

Marco De Marinis

STRATEGIE INTERCULTURALI  
E TRANSCULTURALI NELLA SCENA  
ITALIANA POST-NOVECENTESCA.  
DUE ESEMPI

*Vocazione antica e necessità presenti*

Com'è noto, il teatro italiano ha nella *vocazione internazionale* uno dei suoi caratteri originari. Pochi lustri dopo le prime attestazioni documentarie relative a compagnie professionistiche nel nostro Paese, conosciute in seguito col nome di Commedia dell'Arte, abbiamo notizie di troupe italiane in tutta Europa, dalla Spagna alla Baviera, dalla Francia all'Inghilterra. E nel Settecento esse arriveranno fino in Russia.

Di più: il primo teatro stabile italiano nacque lontano dal suolo patrio, nel Seicento, in quel di Parigi, dove restò attivo per oltre un secolo, con una quasi ventennale interruzione a cavallo fra '600 e '700. Dopo la Commedia dell'Arte la stagione del Grande Attore ha rinnovato questa tradizione internazionale, a partire dalle prime tourné europee di Ristori, Salvini e Rossi alla metà dell'800.

È evidente, dunque, quale sia stato per oltre tre secoli il punto di forza del teatro italiano anche e soprattutto in riferimento a questa vocazione internazionale: l'attore. Se in paesi come la Francia e l'Inghilterra erano soprattutto i *testi* a passare i confini, a viaggiare e conferire così a quei teatri nazionali una dimensione sempre più vasta (basti pensare a Molière per la Francia e a Shakespeare per l'Inghilterra), nel caso dell'Italia a viaggiare e a contribuire alla diffusione all'estero del nostro teatro sono sempre stati soprattutto gli *attori*

(senza dimenticare altri artisti della scena, come gli architetti e gli scenografi, dal Torelli ai Bibiena). Basterebbe il nome di Dominique Biancolelli, beniamino del Re Sole, o quello di Tiberio Fiorilli/Scaramouche, maestro nientemeno che di Molière, a rendere perfettamente chiaro il nostro assunto.

E, nonostante Goldoni e Alfieri, le cose non cambiano con il Grande Attore, grazie al quale non soltanto il teatro italiano varca le frontiere, si afferma nelle maggiori capitali dello spettacolo, raggiunge i quattro angoli del pianeta, quando iniziano le tournée transoceaniche, ma si dà anche una dimensione interculturale e persino, talvolta, transculturale. Si pensi ai tanti casi di collaborazioni con attori di altri Paesi e di altre lingue, che il Grande Attore praticò spesso; o al fatto di recitare nella propria lingua all'estero incurante delle barriere linguistiche e capace di abatterle con la forza poetica della propria performance scenica (naturalmente Eleonora Duse è, in tal senso, qualcosa di più di un riferimento riassuntivo).

Se questo è vero, allora non sembrerà poi così strano che sia stata proprio la sparizione del teatro all'antica italiana, e la sua sostituzione con un teatro che cercava di adeguarsi alle novità e agli standard europei della regia, a chiudere la grande epopea internazionale di tre secoli e più e a segnare una lunga provincializzazione della nostra scena, che culmina con la stagione degli Stabili, fra anni Cinquanta e Settanta (con poche eccezioni: come l'*Arlecchino servitore di due padroni* di Strehler o l'*Orlando Furioso* di Ronconi).

Non è strano perché il teatro di regia italiano, nel tentare di mettersi al passo con l'Europa per dir così, superando uno storico "ritardo", spodestava, e comunque penalizzava colui che fino ad allora – come abbiamo visto – era stato il sommo artefice della internazionalizzazione, e cioè l'attore, ridotto perlopiù a interprete funzionale, funzionario-impiegato, per mettere al primo posto una lingua e una drammaturgia che certo non potevano ambire a un respiro e a una diffusione dello stesso tipo (Pirandello a parte).

