto che avevamo molti interessi in comune, parlavamo già di Beckett. In quel momento abbiamo capito che ci sarebbe piaciuto, un giorno, formare una compagnia, a Parigi o in Spagna... L'opportunità è arrivata quando Àlex Rigola ha chiesto se qualche ex-laboratorista si fosse costituito in gruppo e io, coordinandomi con Nicolas, Francesca e Emmanuelle, gli ho inviato il progetto.

### **C'è un percorso di continuità tra l'esperienza fatta con Jan Lauwers e il progetto sul quale state lavorando?**

**Carlota:** Credo che il progetto dei laboratori alla Biennale Teatro sia stupendo. Tutto il gruppo che ha lavorato con il maestro a Venezia è rimasto influenzato dal suo linguaggio. La modalità che seguiamo nella creazione di *Swimming B* si avvicina al modo di lavorare di Jan Lauwers: un continuo work-in-progress che si basa sulle proposte differenti degli attori.

**Nicolas:** Ognuno di noi era - ed è - attento a cercare nuovo materiale: dalla danza alla musica, fino alla scrittura e all'uso di testi. Con Lauwers abbiamo avuto l'opportunità di svolgere una ricerca personale, un'indagine sul materiale che sarebbe stato in seguito mostrato agli altri. Ciò che andava bene veniva utilizzato, il resto accantonato. Adesso facciamo lo stesso: ognuno presenta le proprie proposte e su quelle proviamo. Possono esserci cose sulle quali lavorare subito, altre da riprendere in un momento successivo.

### **State sviluppando questo tipo di ricerca anche al di fuori dell'esperienza veneziana?**

**Carlota:** Sì: ho intrapreso questa ricerca a Madrid, con una regista che si chiama Ana Vallés (direttore del Matarile Teatro di Santiago de Compostela, *ndr*). È un modo di lavorare che mi piace molto e vorrei continuare a seguire questa direzione perché, nella mia esperienza in teatro e danza, non è

stato sempre possibile portare in palcoscenico qualcosa di personale. È un percorso diverso in cui possono nascere proposte non limitate a testi shakespeariani, dove un regista dà indicazioni specifiche sul lavoro e dice come muoverti o che intonazione dare.

**Nicolas:** Anche io sto portando avanti questa ricerca con un'altra compagnia, con degli amici a Parigi. È forse per la condivisione di queste vibrazioni e gusti che, io e Carlota, ci siamo incontrati nel percorso laboratoriale. Ognuno ha una propria competenza, la mette a disposizione degli altri e ne scaturiscono nuove idee. Carlota ha cento idee al minuto! Lo stesso vale per Francesca e Emmanuelle. È molto interessante questo processo perché vengono messe in gioco tante energie differenti. Allo stesso tempo ci sono anche difficoltà; accade a volte che non si riesca a trovare facilmente un punto d'incontro, ma anche il non essere sempre sulla stessa vibrazione è interessante.

**Nella presentazione di *Swimming B* si parla di *a no-place place*. Che vuol dire arrivare a Venezia e lavorare nella Sala Prove del Conservatorio?**

**Nicolas:** L'anno scorso abbiamo lavorato con Jan Lauwers alla Sala Concerti; è bellissima ma è molto "pesante". La Sala Prove è più neutrale e anche un po' beckettiana: è accaduto che, mentre stavamo provando, dalla finestra abbiamo visto una nave passare. È surreale!

**Carlota:** Nella sinossi si legge *no-lugar lugar* perché in tutte le opere di Beckett è presente un luogo in cui non c'è paradiso e inferno; i personaggi sono chiusi in un piccolo spazio in cui non succede niente. La performance è ambientata in una stazione ferroviaria in cui però non arrivano, non si fermano e non partono treni. In questo senso i soggetti sono chiusi in uno spazio che è reale e irreali allo stesso tempo; è questo il contrasto a cui stiamo lavorando.

**Nicolas:** La co-presenza di illusione e realtà in una stazione...

**Carlota:** Non sai se i personaggi sono vivi o morti, o se sono vivi in una stazione morta. È come se gli attori fossero destinati a fare la stessa cosa ogni giorno, recitando la solita parte.

**Nicolas:** Nel lavoro c'è una circolarità, si ricomincia ogni volta, senza fine.

**Carlota:** In *Swimming B*. non ci sono testi di Beckett: sono presenti solo quattro o cinque battute, pronunciate da Nicolas. Beckett è una suggestione per noi, abbiamo colto alcune cose dalle sue opere, come da *Not I* e da *Waiting for Godot*, ma Nicolas non è né Vladimir né Estragon. Abbiamo preso alcuni elementi dall'universo dei suoi personaggi, ma non è più Beckett, ovviamente.

In questo momento il testo non è la cosa più importante del lavoro perché non abbiamo avuto tempo di soffermarci su questo, considerando inoltre che comunichiamo in quattro lingue differenti (inglese, spagnolo, francese, italiano, ndr). Ma nello sviluppo della performance ci piacerebbe chiamare qualcuno a curare la drammaturgia.

**Trovate positivo il fatto che ci sia una presentazione pubblica al termine di questa residenza?**

**Nicolas:** Sì, questo è molto importante perché ci restituisce come un'impronta, un'impressione del lavoro.

**Carlota:** Solitamente, dopo una sola settimana di lavoro, si ha molta paura dell'incontro con il pubblico, ma credo che in questo caso sia importante capire qual è il *feeling* che si instaura. Gli spettatori sanno che non è uno spettacolo, conoscono la situazione ed è straordinario sentire la loro risposta rispetto a quello che è un work-in-progress.

## Voci dalla Biennale

di Giada Russo

*Ersilia Lombardo, 35 anni. Ha lavorato a lungo con la compagnia Sud Costa Occidentale, fondata e diretta da Emma Dante.*

**Qual è lo spettacolo che ti ha cambiato la vita?**

*Vita mia*, senza dubbio. È stata la prima volta che andavo in scena. Questo spettacolo è stato il frutto di un percorso formativo insieme a Emma, durato circa due anni. Continuo tuttora a conservare il carico di emozioni che *Vita mia* mi ha dato: tutto ciò che riuscivo a trasmettere al pubblico di rimando arrivava a me. Nello spettacolo si parlava di una cosa molto delicata come l'elaborazione, da parte di una madre, del lutto di uno dei propri figli. Abbiamo raccontato il dolore di questa donna, che si rifiutava di accettare la realtà, per paura di soffrire troppo. Una storia che parlava di morte era diventata un inno alla vita. Grazie all'eccellente regia e all'amore che tutti noi

avevamo per questo spettacolo e per il nostro lavoro, siamo riusciti a far sorridere e piangere gli spettatori. Il pubblico veniva invitato a partecipare a questa specie di veglia funebre, dove il letto era il fulcro di tutta la vicenda. Non so se farò mai più un ruolo come quello che allora Emma mi ha regalato con grande fiducia. È stato bello arrivare alle relazioni fra i personaggi, al diverso approccio che io costruisco con i tre figli.

Degli spettacoli che ho visto, invece, quello che mi ha cambiato la vita è stato *mPalermu*: uscita dalla sala, ho deciso quello che volevo fare nella vita.

