

Annamaria Sapienza

Vedere il suono. Il metodo errante di Chiara Guidi tra infanzia e voce

Premessa

È impossibile separare l'attività di Chiara Guidi dal percorso artistico della Societas Raffaello Sanzio, formazione chiave del teatro di ricerca italiano, fondata a Cesena nel 1981 da due coppie di fratelli: Romeo e Claudia Castellucci, Chiara e Paolo Guidi.¹ Eppure, all'interno di un lavoro condotto in una modalità strutturalmente collettiva, la Guidi coltiva un personale interesse per alcuni aspetti della creazione teatrale che definiscono un filone parallelo, ma distinto, pronto a sfociare per storia naturale in un autentico sistema pedagogico.

Nella difficoltà consapevole di riassumerlo in poche battute, è necessario almeno segnalare quanto il lavoro del gruppo cesenate si caratterizzi nell'attuazione di un'idea di teatro prevalentemente concentrata sulla potenza visiva della rappresentazione tradotta, mediante una inconfondibile e audace pratica scenica, in spettacoli rimasti emblematici nel panorama teatrale europeo.

Un instancabile impegno estetico e culturale sostiene le premesse programmatiche della Societas, volta a spingere il teatro fuori dalle soluzioni automatiche, alla costante ricerca di linguaggi rappresentativi che investono la lingua, lo spazio, il testo, l'attore. Gli allestimenti, complessi nei segni e talvolta estremi nelle forme, dichiarano un baluardo di resistenza nei confronti dei sistemi relazionali e comunicativi del contemporaneo, un gusto per l'opposizione in nome di una spregiudicata esplorazione degli statuti della creazione teatrale che pone al centro l'attore, inteso come macchina-corpo, organo di composita unicità, lontano da consuetudini espressive e da tecnicismi. Riferimenti alla cultura dei mass media si confondono con elementi arcaici in un gusto provocatorio per l'assemblaggio, la deformazione, l'eccesso, che culmina spesso in scelte che sperimentano con lucida determinazione il senso del limite, ai margini della rappresentabilità.² All'interno dell'intensa e prolifica attività teatrale

¹ Il gruppo si forma come compagnia teatrale, ma dal 1990 assume il nome di Societas Raffaello Sanzio al fine di sottolineare una particolare accezione comunitaria che caratterizza il proprio iter artistico. Paolo Guidi, invece, lascia il gruppo dopo circa un decennio dalla fondazione per dedicarsi alla scultura.

² Per una ricostruzione teatrale e poetica della Societas Raffaello Sanzio, oltre ai numerosi saggi esistenti sui singoli spettacoli, appaiono essenziali i testi che seguono: T. Colussi (a cura di), *Societas Raffaello Sanzio: il teatro iconoclasta*, Ravenna, Essegi, 1989; C. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio: dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Milano, Ubulibri, 1992; R. Castellucci, C. Castellucci, C. Guidi, *Epopea della Polvere. Il Teatro della Societas*

condotta in gruppo con tali prerogative di base, Chiara Guidi assume sin dall'inizio un ruolo specifico che asseconda un naturale interesse verso la sfera sonora e la vocalità.

In questo contesto, sia individuale che collettivo, diventa pressoché automatico il rapporto con il territorio e le forze culturali, una sinergia costante con le scuole, le associazioni, gli artisti. È questo un contatto puntuale che il gruppo declina negli ambienti sperimentali del teatro Comandini, un tempo istituto e laboratorio per fabbri e tornitori del ferro, sede della Societas dal 1989 per donazione del comune di Cesena. Lo spazio, che conserva in parte l'articolazione di una scuola, è il luogo di preparazione degli spettacoli ma, attraverso l'istituzione di laboratori e seminari di vario genere, diventa periodicamente terreno degli incontri, luogo comunitario dove le arti sono utilizzate come strumenti di conoscenza, dialogo e costruzione identitaria per una platea eterogenea di partecipanti.

Dal 2006 la Societas opera una scelta fondamentale che segna una particolare evoluzione: il lavoro collettivo lascia il posto alle inclinazioni e al dinamismo artistico dei membri fondatori, che producono distintamente le proprie opere in una «solitudine favorita e condivisa».³ In tale stato di cose il teatro Comandini, con la sua struttura polivalente, diventa luogo ideale che accoglie le diversità artistiche dei suoi membri fondatori in una convivenza che consente separate alterità. Nell'ambito di una garantita libertà creativa Chiara Guidi continua l'esplorazione nei territori vasti del suono e realizza una serie di esperienze che, in forme e risultati talvolta inattesi, traducono scoperte e intuizioni specifiche che investono tutti i livelli acustici della scena. Attenzione speciale è riservata alla voce, elemento cardine della creazione scenica, che riqualifica la parola in nome di una lingua 'altra', profonda, misteriosa, archetipica. La voce diventa «chiave drammaturgica» di base in un'accezione corporea, materica, che definisce e abita la scena. L'indagine si concentra sulle infinite possibilità dello strumento vocale dell'attore, all'interno del quale la Guidi compie un'immersione totale alla ricerca di una fonetica originaria, lontana dalle catene del senso. Nondimeno, la componente sonora è ricercata in ogni elemento della rappresentazione, dal testo agli oggetti, alla ricerca di una forza di base invisibile e pervasiva che sostiene la forma più autentica dell'esperienza teatrale.