Bisognerà non a caso attendere gli anni Sessanta, con l'avvento del Nuovo Teatro di Bene Quartucci Ricci De Berardinis Cecchi, perché prenda avvio un processo di sprovincializzazione della scena italiana che la porta gradualmente a riconquistare una dimensione e un respiro europei. La gradualità è evidente se si confronta la prima generazione di Bene e compagni con quella immediatamente successiva dei Magazzini Criminali (Carrozzone), della Gaia Scienza e di Falso Movimento. Mentre con Bene e gli altri la internazionalizzazio-

ne si limita a qualche, sporadica apparizione fuori confine (soprattutto a Parigi, che teatralmente sembra quasi forzato considerare territorio straniero per gli italiani, o a New York, ma qui quasi sempre grazie agli Istituti Italiani di Cultura), con la generazione successiva la presenza oltralpe e ai festival internazionali diventa molto più assidua e iniziano anche i primi casi di coproduzione.

Ma, a tale proposito, un ulteriore salto di qualità viene compiuto negli ultimi dieci-quindici anni, grazie al prestigio internazionale di gruppi guida come Societas Raffaello Sanzio, Workcenter di Pontedera, Teatro delle Albe, Motus, Compagnia Pippo Delbono, Emma Dante, Fanny & Alexander, gruppi e artisti i cui lavori sono spesso prodotti o co-prodotti quasi interamente da realtà estere (teatri, festival, etc.) o con fondi europei, e non a caso debuttano preferibilmente fuori Italia.

Detta così, e guardata *da fuori*, la situazione del nostro teatro di ricerca sembra dunque essere eccellente, piena di realtà artistiche che tutti ci invidiano e che spesso trionfano nei teatri e nei festival di mezzo mondo. Vista *dall'interno*, essa è invece molto meno florida e positiva. La circolazione nel nostro Paese degli spettacoli di questi gruppi di fama mondiale è molto spesso faticosa e insoddisfacente, con poche eccezioni: il caso Societas Raffaello Sanzio è sicuramente esemplare anche sotto tale aspetto. Per non parlare dei finanziamenti pubblici, che coprono sempre meno i costi di produzione. Del resto – com'è noto – il nostro Paese riserva alla cultura una percentuale del PIL che è nettamente più bassa di quella di tutti gli altri paesi europei avanzati e, negli ultimi anni, sulla cultura e sull'università ha abbattuto spietatamente e dissennatamente la scure dei tagli (ma forse c'è un metodo in questa follia). Sicchè la via delle co-produzioni internazionali non è più una scelta ma – per chi se la può permettere, evidentemente – una vera e propria necessità. E fortunatamente esistono realtà come l'ERT di Modena, il Festival di Santarcangelo, Dro-Centrale Fies o Romaeuropa Festival che vanno controcorrente, assolvendo una funzione particolarmente preziosa oggi.

Questo però significa che, quando – per tante ragioni – non si è in grado di circolare all'estero e di assicurarsi co-produzioni importanti, si rischia letteralmente la sparizione. E non parlo di gruppi giovani o di realtà di poco valore: parlo anche di realtà storiche della nostra nuova scena, come il Teatro della Valdoca, da tempo in difficoltà nonostante il livello qualitativo altissimo del loro lavoro.

Un'ultima cosa va detta, a proposito delle coproduzioni internazionali e delle differenze fra l'Italia e gli altri Paesi europei più avan-

zati. Anche in questi Paesi i teatri e le compagnie si avvalgono di finanziamenti privati e di coproduzioni internazionali. Solo che qui, a differenza dell'Italia, lo Stato fa sempre la sua parte di promozione e tutela del proprio patrimonio culturale, per esempio sovvenzionando i viaggi all'estero, finanziando le traduzioni nella o dalla lingua nazionale etc. Insomma, in Italia, anche per la cultura si sta imponendo una versione tutta nostrana, e molto discutibile, della sussidiarietà.

### *Due casi esemplari ed anomali*

Particolarmente interessanti, perchè esemplari e anomali nello stesso tempo, sono i casi della Societas Raffaello Sanzio e del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards di Pontedera. Scelgo queste due realtà perchè indubbiamente costituiscono due esempi di eccellenza artistica e per le profonde differenze che le contraddistinguono anche dal punto di vista organizzativo e produttivo, oltre che estetico, pure sotto il profilo della internazionalità.

Si tratta in realtà di due esempi quasi opposti, o a specchio, da questo punto di vista.