### **Costi e ricavi: un bilancio del laboratorio veneziano.**

Ancora è un po' presto per fare un bilancio, sono al terzo giorno di laboratorio. Sicuramente le spese sono legate alla città, al fatto di doversi mantenere a Venezia per una settimana, ma il laboratorio ha davvero un costo irrisorio. I ricavi quindi non li conosco ancora, ma posso dire quali sono le mie aspettative. Ho scelto di lavorare con Gabriela Carrizo di Peeping Tom perché ho visto i video di alcuni suoi lavori e mi hanno molto colpito, mi piace la poetica del gruppo. Poi c'è da dire anche che sento di non avere una grande consapevolezza del mio corpo; con Emma ci abbiamo lavorato tanto ma questo mi sembra un percorso diverso, assolutamente nuovo per me. So che devo studiare per tutta la vita per fare questo mestiere. Il laboratorio è interessante, lei è fantastica, è bellissimo il modo in cui cerca di tirar fuori tutte le nostre forze e tutti i nostri limiti. Si lavora in un'atmosfera di totale serenità, non c'è giusto o sbagliato: Gabriela fa delle proposte e ognuno di noi, con il proprio corpo e con le proprie emozioni, va alla ricerca di qualcosa. Sono molto contenta, perché è proprio questo che sono venuta a fare qui: a cercare, a provare, a provarmi e a mettermi come sempre in discussione. Sto facendo molte riflessioni sulla mia vita e sul mio lavoro... al momento sono in corso d'opera.

### **Che senso ha fare teatro in questi tempi di crisi?**

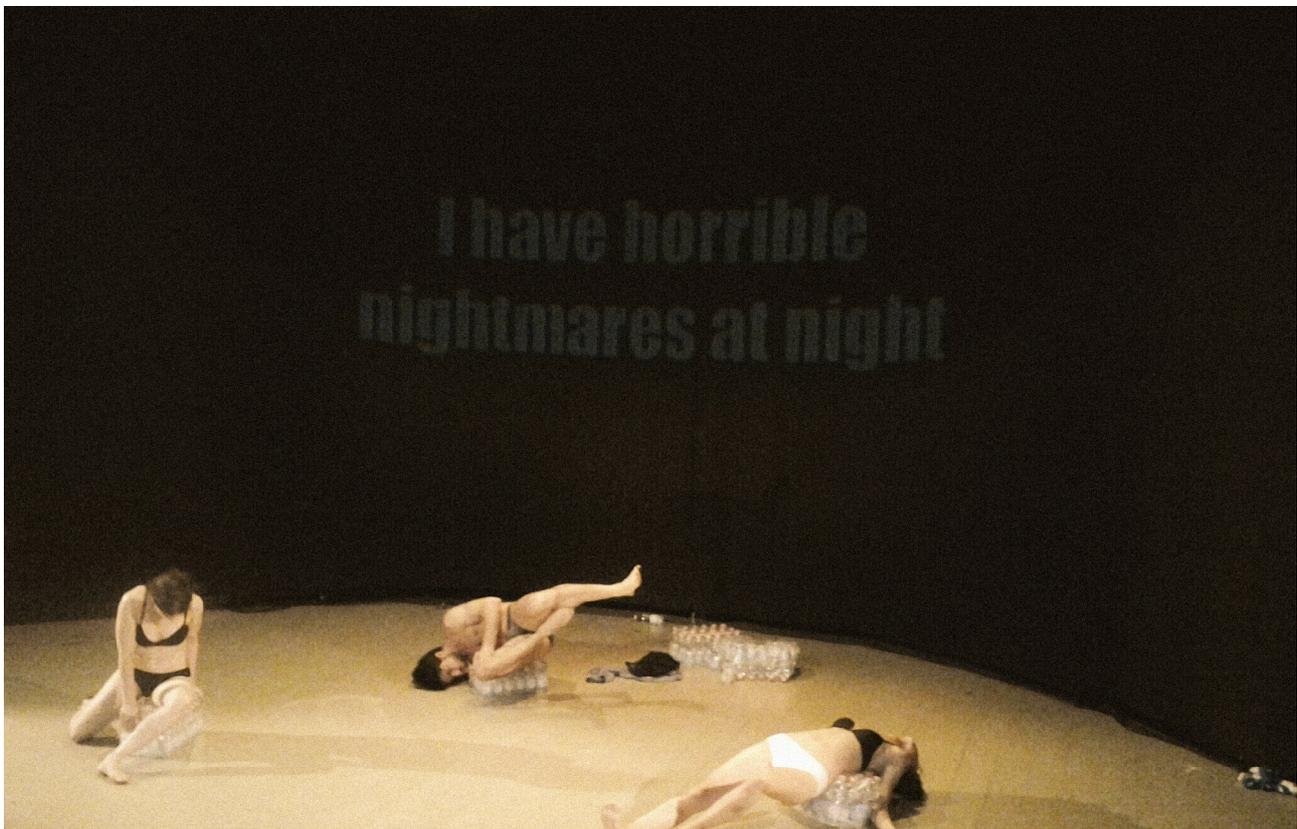
Bella domanda, che senso ha? Non so cosa ancora cosa mi spinge a perseguire su questa strada. Molte volte mi sono chiesta perché. I sacrifici sono tantissimi. Forse il motivo risiede unicamente nella possibilità di comunicare delle emozioni, di regalare un sorriso o una riflessione a chi mi guarda, e di aprire, ogni volta, una finestra dentro di me. Mi rendo conto che è una visione molto romantica del mio mestiere, ma è l'unico motore. Continuerò finché ne avrò la forza. Ora lavoro con Andrea Baracco a Roma, stiamo facendo il *Giulio Cesare* e io vesto le parti della moglie Calpurnia. Siamo appena tornati dalla Spagna, reduci dalla vittoria di un concorso internazionale. Ho affrontato un altro tipo di studio rispetto a quello a cui ero abituata: mi sono misurata con Shakespeare e ora sono qui a fare danza. Cerco di esplorare e sperimentare sempre. Adesso sto lavorando a uno spettacolo mio, un monologo scritto per un uomo, che dovrebbe debuttare a gennaio, a Palermo. Che altro dire? Mi piacerebbe poter vivere di questo mestiere perché ho sacrificato tante altre cose della mia vita, ho messo il lavoro al primo posto e allora sarebbe bello avere un riconoscimento, ma anche semplicemente avere delle tutele, un'indennità come artista. In Italia, invece, siamo veramente messi male: noi attori non esistiamo proprio come classe sociale, lavorativa. Siamo una società addormentata, dove la cultura è in declino e non si valorizzano i tentativi di andare avanti. Quindi, la motivazione che mi spinge a fare teatro in tempi di crisi, la trovo solo dentro di me.

## Critica in Biennale: un bilancio

di Andrea Porcheddu

Siamo alle ultime battute, in senso letterale: picchiano le dita sui tasti dei 7 pc collocati al primo piano di Ca' Giustinian. La "redazione" è al lavoro, prepara gli articoli per questo laboratorio di scrittura critica. La Biennale Teatro, da anni ormai, apre i propri spazi formativi anche alla pratica critica: è opera meritoria, non vi è dubbio. E per quest'anno sono stati selezionati sei critici giovani e giovanissimi. Ci siamo trovati, quotidianamente, a discutere, analizzare, commentare. Abbiamo fatto tarda la notte, con un bicchiere di vino, a sviscerare temi emersi durante la visione dei workshop tenuti dai Maestri internazionali che hanno animato l'edizione 2012 della Biennale Teatro. Abbiamo fatto interviste, incontri (anche informali: con Oliviero Ponte di Pino, Anna Maria Monteverdi, Leonardo Mello, Fausto Paravidino e Iris Fusetti), abbiamo ascoltato e osservato. Abbiamo voluto e cercato il dialogo con i laboratoristi che erano (e sono) il vero fulcro di questo enorme campus veneziano: attori e attrici provenienti da mezza Europa per ascoltare le lezioni di Donnellan e Ormerod, di Tolcachir e Carrizo, di LaBute e Ronconi. Maestri che certo hanno depositato schegge di memorie future nell'immaginario dei giovani allievi.