Da una parte c'è un gruppo italianissimo, anzi romagnolo (di Cesena), a conduzione familiare, due coppie di fratelli, i Castellucci e i Guidi, intrecciate sentimentalmente e accomunate dalla passione per il teatro, che – a partire dagli anni Ottanta – fanno spettacoli coinvolgendo tutta la comunità famigliare (mamme e nonne all'inizio, la numerosa prole della coppia Romeo e Chiara in seguito). Insomma un'anomala, italianissima famiglia d'arte che però, pur restando tale (la sola collaborazione artistica straniera di grande rilievo è stata ed è ancora quella del musicista statunitense Scott Gibbons), acquisisce già negli anni Novanta un sicuro prestigio internazionale, che andrà crescendo senza pause o flessioni, fino agli exploit del progetto kolossal *Tragedia Endogonidia* (undici spettacoli coprodotti, fra 2002 e 2004, da nove città europee con Cesena ad aprire e chiudere) e della *Divina Commedia* (2008).

Dall'altra parte c'è invece una realtà, il Workcenter di Pontedera, che nasce sì in Italia ma con un fortissimo imprinting internazionale, come ultimo approdo dell'incredibile nomadismo di uno dei grandi maestri della scena contemporanea, il polacco Jerzy Grotowski, divenuto apolide dopo il precipitoso abbandono della Polonia nei primi mesi del 1982, all'indomani del golpe del generale Jaruzelski. Segui-

rono tre anni americani, presso l'Università di Irvine, in California, che lo accolse. Nel 1986, grazie alla lungimiranza e al coraggio di Roberto Bacci, il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera decide di chiedere i finanziamenti per permettere al maestro polacco di svolgere la sua ricerca in una situazione relativamente tranquilla e protetta. Nasce così il Workcenter of Jerzy Grotowski, ufficialmente residente a Pontedera ma in effetti ubicato poco fuori in campagna (località Vallicelle). In quanto tale, esso non era tenuto a produrre spettacoli (del resto Grotowski non ne faceva più di nuovi dal 1970) ma poteva dedicarsi a un vero e proprio lavoro di sperimentazione laboratoriale sulle arti performative. Il modello, come già per il Teatr Laboratorium di Wrocław negli anni Sessanta, fu il laboratorio scientifico nel senso delle scienze dure, della fisica in particolare (non va dimenticato che il fratello maggiore di Grotowski, Kazimierz, era fisico nucleare). Dopo aver denominato inizialmente Arti rituali questa ricerca, il maestro polacco adotterà il nome consigliato da Peter Brook: Arte come veicolo.

Per alcuni anni, fino al '93, saranno due le équipes ospitate a Vallicelle: quella guidata dal discepolo designato, l'americano Thomas Richards, da lui conosciuto nell'84 a Irvine, e quella guidata dalla cantante haitiana Maud Robart, figura di fondamentale importanza per il lavoro di Grotowski dal '78 in avanti, anche se un po' trascurata, a mio avviso, dalla storiografia grotowskiana ufficiale (fu lei ad iniziarlo a quei canti afro-caraibici, canti vibratorii tradizionali, che da allora costituiranno uno strumento fondamentale del suo lavoro sino alla fine). Quindi, riassumendo: un grande regista polacco, il suo erede designato, americano, una fondamentale collaboratrice, haitiana. Questo fu, in sostanza, il Workcenter di Pontedera all'inizio. Altri collaboratori polacchi dei progetti precedenti (Teatro delle fonti in Polonia e Dramma oggettivo a Irvine) si aggiunsero i primi tempi per poi allontanarsi. E poi c'erano gli allievi, provenienti da ogni parte del mondo, scelti attraverso selezioni molto severe anche se di tutt'altro tipo rispetto a quelle teatrali tradizionali, e disposti ad accettare un regime durissimo, che includeva fra l'altro l'autofinanziamento e l'impegno a restare almeno per un anno. Allievo della prima ora fu, dall'86, il toscano Mario Biagini, che diventerà nel tempo uno dei principali collaboratori di Grotowski e oggi è il direttore associato del Workcenter accanto a Thomas Richards.