Per quel che ci riguarda, abbiamo cercato di spingere l'acceleratore sul dubbio e sulla domanda, proponendoci come osservatori attenti, ma aperti, disponibili. Un approccio verso la ricerca e lo studio, per fare di un laboratorio di critica un momento non solo di testimonianza e racconto, ma anche - e soprattutto - di riflessione. Come per gli altri laboratori della Biennale, abbiamo avuto poco tempo per affinare le armi e calibrare una proposta: nonostante ciò, siamo riusciti a tener fede allo spirito degli Open Doors, e siamo "usciti" quotidianamente, sul sito della Biennale Teatro e sui rispettivi siti/blog coinvolti nella iniziativa. E mi piace, allora, citare e ringraziare i partecipanti a questo laboratorio critico: Matteo Antonaci, di [artribune.it](http://artribune.it); Roberta Ferraresi, di [doppiozero.com](http://doppiozero.com); Giada Russo, di [ateatro.it](http://ateatro.it); Elena Conti, di [iltamburodikattrin.com](http://iltamburodikattrin.com); Rossella Menna di [rumorscena.com](http://rumorscena.com), e Andrea Pocosgnich di [teatroecritica.net](http://teatroecritica.net) (e chi scrive, di [myword.it](http://myword.it), a coordinare il lavoro).



*Polciga Foto di Matteo Antonaci*

Come sempre accade in questi casi, ci sono voluti un paio di giorni, per trovare un ritmo e uno stile comune (o quanto meno condiviso), ma poi la “redazione” ha iniziato a lavorare.

L’esperienza “critica” della Biennale nasce, va però ricordato, da un contesto ampio, ossia dalla volontà di fare di questa attività una sorta di investigazione continua: indugiare, senza stancarsi, nel dubbio, nel cavillo. Nel “perché”: come fanno i bambini irriverenti che vogliono sempre sapere tutto. Dunque, negli anni di direzione di Maurizio Scaparro abbiamo aperto il laboratorio Biennale a studenti delle università di Venezia.

Poi con Alex Rigola abbiamo in qualche modo alzato il tiro pensando a una sorta di masterclass per giovani critici già attivi sul web. Gli obiettivi, con Rigola, erano infatti da subito molteplici e di grande respiro. Intanto mettere a confronto - diretto, immediato, feroce - i maestri della scena con i giovani critici. Credo sia sempre un privilegio, per un critico, entrare nella fucina di un artista, vederne il momento creativo, coglierne le dinamiche inventive o di crisi. Questo è di grande valore per chi deve fare dell’osservazione partecipata il proprio mestiere. Non solo: si trattava, poi, di rompere delle barriere di linguaggio. La giovane critica italiana è spesso legata (a ragione o a torto) al piccolo mondo del giovane teatro di ricerca. Dunque un’apertura internazionale, fatta di lingue, prospettive, aspettative diverse, non poteva che far crescere la nostra critica.

Perché è ormai chiaro quanto sia necessario un bagaglio di consapevolezza sempre più articolate - musica, opera, cinema, arti visive, danza, fumetto, politica, scienza, economia, attualità e molto altro - per tener dietro al teatro fatto e visto, e per superare un diffuso impressionismo di molta critica italiana.

Poi c’è quella parola, su cui riflettere sempre: deontologia. Esiste una deontologia professionale del critico? Una onestà intellettuale nel rapportarsi alla scena? Il mestiere di critico si declina ormai in mille rivoli: consulenze, direzioni artistiche, traduzioni, drammaturgie. Come mantenere una propria dignità, indipendenza, franchezza e freschezza di giudizio?

Penso dunque che la nuova generazione di critici che si sta affacciando alla scena nazionale abbia molte possibilità per disegnare nuove aperture, nuove tendenze, nuovi codici di comportamento, facendo tesoro degli errori del passato. Oggi mi pare che il profilo ideale del nuovo critico teatrale debba contenere una buona dose di capacità creative (se si vuole vivere di questo non-mestiere) ma anche una capacità relazionale e di gioco di squadra che spesso in passato è mancata. Anche per questo trovo molto interessante e utile che un’istituzione come la Biennale Teatro si preoccupi, oltre che di formare attori, attrici e registi, anche di aiutare la nuova critica italiana a formarsi.

## Voci dalla Biennale

di Elena Conti

*Elena Vanni. 36 anni. Salò/Roma. Attrice, autrice e regista.*

### Qual è lo spettacolo che ti ha cambiato la vita?

Sicuramente *32 rue Vandenbranden* di Peeping Tom! Quando ho inviato alla Biennale Teatro la richiesta di adesione ai laboratori, la mia preferenza era rivolta al lavoro di Gabriela Carrizo, seguita da Neil LaBute. Alla fine, sono stata selezionata per prendere parte al workshop del drammaturgo americano e ne sono molto contenta, anche se inizialmente speravo di trovarmi qui, a Venezia, per partecipare al workshop di Carrizo. Il ricordo di *32 rue Vandenbranden* è comunque rimasto molto forte in me, tanto che mi è capitato anche di sognarlo. È un lavoro veramente bello sulla surrealtà, su ciò che ti immagini e su ciò che credi.

### Costi/ricavi: un bilancio di questo laboratorio e in generale dei laboratori

Ho deciso di partecipare a questo laboratorio a Venezia perché era economico e non venivo da tanti anni in questa città. Non seguo più i seminari a pagamento, lo trovo assurdo, a meno che non siano esperienze a cui tengo molto. A un certo punto cambia la prospettiva e devi trovare la maniera di lavorare: se hai qualcosa da dire, da trasmettere, puoi decidere di condurre dei tuoi laboratori. A meno che non ci sia la possibilità di seguire un percorso continuativo con un maestro, un laboratorio di soli dieci giorni, persa la bellezza del vissuto, ti lascia un vuoto totale ed è difficilissimo prendere veramente del materiale da una simile esperienza.

C’è un’ulteriore, terribile, realtà da sottolineare: accade ultimamente che vengano organizzati dei seminari a pagamento in vista di una produzione. È una dicitura di sola facciata, alla fine verranno prese le solite persone: si tratta di una situazione che mi fa arrabbiare tantissimo. Serve solo per

prendere delle idee dagli attori che lavorano gratuitamente, anzi, pagando! È ipocrisia. Mi sembra molto bello che un maestro trasmetta delle conoscenze a un allievo e che ci sia anche uno scambio lavorativo tra i due, ma se il laboratorio viene indicato come “seminario per nuova produzione”, questo diviene solo uno specchietto per allodole, un’operazione folle che si prende gioco della disperazione dell’attore disoccupato. Allo stesso tempo, è altrettanto folle chi sceglie di partecipare a quei workshop.