Siamo dunque di fronte, per l'appunto quasi a rovescio rispetto alla Societas, a una realtà tutta internazionale che però si radica in

Italia, nella sua provincia, e lì lavora per anni e anni in un isolamento quasi monacale (molti parlarono di *asbram*), ma in realtà intessendo un fitto scambio con moltissime realtà giovani del teatro italiano dell'epoca e aprendosi di tanto in tanto a pochi, privilegiati testimoni; studiosi, operatori teatrali o semplici appassionati di tutto il mondo, cui venivano mostrate due opere performative composte in quegli anni: *Downstairs Action* (dall'89), *Action* (dal '95) e talvolta anche gli esercizi, come *Motions*.

### *Il Workcenter dal '96 a oggi*

Cerchiamo adesso di seguire velocemente le vicende del Workcenter da quando cambia nome, e soprattutto dalla morte del suo fondatore, ad oggi.

Nel '96 Grotowski decide che la intestazione del Workcenter deve cambiare integrando, oltre al suo, anche il nome di Thomas Richards, per consacrare ufficialmente un passaggio delle consegne già avvenuto in realtà: la direzione del lavoro pratico già si concentrava, allora, nelle mani del suo collaboratore americano.

Dopo la morte di Grotowski, nel gennaio del '99, la guida del Workcenter passa interamente a Richards, che cerca – con l'aiuto di Mario Biagini – di imprimere al lavoro una decisa apertura verso l'esterno, anche attraverso una diversificazione dei piani. C'era anche la necessità di avviare progetti in Italia e all'estero per autofinanziarsi, visto il progressivo ridursi, in quegli anni, del contributo ministeriale e anche dell'apporto finanziario del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, divenuto nel frattempo Fondazione Pontedera Teatro.<sup>1</sup>

Da questa duplice esigenza, artistica e finanziaria allo stesso tempo, deriva la decisione di affiancare alla direzione di lavoro dell'Arte come veicolo, come potenzialità alternativa delle arti performative (all'interno della quale, dal '94, Richards dirigeva *Action* e poi emergerà, dal 2002, *An action in creation*, chiamata alla fine, nel 2006, dopo varie vicissitudini, anche onomastiche, *The Letter*), un'altra direzione: il

<sup>1</sup> Devo tutte le informazioni di carattere finanziario sul Workcenter di Pontedera alla cortesia di Carla Pollastrelli (che ringrazio), uno dei responsabili di Fondazione Pontedera Teatro e una delle persone più vicine a Grotowski soprattutto nei primi anni del suo soggiorno italiano.

progetto “The Bridge: Developing Theatre Arts”, avviato nel maggio 1998, quindi durante gli ultimi mesi di vita del maestro polacco. Come dice il nome stesso, e come scrisse il Workcenter, “qui si è scolpito nella materia stessa delle arti performative un ponte che si slancia dal mondo del teatro verso la ricerca sull’arte come veicolo”.<sup>2</sup> In altri termini, si trattava di ritornare verso lo spettacolo e verso lo spettatore, partendo dal lavoro svolto sull’Arte come veicolo (che non prevedeva, come ho già detto, né spettacoli né spettatori) e mettendolo diversamente a frutto.

La prima creazione apparsa all’interno del progetto “The Bridge” è stata *One Breath Left* (1999–2002), diretto da Mario Biagini e Thomas Richards, da cui sono derivati in successione, fra 2003 e 2006, *One Breath Left-Dies Irae*, *Dies Irae* e, infine, *Dies Irae: The Preposterous Theatrum Interioris Show*, sempre diretto dai due. Sono le tappe di un lavoro creativo in progress<sup>3</sup> che porta il Workcenter a riapprodare pienamente ad un vero e proprio spettacolo, offerto a un pubblico pagante.

Gli anni che portano da *One Breath Left* all’ultimo e definitivo *Dies Irae* sono quelli che vedono il Workcenter ampliare il numero degli allievi partecipanti e realizzare alcuni progetti europei, il più importante dei quali è stato “Tracing Roads Across”: un progetto triennale sostenuto dal programma “Cultura 2000” dell’Unione Europea e da una rete di operatori teatrali appartenenti a cinque diversi Paesi.<sup>4</sup> Dall’aprile 2003 all’aprile 2006 le attività esterne e interne del Workcenter si sono articolate nel quadro di questo progetto, che prevedeva residenze più o meno lunghe e svariati tipi di attività nei vari teatri e istituzioni culturali partecipanti.

<sup>2</sup> Cfr. *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, in Opere e sentieri*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, vol. I, Bulzoni, Roma 2007, p. 435.

<sup>3</sup> Questo lavoro si è giovato della fondamentale collaborazione di un gruppo di performers di Singapore, in residenza al Workcenter, e in particolare di Gey Pin Ang.

<sup>4</sup> Oltre all’Italia, con la Fondazione Pontedera Teatro, l’Austria, con il Theater des Augenblicks di Vienna, in veste di organizzatore e co-ideatore; la Francia, con il Centre Dramatique National de Normandie-Comédie de Caen; la Bulgaria, con “For a New Bulgarian University” Foundation di Sophia; la Grecia, con la Public Agency for Development di Creta (Zaros). Accanto a questi cinque co-organizzatori, il progetto si è avvalso di un partner speciale, Il Grotowski Institute di Wrocław (Polonia), e di una folta serie di partner principali, che hanno consentito soggiorni più o meno lunghi – oltre che nei Paesi summenzionati – anche in Turchia, Cipro e Russia, in quest’ultimo caso grazie all’apporto di The Moscow Theatre-School of Dramatic Art of Anatolij Vasil’ev di Mosca. Per tutte queste informazioni, e per l’elencazione completa, a cura di Elisa Poggelli, delle attività del progetto, cfr. *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, op. cit., pp. 439-451.

In questo periodo, tanto la linea dell'Arte come veicolo quanto quella di "The Bridge" evolvono fecondamente, mettendo capo rispettivamente ai già citati *The Letter*, l'Azione che è ormai responsabilità esclusiva di Richards e di un ridottissimo team di tre altri *doers*, e *Dies Irae: The Preposterous Theatrum Interioris Show*, che vede Richards coinvolto solo come performer e la cui direzione è ormai di fatto tutta sulle spalle di Biagini.

È evidente come tutto questo preludesse a una divisione del Workcenter in due diverse équipes, cosa che puntualmente avviene nel 2007, complice il quasi completo ricambio dei membri del Centro. Dal 2007 il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards ospita quindi due gruppi di lavoro: il Focused Research Team in Art as Vehicle, diretto da Thomas Richards, e il gruppo di Open Program, diretto da Mario Biagini.

Sotto la guida di Thomas Richards il Focused Research Team in Art as Vehicle continua la ricerca nel campo dell'arte come veicolo, una prassi che fin dagli inizi del Workcenter si è basata sul lavoro con antichi canti di tradizione. L'arte come veicolo è un'investigazione sul modo in cui le arti performative possono essere strumento di trasformazione della percezione e della presenza dell'artista, e mezzo per il risveglio di aspetti sottili dell'esperienza attraverso il lavoro su flussi strutturati di azione e canto. È una ricerca a lungo termine, che richiede un lavoro disciplinato e svolto con dedizione; l'intenzione è, qui, di entrare in contatto con fonti profonde, e di muoversi con esse verso ciò che Grotowski e Richards chiamano "trasformazione di energia". L'arte come veicolo è un campo in cui l'artista-performer lavora sul ricco potenziale di esperienza racchiuso nel momento presente, per se stesso e con gli altri. Attualmente, Focused Research Team in Art as Vehicle esplora il modo in cui le potenzialità evocate in questo territorio artistico possono esistere all'interno della vita quotidiana e in relazione con essa, e la maniera in cui questi atti performativi possono servire da ponte verso un'apertura della percezione non solo nel contesto dell'atto di per sé, ma anche nelle nostre esperienze e nelle nostre interazioni di tutti i giorni. Focused Research Team in Art as Vehicle è composto da: Benoît Chevelle, Jessica Losilla Hébrail, Teresa Salas, Philip Salata, Cécile Richards, Thomas Richards.<sup>5</sup>

Dai primi mesi del 2010 questo team propone una nuova opera performativa, intitolata non a caso *The Living Room*, la quale riguarda la possibilità data agli esseri umani di poter fluire quasi impercettibil-

<sup>5</sup> Cfr. *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards/dossier*, a cura di Marco De Marinis, "Culture Teatrali", n. 20, 2010, p. 189.

mente dal quotidiano all'extraquotidiano, dall'ordinario allo straordinario, ovvero – come diceva Etienne Decroux – di estrarre lo straordinario dall'ordinario.