### **Che senso ha fare teatro in questi tempi di crisi?**

Me lo sto chiedendo e in realtà questa domanda ha fortemente modificato anche il mio modo di lavorare, interrogandomi maggiormente sul pubblico. Penso all’ultimo lavoro fatto con la mia compagnia (A.R.E.M. *Agenzia recupero eventi mancanti*, ndr): qui abbiamo cercato di creare non uno spettacolo chiuso su se stesso ma piuttosto una scatola, un format che cambi a seconda del pubblico. Questo spettacolo ci ha fatto riflettere sulle persone che sarebbero venute a vederlo: il panorama teatrale offre un’infinità di titoli che nessuno ha visto o che vedrà, allora proviamo a proporre e presentare qualcosa di nuovo, magari di più interattivo.

Qual è il senso di tutto ciò? Me lo sto chiedendo e credo che la risposta venga dagli attori stessi e dal loro continuare a fare teatro.

## **Voci dalla Biennale**

di Andrea Pocosgnich

*Laura Garofali, 26 anni, ha studiato all’Accademia di Recitazione “Ribalte” di Enzo Garinei e all’Accademia “Corrado Pani”, oltre ad aver seguito vari stage e percorsi di formazione.*

### **Qual è lo spettacolo che ti ha cambiato la vita?**

Ci sono stati diversi spettacoli che hanno cambiato qualcosa dentro di me e che mi hanno colpito in maniera particolare. Mi piace spesso ricordare *La forma delle cose* per la regia di Marcello Cotugno su un testo del drammaturgo Neil LaBute, che tra l’altro ieri (11 agosto ndr) ha iniziato un laboratorio qui in Biennale. Lo vidi al Piccolo Eliseo di Roma. Questo spettacolo per me è stato importante perché ha rafforzato ancora di più il mio desiderio di fare l’attrice, la speranza insomma è di lavorare in spettacoli come quello di Cotugno. Sono stati importanti anche *Riccardo III* di Jurij Ferrini e *La caccia* di Luigi Lo Cascio.

### **Costi e ricavi: un bilancio del laboratorio veneziano.**

Siamo arrivati a Venezia non avendo ben chiaro come si sarebbe svolto il laboratorio: sapevamo solo che avremmo lavorato su *Questa sera si recita a soggetto* e che l’avremmo fatto con 4 giovani registi, seguiti da Luca Ronconi.

Arrivati allo luav ci spiegano che avremmo passato molto più tempo con il regista assegnatoci che con il Maestro. Questo, inizialmente, scatena un po’ di delusioni. Decidiamo però di mettere da parte il risentimento e cominciare a lavorare alla dimostrazione finale. Il mio gruppo ha avuto un po’ di difficoltà perché il nostro regista arrivava da un’esperienza più che altro nella scenografia: ci è mancato un vero punto di riferimento. Abbiamo perciò cercato di lavorare aiutandoci: facendo proposte, provando e riprovando, con l’aiuto di Luca Ronconi, che è stato fondamentale. Io non lo conoscevo e lavorare con lui è stato veramente interessante e illuminante, la sua capacità di lettura del testo è stupefacente quanto il lavoro sulla parola. Insomma sono veramente contenta di aver avuto la possibilità di “respirarlo”.

Un altro punto su cui voglio mettere l’accento è il gruppo di lavoro: il mio, ma anche tutto il gruppo dei partecipanti coinvolti. Ho conosciuto delle persone straordinarie e interessanti e di questo sono molto contenta.

Per quanto riguarda i costi sono stata fortunata perché non ho avuto delle spese di affitto, sono stata ospite e ho cercato sempre di organizzarmi alla meglio perché Venezia è veramente una città cara. Il laboratorio invece è costato 60 euro e per un maestro come Luca Ronconi è un prezzo molto economico. Spero che la Biennale continui a organizzare queste opportunità formative.

### **Che senso ha fare teatro in questi tempi di crisi?**

È una domanda che mi sono posta molte volte in questo periodo: che senso ha? Poi vado in scena e capisco che non ne posso fare a meno.

## **Propaganda. Lo sguardo di uno spettatore**

di Andrea Fabbro

*Riceviamo e pubblichiamo la riflessione di uno spettatore su Propaganda - The Revolution Project, fase di apertura al pubblico della residenza creativa offerta al gruppo The Moors of Venice*

Va bene, la rivoluzione è materia ardua e complessa da trattare ma il collettivo in residenza se la cava a tratti divertendo, stupendo e qua e là ricorrendo all'ovvio.

Se la rivoluzione ha cambiato di significato oppure è divenuta un'idea antiquata, se è utopia o distopia, se e come l'arte può o meno riuscire a renderla materiale: gli spunti di riflessione sono innumerevoli e comunemente sovraccarichi di contenuti, la sfida di questi giovani attori è di trattarli con leggerezza e sbizzarrirli dall'innocua astrazione in cui sono normalmente relegati.

Lo fanno prendendo a motivo l'ETA, l'organizzazione indipendentista basca, attraverso un percorso che si dipana da una prima discussione e definizione degli argomenti, passando per una lezione corale sulla storia dell'organizzazione e di alcuni dei suoi esponenti fino ad arrivare alla finzione vera e propria, nella quale un commando di due membri dell'ETA rapisce a Cannes un regista in crisi di ispirazione con l'intenzione di usare il suo mestiere per promuovere in un film i valori rivoluzionari.

È un continuo salto e capovolgimento di registri, scenici e linguistici, tra la serietà delle affermazioni e lo scaturire di gag, alcune delle quali spassosissime, in una sicura padronanza dello spazio scenico e dei mezzi teatrali.

La messinscena è essa stessa parte del suo farsi nella lunga sequela di idee curiose, anche solo abbozzate ma tenute insieme vibrando a tratti armoniosamente dal carattere volutamente e marcatamente provvisorio ed esposto della scrittura scenica, in un continuo andirivieni tra la dimensione propriamente rappresentativa, la discussione e il confronto tra gli attori come fossero in prova, il riferimento e il coinvolgimento attivo del pubblico; fino alla fine, in cui il regista ha ritrovato l'ispirazione e vive un nuovo momento di celebrità alla Mostra di Venezia mentre le bombe riprendono a esplodere in giro per l'Europa.

Un fulmineo ritorno alla realtà con l'invocazione di uno degli attori alla solidarietà con il popolo greco, a ricordarci in che tempi viviamo al di fuori della Biennale, e una soddisfatta uscita tra gli applausi a ritmo di musica.

Dello spettacolo permane salda la sensazione di un lavoro che, se certamente spurio, è coraggioso nella sua carica ironica e parodica al punto da essere un divertito e divertente petardo posto a minare le fondamenta del dispositivo della residenza teatrale, esponendo senza remore il risultato della breve esperienza di lavoro collettivo, le certezze e le insicurezze, i pregi e i difetti insieme, in una presentazione che tutto sommato si tiene coesa e coerente con la varietà dei presupposti.

Materiali grezzi, sgrossati e prontamente formati in relazioni estrose per un esito soddisfacente e dilettevole pur nella gravità del soggetto.

Ché, si sa, la rivoluzione richiede impegno, e tempo.

## **Intorno a Pocilga**

Intervista a John Romão a cura di Matteo Antonaci

Visto durante le giornate di open doors delle residenze ospitate dalla Biennale Teatro, Pocilga è il lavoro intorno al quale si concentrano John Romão, Georgina Oliva, Piera Formenti e Damiano Ottavio Bigi. Membri del laboratorio di Romeo Castellucci, ospitato gli scorsi anni in laguna, i giovani artisti si rincontrano per dare vita al loro progetto autonomo, di cui, in questa sede, abbiamo già messo in luce alcune fragilità. Ora, attraverso le parole di Romão, cerchiamo di indagare le dinamiche di questi sette giorni di residenza, per scoprire connessioni e sviluppi dell'esperienza laboratoriale, attitudini e riferimenti estetici, nonché l'utilità di un tempo di lavoro necessario ad affermare la propria estetica di gruppo.

**Come vi siete incontrati? Che ruolo ha avuto nel vostro percorso il laboratorio con Romeo Castellucci?**

Come qualsiasi compagnia, anche noi abbiamo deciso di lavorare insieme per semplice feeling e per

comunanza delle motivazioni artistiche che ci guidano. Quando la Biennale ha aperto la possibilità di presentare progetti da sviluppare in una settimana di residenza artistica, ho manifestato immediatamente il mio interesse ed ho invitato due colleghe che avevano lavorato con me nel laboratorio tenuto da Romeo Castellucci durante le scorse edizioni della Biennale: Georgina Oliva e Piera Formenti. Damiano Ottavio Bigi, invece, l'altro attore con il quale abbiamo lavorato in questa residenza, è membro della compagnia di Pina Bausch. Ero molto interessato ad una collaborazione e questa occasione mi è sembrata perfetta, così ho deciso di invitarlo.

Il nostro gruppo non si è ancora formalizzato in una compagnia: non avevamo mai lavorato insieme prima d'ora. Il laboratorio di Romeo Castellucci ci ha permesso di conoscerci e di creare legami di reciproca ammirazione. Ci siamo sentiti sulla stessa barca. L'idea di compiere questo viaggio insieme, di vivere il "naufragio", di essere sempre alla ricerca dell'incidente - come suggerisce Paul Virilio - ci rende più istintivi, ci consente di comunicare fuggendo il linguaggio che utilizziamo quotidianamente e in questo percorso ci avviciniamo e allontaniamo gli uni agli altri, come è normale che sia.

Il lavoro con Castellucci è stato seducente ed intenso. La sua generosità, la sua intelligenza e sensibilità, ci hanno ammaliato sin dal primo giorno. Allo stesso tempo la libertà che ci ha concesso nel creare delle proposte sceniche individuali, a partire da elementi plastici e tematici da lui scelti, ci ha permesso di conoscerci meglio, di comprendere i nostri interessi, i nostri riferimenti e le nostre attitudini estetiche.

### **Ti senti legato esteticamente all'universo di Romeo Castellucci?**

Ho una profonda ammirazione per il lavoro di Castellucci, così come ammiro altri artisti, tra cui Rodrigo Garcia, con il quale ho lavorato regolarmente come assistente alla regia. La verità però è che sono pochi i registi che risvegliano in me curiosità, ho molta più facilità a sentire empatia con il lavoro di artisti plastici, e credo che la ragione di questa mia attitudine sia da ricercare nell'attenzione al corpo. Ciò che mi avvicina ad alcuni artisti, come Castellucci, è soprattutto la loro attenzione e la loro cura del corpo dell'attore in scena, la loro volontà di inserire lo spettatore all'interno di un'esperienza. Mi riferisco agli "escritores de palco" (gli artisti che lavorano attraverso una scrittura scenica, n.d.r) che pensano e creano la scena teatrale attraverso la relazione intima tra il corpo dell'attore, la parola e la plasticità richiesta da ognuno di questi singoli componenti. Quando inizio a lavorare ad un nuovo spettacolo cerco di tenere sempre aperto uno spazio dal quale possa emergere l'estetica più attinente al discorso che intendo costruire. Preferisco che tale estetica nasca spontaneamente e non a causa di una mia forzatura. È chiaro che con il tempo ed una regolarità di creazione delle opere, pian piano un'estetica si afferma e risalta, però preferisco che questo avvenga in relazione alle tematiche e all'interesse personale con cui di volta in volta intendo approcciare un determinato argomento e non per un'estetica visuale di cui io debba essere a tutti i costi il partigiano.

Mi piace entrare nel mondo provocatorio di alcuni artisti e, come nel caso del lavoro di Romeo, uscire dal seminato, dai percorsi segnati (e lui lo sa così bene!).

### ***Pocilga*. Di cosa si tratta? Su quali tematiche state lavorando?**

*Porcile* è un testo teatrale di Pier Paolo Pasolini del 1966, tradotto in film nel 1969. Le due versioni della stessa opera, pur conservando la medesima tematica principale, si distinguono da alcune peculiari caratteristiche. Nel film del '69, infatti, Pasolini crea una seconda linea narrativa non rintracciabile nella drammaturgia (la storia di una comunità di cannibali nel XVI secolo) mentre nel testo teatrale è presente una situazione eliminata nella versione cinematografica ovvero l'apparizione di Spinoza che parla al protagonista Julian in un porcile. *Porcile* è una "macchina de sentido" (una macchina di sensazioni, n.d.r) attraverso la quale corpo umano e corpo animale sono presentati come oggetti di uno stesso occultamento e avvilitamento. Carne umana e carne di maiale sono oggetti di desiderio "invertito" e cause di scandalo all'interno di un gruppo sociale. Un giovane, invece di amare il corpo umano, lo divora; un altro, invece di mangiare il corpo del maiale, lo ama. Si tratta di corpi trasgressori che il potere vuole cancellare e nascondere. Ed è questa la principale linea drammaturgica di cui voglio occuparmi.

## Voci dalla Biennale

di Rossella Menna

*Fabrizio Nevola, 33 anni. Attore. Diplomato all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico".*

### Qual è lo spettacolo che ti ha cambiato la vita?

Sicuramente *Peccato che fosse puttana* di Luca Ronconi. È stato il primo spettacolo che ho visto al teatro Stabile di Napoli, ed è in quel momento ho deciso di fare l'attore. Rimasi completamente affascinato da quella scenografia enorme, piena di colonne, che invadeva anche la platea, e da come gli attori ci giocassero, saltando da un praticabile all'altro. Anche il loro modo di parlare era sorprendente: recitavano delle battute assolutamente letterarie agganciandole concretamente alla situazione in cui agivano. Mi colpì così tanto che capii che quella poteva essere la mia strada e così mi sono iscritto all'accademia.

A ripensarci è curioso: ho cominciato a fare l'attore dopo aver visto uno spettacolo di Ronconi e poi sono finito a lavorare proprio con lui.

### Costi e ricavi: un bilancio del laboratorio veneziano

Il laboratorio di Ronconi, quello che io ho frequentato, ha avuto uno sviluppo abbastanza "particolare". Che io sappia non era nelle sue intenzioni fare un workshop per attori bensì per soli registi. Per una serie di dinamiche che non conosco ciò non è stato possibile per cui la Biennale si è organizzata diversamente.

Quindi noi attori ci siamo trovati "obbligati" a lavorare con giovani registi che non abbiamo scelto. E i registi stessi hanno dovuto dirigere attori che hanno potuto scegliere solo sulla carta, da un curriculum.

Per queste ragioni nei primi giorni di laboratorio eravamo tutti un po' nervosi, irritati. Io per primo mi sono sentito in difficoltà. Una po' alla volta, poi, ho scoperto che la situazione stava diventando interessante. Il percorso con Claudio Autelli, il regista con cui ho lavorato, si è rivelato utile. Ma soprattutto è stato stimolante conoscere ben quattro realtà registiche: è un po' come se avessi fatto cinque laboratori in uno.