Per quanto riguarda l'altra équipe, guidata da Mario Biagini, e composta anch'essa di attori (dodici) di varie nazionalità, provenienti da Nord-America, Sud-America e Europa.

Il lavoro di Open Program nell'ambito delle arti performative promuove una circolazione tra gli aspetti interiori della ricerca del Workcenter e il più ampio contesto sociale. In questo senso Open Program si avvicina al nucleo più intimo del teatro: il momento di un contatto significativo tra esseri umani. Gli spettacoli e gli eventi attualmente proposti da Open Program sono stati creati a partire dal lavoro su testi poetici di Allen Ginsberg e su canti tradizionali del sud degli Stati Uniti. Uno degli aspetti su cui il gruppo si concentra è la riscoperta dell'aspetto vivo della parola poetica come strumento di contatto e di azione, delle sue qualità ritmiche e sonore, della sua complessità di sensi e significati. E di come queste peculiarità si manifestino nella pratica performativa degli attori. Partendo dalle poesie di Allen Ginsberg, i membri di Open Program hanno composto numerose canzoni, abbracciando stili e gusti musicali diversi che riflettono la varietà e poliedricità artistica del gruppo. Le canzoni rispecchiano l'estrema complessità e ricchezza della poesia di Ginsberg e mettono in luce la relazione tra parola poetica e canto. L'Open Program Team è composto da: Itahisa Borges-Méndez, Lloyd Bricken, Cinzia Cigna, Davide Curzio, Marina Gregory, Timothy Hopfner, Agnieszka Kazimierska, Felicita Marcelli, Alejandro Tomás Rodríguez, Chrystèle Saint-Louis Augustin, Julia Ulehla.<sup>6</sup>

I lavori proposti attualmente dall'Open Program, tutti basati sull'opera poetica di Ginsberg, sono: *I Am America* (spettacolo), il concerto *Not History's Bones – A Poetry Concert*, *Electric Party Songs*, un concerto in formato di spettacolo da sala, e la festa *Electric Party*.

Va aggiunto conclusivamente che, esauritasi l'ultima linea importante di finanziamento istituzionale (quello proveniente dal Grotowski Institute di Wrocław per il triennio 2007–2009), oggi il Workcenter si sostiene per circa l'85% con attività e progetti in Italia e all'estero, cioè autofinanziandosi. Il 2011 in particolare sta vedendo entrambi i team impegnati in una tournée annuale in giro per il mondo, organizzata anche in occasione dei 25 anni dalla fondazione del Centro.

<sup>6</sup> Ivi, p. 190.

*La Societas una e trina: da Tragedia Endogonidia a oggi*<sup>7</sup>

Dopo la titanica impresa di *Tragedia Endogonidia*,<sup>8</sup> fra 2002 e 2004, la Societas entra, per una somma di ragioni private e artistiche che non occorre qui approfondire, in una crisi da cui esce divisa di fatto in tre; con i tre artisti fondatori, Romeo Castellucci, Claudia Castellucci e Chiara Guidi, che intraprendono dei percorsi individuali del tutto differenziati, seguendo e coltivando le proprie predilezioni e specifiche competenze: la regia teatrale per Romeo, la teoria e la pedagogia per Claudia, la drammaturgia sonora per Chiara. E se la dimensione internazionale, anche sul piano finanziario, è maggiormente evidente per Romeo, essa tuttavia caratterizza anche il lavoro delle altre due socie fondatrici.