Tra l'altro, delle occasioni come queste, apprezzo molto la possibilità di confrontarmi non tanto con i metodi istituzionali (della Biennale in questo caso) o dei Maestri coinvolti, quanto con i metodi degli altri attori che partecipano come laboratoristi. Spagnoli, inglesi, italiani: si crea un melting pot di artisti che ti permette di allargare i tuoi orizzonti teatrali, di renderti conto che puoi rubare tanto.

Dal punto di vista pratico confesso che essere alloggiato su un'isola a Venezia è stato un problema. Ai costi del laboratorio e della permanenza si è sommato quello, piuttosto alto, dell'abbonamento al vaporetto. Credo che l'organizzazione della Biennale avrebbe dovuto prevedere almeno una riduzione o una convenzione per i trasporti a favore dei partecipanti.

### Cosa vuol dire fare teatro in tempo di crisi?

Fare teatro in tempo di crisi è fondamentale: l'epicità e gli ideali del racconto teatrale possono servire a ritrovare interesse in quei valori che nella vita si sono persi. Certo, il problema è che essendo in crisi il sistema economico è difficile trovare risorse. Però credo che quella d'attore sia più una condizione di vita che di lavoro: crisi o non crisi si continua a lavorare. Personalmente non ricordo tempi d'oro, sono sempre stato in crisi; quella che viviamo adesso, per me, non è che una delle tante.

## Voci dalla Biennale

di Giada Russo

*Enrico Sortino, 34 anni. Attore, cantante, presentatore. Diplomato alla Scuola dello Stabile di Catania e all'Accademia "Corrado Pani".*

### Qual è lo spettacolo che ti ha cambiato la vita?

*Angels in America*, di Tony Kushner, con la regia di Ferdinando Bruni e Elio De Capitani. Penso anche che tutti gli spettacoli ti regalino qualcosa, nel bene e nel male: il teatro può veramente cambiare il

modo di pensare di chi lo fa e di chi lo vede e a volte può cambiarti anche la vita. Per me il teatro è verità, ed è per questo che ho scelto il laboratorio di Declan Donnellan, perché è fondato proprio su questo tema, sulla verità. Lavoriamo sulla possibilità della negazione: solo partendo da una negazione di noi stessi, anche come attori, possiamo cambiare. Donnellan ci aiuta a dimenticare l'io e a trasferire la nostra energia verso gli altri attori e verso lo spazio che ci circonda. C'è dietro un discorso - filosofico e psicologico - molto complesso, ma lui riesce a renderlo semplice.

### **Costi e ricavi: un bilancio del laboratorio veneziano.**

Il bilancio è assolutamente positivo, l'esperienza si sta rivelando stupenda. Mi sembra interessante l'idea di collettività che è venuta fuori, in un tempo di individualismo sfrenato come quello attuale. Qui ci identifichiamo tutti - attori, registi, critici - come comunità teatrale. È possibile imparare, mettersi in discussione come attori e come persone, ma anche allargare la rete di contatti, confrontarsi con altre individualità. Direi che è stato tutto un guadagno.

### **Che senso ha fare teatro in questi tempi di crisi?**

Il teatro è una necessità, è bisogno di esprimersi. Oggi il mondo è depresso, tutti tuteliamo la nostra intimità dietro un social network, ma poi spesso la svendiamo. Il teatro ci spiazzava perché è un evento dal vivo, un momento privilegiato in cui la gente cerca qualcosa che nella realtà non trova. A teatro bisogna denunciare i fatti della vita, le persone vanno a teatro perché non riescono più a sconvolgersi di nulla, ma sentono il bisogno di identificarsi negli attori, nei personaggi, nelle storie. Faccio teatro per comunicare qualcosa a chi mi guarda, e, egoisticamente, per prendere qualcosa dagli altri: cerco di cambiare lo spettatore e mi aspetto che lo spettatore cambi me. Il teatro per me è cambiamento: se non si cambia, si muore. Da un punto di vista economico, posso dire che riesco a vivere del mio mestiere, e anche dignitosamente: sono attore, cantante di musical e presentatore. Mi sono diplomato alla scuola dello Stabile di Catania e alla Corrado Pani di Roma, poi ho seguito una serie di seminari. A Catania ho fondato l'Accademia internazionale del musical, una vera e propria fucina d'arte, che raccoglie artisti da Napoli in giù. È fondamentale prolungare il periodo di formazione in questo mestiere, perché c'è sempre qualcosa da imparare. Un attore, un artista in genere, in un tempo di crisi come questo, non può stare ad aspettare: deve muoversi, progettare, essere creativo e darsi da fare. Ma soprattutto bisogna avere il coraggio di rialzarsi, perché si cade sempre. Ho capito, alla luce della mia esperienza, che la cosa più importante è imparare a essere umili. Umiltà è una parola troppo sottovalutata, ma è la chiave di tutto. Mi capita spesso di conoscere giovani artisti che si abbattono alla prima difficoltà, perché magari non si sentono abbastanza gratificati. Ma ormai sappiamo bene che l'Italia non è un paese dove vige la meritocrazia, però vince chi riesce a sollevarsi dopo un fallimento: sono caduto milioni di volte e milioni di volte mi sono rialzato. La verità, forse, è che noi giovani non siamo abituati a cadere.

### **Qualche idea di regia oggi**

A partire dalle 4 variazioni su *Questa sera si recita a soggetto* del Laboratorio di Luca Ronconi di Roberta Ferraresi

A dispetto dell'impolveramento a cui sembrano destinati tanti padri nobili del modernismo italiano - giust'appunto evitati quando non addirittura snobbati in relazione alla propria canonizzazione - si potrebbe dire che *Questa sera si recita a soggetto* (e con esso tutta la trilogia del teatro nel teatro) di Pirandello sia un testo di grande attualità. Innanzitutto perché, ai suoi tempi, lo fu: un intervento davvero "a caldo" su un tema cocente come l'avvento della regia e la resistenza opposta dalle compagnie d'attore. Ma anche perché, a volte con un po' di sorpresa, il Pirandello meta-teatrale si scopre ripreso e riutilizzato dalle frange più insospettabili dell'avanguardia e del Nuovo Teatro. I sei personaggi, allestito da Pitoëff, fu recensito da un entusiasta Artaud, che ne fece un terreno di analisi vibrante quasi alla pari di quell'esperienza della performatività balinese che continua a scuotere animi e studiosi dalla lontana expo parigina del '31. Questa sera, poi, fu uno dei primi spettacoli del Living e, a quanto pare, a Julian Beck rimase appiccicato un simpatico nomignolo, in omaggio al dr. Hinkfuss, regista protagonista dell'opera: Pirandello - nelle parole di Judith Malina - è uno dei riferimenti-chiave del gruppo, «alla ricerca di un modo di recitare che non sia solo finzione». Appartenne alla grande stagione del teatro politico di Piscator, e poi a quella a noi più prossima e più postmoderna di Castri, modello di rottura e d'avanguardia, utilizzato là come strumento per l'attivazione del pubblico, altrove come occasione di riflessione sul senso stesso del teatro. Oggi, dopo qualche primo incontro sul crinale degli anni Novanta, pare essere diventato terreno

elettivo di sperimentazione per Luca Ronconi che in tempi recenti, assieme agli spettacoli, dedica sempre più tempo e attenzione alla dimensione pedagogico-formativa.