Romeo Castellucci prosegue la propria traiettoria teatrale alternando grandi produzioni e lavori di più ridotte dimensioni: *Hey Girl!* (2006), debutta al Festival d'Automne di Parigi il 16 novembre 2006; *Divina Commedia. Inferno, Purgatorio, Paradiso*, "imponente excursus esistenziale e teatrale" debutta alla LXII edizione del Festival di Avignone nel luglio 2008 (l'elenco dei co-produttori europei prende mezza pagina e prevede anche il sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, la regione Emilia-Romagna e il Comune di Cesena). Tra il 2010 e il 2011 egli intraprende un ciclo dedicato al volto umano, il cui primo esito è stato *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (il Théâtre National de Bretagne/Rennes figura come produttore associato, accanto alla stessa SRS produttore esecutivo), che ha debuttato a Essen, in Germania, nell'ambito di Theater der Welt, il 15 luglio 2010; il suo culmine, e forse esito, è ora costituito da *Il velo nero del pastore*, dramma liberamente ispirato al racconto omonimo di Nathaniel Hawthorne: dopo aver debuttato a Rennes, questo lavoro (che vanta anch'esso una lunga lista di coproduttori europei) è stato sospeso dal regista, che ne proporrà una nuova versione a Romaeuropa Festival nel novembre 2011.<sup>9</sup> (Ma non va dimenticata la regia lirica del *Parsifal*

<sup>7</sup> Questo paragrafo conclusivo è costruito sulla base di materiali messi a disposizione dalla Societas Raffaello Sanzio. Ringrazio per la collaborazione Valentina Bertolino, della Compagnia, Lucia Amara, Adele Cacciagrano e Piersandra Di Matteo.

<sup>8</sup> Con ben sedici *Crescite* (opere performative brevi) sviluppatesi organicamente dai suoi undici *Episodi*.

<sup>9</sup> Cfr. la brochure *The Minster's Black Veil*, pubblicata dalla SRS, contenente un in-

di Wagner, commissionata a Castellucci, senza intervento della SRS, dal Théâtre de la Monnaie di Bruxelles e che è andata in scena nella capitale belga nel gennaio-febbraio scorsi).<sup>10</sup>

Dopo *Tragedia Endogonia*, Chiara Guidi sviluppa una personale ricerca sulla voce come corpo, azione, disegno e sull'esperienza che se ne può fare, nell'ascolto della sua grana ma anche nella costruzione, attraverso di essa, di un tempo e di uno spazio.<sup>11</sup> Nel 1999 ha iniziato una collaborazione con il compositore statunitense Scott Gibbons (che continuerà a collaborare anche con Romeo e Claudia Castellucci), assieme al quale ha diretto per alcuni anni un laboratorio permanente di composizione vocale e sonora e condotto diversi workshop, realizzando lo spettacolo/concerto *The Cryonic Chants* (novembre 2004, Romaeuropa Festival). Nel 2007 ha coordinato il Corso di Alta Formazione "il verso, il suono articolato, la voce" di Emilia Romagna Teatro, cui è seguita un'opera di teatro musicale che riprende il modulo del madrigale e del recitare cantato, intitolata *Madrigale appena narrabile. Concerto per sedici voci e un violoncello* (2007). Nel 2008 ha condotto, ancora per l'ERT, il Corso di Alta Formazione "Tecniche di vocalità molecolare", presentando a conclusione lo studio *Night must fall* (Festival Vie, Modena, ottobre 2008). Del suo percorso di ricerca fanno inoltre parte lo spettacolo *Flatlandia* (2008), lettura drammatica e musicale del racconto omonimo di E. Abbott, e i progetti *L'ultima volta che vidi mio padre* e *Ingiuria*, con Alexander Balanescu, Blixa Bargeld e Teho Teardo (a parte *L'ultima volta*, che ha debuttato a Chambéry il 1 ottobre 2009, si tratta di produzioni interamente italiane). Assumendo il suono come paradigma, attraverso il quale avere un'esperienza pratica e sensoriale della realtà e del suo doppio, Chiara Guidi cura, a partire dal 2008, la direzione artistica di Mantica. Esercizi di voce umana, un programma di teatro e musica al Teatro Comandini di Cesena, che estende l'orizzonte della sua ricerca personale ad artisti e musicisti del panorama contemporaneo caratterizzati dalla medesima tensione nell'elaborazione artistica del suono e della voce. Ha diretto l'edizione 2009 del Festival Santarcangelo dei Teatri. Parallelamente la Guidi

interessante dialogo (tradotto anche in francese e in inglese) fra il regista e Piersandra Di Matteo dal titolo *La legge del bandito*.