*Questa sera si recita a soggetto* è, forse, più dei *Sei personaggi* o di *Ciascuno a suo modo*, il testo più “teatrale” della celebre trilogia auto-riflessiva di Pirandello. Spogliato in parte dell’inquadramento psicologista e della concentrazione sul processo creativo, sembra vertere con più decisione sulla sostanza - in senso anche artigianale - della dimensione spettacolare: in particolare sulla regia, quel dispositivo generato dall’entusiasmo di una preziosa stagione d’amateurs nord e centro-europei e a forza importato in un’Italia legata alla tradizione delle compagnie di giro. Come diceva Artaud (sui *Sei personaggi*, ma l’indicazione si estende con facilità anche a quest’opera), «si pone in questo modo tutto il problema del teatro». È lo stesso Ronconi a segnalarlo, in una breve presentazione che introduce alla serata: nell’opera - già dal titolo - sono presenti i due estremi del fare teatrale, improvvisazione e analisi, “recitazione” e lavoro “a soggetto”, ossia i mondi della personalità dell’attore e del regista. E difatti il testo si muove, con certe punte di preveggenza, fra tutti gli slanci e i fallimenti, fra le urgenze e i fraintendimenti che segnarono poi l’agitata storia della regia italiana. I personaggi di *Questa sera si recita a soggetto*, inizialmente, si ribellano a Hinkfuss, che impone loro di improvvisare, senza il supporto del testo. Qui è l’attore moderno, che ha studiato il mestiere a scuola (come nella neonata Accademia di Silvio d’Amico) e non a bottega, che è stato formato sulla mite riproposizione del testo e non alla personale appropriazione del personaggio. È l’attore nuovo, mezzo espressivo - assieme agli altri a disposizione - della nuova star del palcoscenico, mediatore e accentratore di tutte le competenze in gioco nella creazione di uno spettacolo. Poi, quegli stessi attori si abitano progressivamente alla libertà legata alla valorizzazione della propria personalità; e, una volta tornati al lavoro registico, ne contestano i tentativi di inquadramento e normalizzazione. Qua, invece, si può leggere l’indomabile reticenza delle compagnie all’antica italiana rispetto all’imposizione della modernità registica.

Il livello ulteriore si trova sulla linea strettamente e sottilmente autoriale: l’opera parla di improvvisazione e libertà, ma in realtà non c’è proprio spazio per esperienze del genere, visto che tutto - recitazione “a soggetto” inclusa - è già scritto, previsto e determinato proprio dall’autore stesso.

*Questa sera si recita a soggetto*, nelle quattro versioni presentate venerdì sera all’ex cotonificio di Santa Marta, oggi sede universitaria, come esito del laboratorio di Ronconi, diventa quindi un’occasione per esplorare le possibilità del lavoro registico, nella prospettiva di quattro giovani che si stanno affacciando al mestiere. Un altro spunto arriva dall’incontro, avvenuto in questi giorni in redazione, con Fausto Paravidino, che parlava dei malintesi che nascono dall’avvicendamento fra regia “forte” - che tenta di imporre, al di là del testo, una propria linea interpretativa - e “debole”, che si inserisce invece nella tradizione più originaria della professione, quella del rispetto del testo e dell’analisi della prospettiva dell’autore. Una prospettiva che segna, fin dalle sue origini, la grande avventura registica, ed è anch’essa saldamente già presente nel testo pirandelliano: in *Questa sera*, la commedia da inscenare è *Leonora, addio!*, davvero novella di Pirandello stesso.

Nelle aule del laboratorio, eccezionalmente aperte in notturna, si incontrano approcci - espressi negli esperimenti e esiti più vari - che si muovono con disinvoltura fra l’uno e l’altro versante, mirando forse a una mediazione interna fra impronta interpretativa e scavo del testo, fra fedeltà e tradimento - come del resto insegna, proprio dai suoi spettacoli più riusciti, il maestro Ronconi. L’allestimento di Rocco Schira - con Luciano Falletta, Marcella Favilla, Laura Garofali, Elena Strada - è una puntuale e asciutta riproposta del testo pirandelliano, che si esprime in uno spazio dal design minimale, cintato da un perimetro di neon. Quello di Claudio Autelli, che ha lavorato con Giulia Briata, Jacopo Fracasso, Fabrizio Nevola, Sara Lazzaro, Alberto Onofrietti, Luigi Maria Rausa, si confronta così direttamente col dispositivo “a soggetto” da cogliere addirittura l’interattività di uno spettatore particolarmente zelante che, durante la ribellione degli attori alla direzione registica, si alza dalla sedia e tenta di parteciparvi.

Il tema del doppio è sviluppato in vari sensi dal tentativo registico di Luca Micheletti: due platee che si confrontano, due coppie di protagonisti (Paolo Camilli, Stella Piccioni, Giulia Rupi, Antonio Veneziano) che si fronteggiano.

Licia Lanera ha diretto Paola Giglio, Christian Mariotti La Rosa, Fabrizio Rocchi, Alessandro Sanmartin, Alice Torriani; il loro allestimento introduce con essenzialità il pensiero pirandelliano sulla dialettica fra attore e personaggio e ne re-innesca la pluralità linguistica, mentre porta a emergere la lucidità della parola da un vitale lavoro corporeo che si approssima ai limiti della body art - cifra distintiva del percorso della regista barese, assieme a un rimescolamento fra tradizione e rinnovamento che ben si presta a quest’occasione pirandelliana.

## Un bilancio del Laboratorio Internazionale del Teatro 2012

Intervista a Àlex Rigola  
di Redazione

13 agosto: ultimo giorno del Laboratorio Internazionale del Teatro 2012, che ha richiamato a Venezia per una settimana giovani artisti e aspiranti attori, registi, drammaturghi da diversi Paesi d'Europa. Incontriamo il direttore, Àlex Rigola, per un bilancio conclusivo e un confronto su quest'esperienza. Cominciamo l'intervista ponendo le domande che, lungo tutta la settimana, abbiamo rivolto agli allievi dei laboratori, per proseguire poi verso le idee e le spinte che da questo campus ormai alla fine, portano già verso gli orizzonti del festival 2013.

**La prima domanda che abbiamo posto ai laboratoristi è: qual è lo spettacolo che le ha cambiato la vita?**

*I sette rami del fiume Ota* di Robert Lepage, *Shopping & Fucking* di Thomas Ostermeier, *Je suis sang* di Jan Fabre... che altro? Mi è piaciuto molto uno degli spettacoli che abbiamo portato in Biennale l'anno scorso: *Isabella's room* di Jan Lauwers. Poi tutti i Dostoevskij di Frank Castorf con Martin Wuttke; il suo *Maestro e Margherita* e i *Demoni*, davvero un grandissimo spettacolo.

L'ultimo lavoro che mi ha colpito è un'altra versione del *Maestro e Margherita*, diretta da Simon McBurney.

Un artista che vorrei portare a Venezia è Sidi Larbi. Penso a *Foi*, un'opera danzata su musica medievale che mi è piaciuta davvero molto. Oppure a *D'avant*, che coinvolgeva il Ballet C de la B, assieme alla Schaubühne e alla compagnia di Sasha Waltz.

Sempre di Sasha Waltz ricordo *Körper*... ma anche la compagnia di Pina Bausch... Gli spettacoli che mi hanno cambiato sono così tanti che potrebbero non finire mai!