<sup>10</sup> Cfr. il volume *Parsifal. Richard Wagner*, Bruxelles, De Munt/Monnaie, 2011, uscito in occasione del debutto.

<sup>11</sup> Cfr. il *Dossier Societas Raffaello Sanzio*, a cura di Piersandra Di Matteo, *Culture Teatrali*, n. 20, op. cit., pp. 221-256.

conduce, dagli anni Novanta, un percorso di ricerca nell'ambito della relazione fra teatro e infanzia: suo risultato più celebre resta lo spettacolo *Buchettino*, da Perrault, del 1994, riproposto recentemente e di cui sono state create varie versioni in tutto il mondo.

Claudia Castellucci nel 2003 ha fondato una scuola sul movimento ritmico, Stoa, che nei cinque anni di esistenza (fino al 2008) ha prodotto cinque *Balli*, veri e propri saggi di fine anno, composti di danze improntate a un'interpretazione metronomica del movimento su un tempo musicale. Nel frattempo Claudia ha condotto studi particolari sul movimento ritmico in rapporto alla musica, avvicinandosi alle esperienze folkloriche. Grazie a un viaggio di studio a Budapest scopre i campi di ballo nella regione moldava della Romania, che frequenterà in estate per due anni. Nel 2009 fonda Mòra, una compagnia di ballo che specializza il rapporto del movimento nel tempo e realizza (grazie a una coproduzione internazionale) *Homo turbae*, da un racconto di Edgar Allan Poe con le musiche per organo di Olivier Messiaen (orchestrazione musicale di Scott Gibbons e collaborazione alle luci e ai costumi del fratello Romeo).<sup>12</sup> Nel 2010 ha inaugurato un'altra scuola ritmica: Calla. Nel marzo di quest'anno ha debuttato prima al Festspielhaus di Hellerau (Dresda) e poi al Festival Wiosny di Posnan (i due coproduttori dello spettacolo), rispettivamente 11-12 marzo e 20-21 marzo, con *Il tramonto della primavera*, ispirato al *Sacre du printemps* di Igor Stravinskij, musica originale di Scott Gibbons. A partire dal 19 settembre ha condotto l'Ecole du Rythme, una scuola di movimento ritmico della durata di un mese, nella città di Bordeaux, in occasione della Biennale di Arte Urbana 2011 diretta da Michelangelo Pistoletto. Si occupa anche di letture drammatiche, come *Il Regno Profondo*, sermone drammatico scritto e letto da lei stessa (debutto: 29 giugno 2009).

<sup>12</sup> Questo lavoro ha debuttato al Festival delle Colline Torinesi, il 25 giugno 2009.

## Bibliografia

### Workcenter

- Doorsways: Performing as a Vehicle at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura di L. Wolford Wylam con M. Biagini e A. Attisani, Seagull Press, London – New York – Calcutta 2010.
- Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, in *Opere e sentieri*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, vol. I, Bulzoni, Roma 2007.
- I sensi di un teatro. Sette testimonianze sul Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Bonanno, Catania 2011.
- Testimonianze e riflessioni sull'Arte come veicolo*, in *Opere e sentieri*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, vol. III, Roma, Bulzoni 2008.
- Osiński, Z.
- Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a l'arte come veicolo*, Bulzoni, Roma 2011.
- Richards, T.
- Il punto-limite della performance* (1997), Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2000.
- Richards, T.
- Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Routledge, New York – London 2008.

### Societas Raffaello Sanzio

- AA. VV.
- The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, London 2007.
- Dossier Societas Raffaello Sanzio*, a cura di P. Di Matteo, «Culture Teatrali», n. 20 (*Teatri di voce*, a cura di L. Amara e P. Di Matteo), Annuario 2010 (ma 2011).
- Castellucci, C., Castellucci, R., Guidi, C.
- Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Ubulibri, Milano 1992.
- Castellucci, C.
- Uovo di bocca. Scritti lirici e drammatici*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- Castellucci, C., Castellucci, R., Guidi, C.
- Epoëa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*, Ubulibri, Milano 2001.
- Pitozzi, E., Sacchi, A.
- Itinera. Trajectoires de la forme: Tragedia Endogonia*, Actes Sud, Arles 2008.