**E, invece, il suo spettacolo che le ha cambiato la vita?**

Il peggiore! Perché nel momento in cui tutto funziona alla perfezione non c'è mai molto da discutere; ma quando - dopo aver lavorato tanto, come cinque mesi dieci-dodici ore al giorno fino a notte fonda - qualcosa non va, c'è molto da ragionare.

A parte questo, lo spettacolo che mi è piaciuto di più fra quelli che ho diretto è sicuramente *2666*, un lavoro un po' lungo - ben cinque ore di rappresentazione! - che in realtà si componeva di cinque pezzi diversi. Ognuno di essi si muoveva fra varie forme sceniche (dalla conferenza al cinema noir, dalla narrazione alla visualità), ciascuna delle quali rappresenta un frammento di quello che so fare sul palcoscenico.

**La seconda domanda riguarda direttamente i laboratori di questa Biennale: fra "costi e ricavi", chiediamo di fare un bilancio dell'edizione 2012.**

Cos'ho guadagnato? Sicuramente la felicità. Ad esempio i due open doors di questa sera (dai laboratori di Gabriela Carrizo e Claudio Tolcachir, ndr) mi hanno reso molto felice: non tanto perché quello che hanno mostrato fosse bello o interessante - in effetti lo era - ma per il rapporto che hanno mantenuto con il percorso di lavoro che si è sviluppato in questi giorni. Perché abbiamo voluto presentare degli open doors alla fine dei workshop? Certo non per vedere degli spettacoli: queste dimostrazioni non erano come i 7 peccati, la serie di micro-show itinerante che ha concluso la Biennale 2011; piuttosto rappresentano, per gli altri allievi dei laboratori, la possibilità di conoscere altri modi di lavorare e pensare il teatro. Per fare un esempio legato alla serata di oggi: magari ci sono persone che lavorano nella danza e fanno poco di un teatro di parola o di personaggio come quello argentino di Claudio Tolcachir; o invece attori che frequentano quest'ultimo genere, forse, non conoscono bene il teatro-danza di Peeping Tom. Vedere come lavorano gli altri, incontrare idee e metodi diversi può aprire un nuovo cammino. Credo che questa trasversalità rappresenti una risorsa molto importante perché può scuotere le convinzioni e "aprirti la testa".

Così mi chiedo: cosa succederebbe se, per un giorno alla settimana, potessimo cambiare i nostri maestri e provare qualcosa di totalmente diverso? Credo potrebbe essere un'esperienza fondante: una specie di "pausa" dal proprio lavoro, in cui il cervello si sposta per andare a incontrare un altro percorso e poi, il giorno successivo, torna rinnovato dal maestro e dal teatro che ha scelto. Credo che l'esperienza di oggi abbia saputo raccontare davvero molto bene quello che ho provato a fare qui con il Laboratorio di arte scenica della Biennale.

**L'ultima domanda che abbiamo posto in questi giorni agli allievi dei laboratori: che senso ha, secondo lei, fare teatro in questi tempi di crisi?**

...che sia troppo tardi per iniziare una nuova carriera?! (ride)

Ora tutto è peggiorato, ma non penso di essere cambiato molto rispetto a due anni fa, sono sempre ugualmente critico. Penso che, facendo regia, il mio lavoro possa essere quello di indagare - anche se solo parzialmente - la psicologia umana e di vedere un po' come va il mondo. Non ho soluzioni: non sono uno statista, un economista o un filosofo, posso solo raccontare quello che mi accade intorno ogni giorno.

Credo che nessun artista pensi al senso di quello che fa mentre lo fa: fa arte perché gli piace.

Tuttavia, mi è capitato spesso di pormi questa domanda e, pur credendo che non ci sia una risposta precisa o necessaria, sono giunto alla conclusione che facciamo teatro per sapere qualcosa in più su noi stessi. Penso sia questo il senso ultimo dell'arte scenica, anche dal punto di vista degli spettatori: andiamo a teatro per conoscere qualcosa in più sull'essere umano. Ma perché vogliamo sapere così tanto, e sempre di più, su noi stessi? Forse questa è la vera domanda. Risponderei che l'obiettivo è quello di migliorarci, ma non so se sia vero o no.

Torniamo alle dimostrazioni dei laboratori che abbiamo visto questa sera: il lavoro di Gabriela Carrizo e di Claudio Tolcachir sono molto diversi, così come lo sono state le due presentazioni. Ma, nonostante si sviluppassero a partire da percorsi profondamente differenti, c'era qualcosa in più che le metteva in comunicazione, qualcosa che non veniva spiegato o raccontato e l'immaginazione di ognuno di noi, su queste basi, ha potuto seguire ipotesi e percorsi completamente diversi. È la stessa ragione per cui, ad esempio, la drammaturgia shakespeariana funziona benissimo anche oggi, dopo secoli e secoli: non è una forma chiusa e nelle sue aperture credo risieda tutta la sua potenziale universalità. Ognuno può dare un proprio significato a ciò che vede, ma c'è sempre un background da condividere, che credo sia quello dell'indagine sulla condizione umana. E penso che ciò possa valere tanto per il teatro di testo - che in questi anni sta svolgendo un lavoro capace di andare ben oltre la parola - che per l'opera più astratta. In un modo o nell'altro, alla fine, stiamo sempre parlando di noi stessi... Siamo molto "egoisti"... Per questo penso e mi auguro che l'obiettivo sia quello di renderci un po' migliori.

**In questi giorni, alle prese con idee e modi di fare teatro così differenti, ci siamo interrogati molto sulle forme dell'arte scenica. Secondo lei, anche per quanto riguarda i metodi presentati dai maestri invitati in questi anni alla Biennale, cos'è tradizione e cosa invece significa sperimentare?**

Non penso ci sia una regola fissa. Credo fermamente che il teatro lavori su una forma di comunicazione diretta e immediata, in cui non c'è la parola "domani" né esiste un "ieri": è solo adesso, è oggi. Se con la pittura o con il cinema si creano opere che possono rimanere, in teatro invece la dimensione può essere soltanto quella diretta, viva. Le forme, poi, sono tante: c'è chi proviene da una tradizione specifica, ma sono molti gli artisti che magari non hanno alcun rapporto col teatro classico; ci sono spettacoli più vicini alle arti visive che alla tradizione teatrale, a Rothko più che a Goldoni.

E, allora, c'è bisogno della tradizione? È più importante la sperimentazione? Qualche volta sì, qualche volta no - l'importante, in entrambi i casi, è non viverlo come un obbligo.

**Forse i tempi non rendono ancora possibile chiederle qualche anticipazione sulla prossima Biennale, ma possiamo almeno domandare se ha già qualche desiderio, speranza o augurio per l'edizione 2013?**

Avere sempre più partecipanti! E, naturalmente, un festival più lungo. Mi auguro di non perdere il senso del campus di arte scenica, dell'incontro e della condivisione, così come l'abbiamo vissuto quest'anno.

Ma posso dare anche una piccola anticipazione: ci sarà un lavoro trasversale di carattere laboratoriale che, assieme ai diversi spettacoli, percorrerà tutto il festival e, come nel 2011, avrà un esito conclusivo unitario. Stiamo pensando a una tematica su cui si concentreranno, ognuno a proprio modo, diversi micro-show: il centro verso cui convergeranno sarà un diverso personaggio di un artista che, oggi come ieri, è sempre stato molto vicino a Venezia e al Veneto, William Shakespeare.