Il lavoro, sviluppatosi nell'arco di quasi trent'anni, segue un iter coerente che elabora un sistema pedagogico articolato essenzialmente in due direzioni convergenti in ciò che la Guidi definisce *metodo errante: il teatro*

Raffaello Sanzio 1992-1999, Ubulibri, Milano 2001; A. Malaguti, M. Calcagno (a cura di), *La sperimentazione nei processi di produzione teatrale*, Milano, Franco Angeli, 2012; P. Di Matteo, L. Amara (a cura di), *Toccare il reale: l'arte di Romeo Castellucci*, Napoli, Cronopio, 2015.

³ Dalle note di presentazione contenute nel sito della Societas Raffaello Sanzio www.societas.es. (02/2017)

infantile e la tecnica molecolare applicata alla voce. Tali ambiti si nutrono di un'esperienza consolidata sul piano professionale mediante un percorso laboratoriale alla ricerca di una nuova alfabetizzazione emotiva, degli operatori e dei partecipanti (di ogni genere, età e provenienza culturale), al di là di principi estetici precostituiti e con l'ausilio di linguaggi plurimi. È possibile, tuttavia, individuare alcuni momenti fondanti della scommessa educativa di Chiara Guidi, evitando a priori di operare una rigida distinzione tra i risultati ottenuti all'interno degli spettacoli con la Societas e quelli maturati nel ventaglio delle sperimentazioni personali.

Intuizioni e primi traguardi

Alla metà degli anni Ottanta, il principio di decostruzione teatrale intrapreso dalla Societas porta ad elaborare la 'Generalissima', una lingua artificiale (o meglio, una non-lingua) coniata sulla base dei pidgin e delle lingue creole, arricchite dalle suggestioni filosofiche e misteriche di Giordano Bruno e Raimondo Lullo. Fondata su criteri numerologici, la Generalissima si compone di circa cinquecento termini che, procedendo per sottrazione e astrazione, offrirebbero la possibilità di poter raggiungere (con pochissimi lemmi) livelli profondi della comunicazione e affinità segrete tra le cose.⁴

Il nuovo idioma si articola in via sperimentale in *Kaputt necropolis* (1984) portato alla Biennale di Venezia, ma si evolve ad un ulteriore livello in *Santa Sofia. Teatro Khmer* (1985) dove il processo di azzeramento intrapreso nei confronti della parola si spinge e si completa in un approdo interno alle zone fisiche della vocalità.⁵ Lo spettacolo è realizzato in piena iconoclastia, ovvero, nella fase in cui il gruppo combatte l'immagine nell'aporia di una paralisi teatrale. La negazione del testo e del movimento gestisce il tempo di un personaggio fermo in scena, sempre sdraiato su un letto: è il dittatore cambogiano Polpot, inchiodato in un'afasia forzata, visitato in sogno dall'imperatore bizantino Leone l'Isaurico (protagonista storico della lotta contro la venerazione delle immagini sacre). Il gruppo accosta la memorabile furia iconoclasta della chiesa d'Oriente al fondamentalismo dei khmer rossi (al centro delle cronache dall'estero degli anni Ottanta), con un dittatore che esorta i suoi soldati a decimare 'l'uomo vecchio' mediante un autentico genocidio, in un folle ideale di rinnovamento popolare.

⁴ Cfr. R. Castellucci R., P. Di Matteo, *La Generalissima*, Mantova, Corraini, 2014.

⁵ Racconta Franco Quadri :«Veniva inventata una lingua, la 'Generalissima', che ambiva addirittura a proporsi come 'alfabeto di tutti i pensieri possibili', ma nella sua duplice natura di parodia di rituali scolastici e di ricerca di una chiave personale e segreta di comunicazione, conteneva un margine di verità, nella linea che avrebbe contraddistinto la compagnia: cimentarsi in giochi di sempre maggior audacia, ma crederci così fermamente da riuscire a imporre un'altra verità, che è quella del profondo, come accade d'altronde a ogni vero artista, condannato a superare le barriere del suo tempo, da Giotto a Pollock... O vogliamo citare Raffaello?». *L'infanzia del poeta*, postfazione a R. Castellucci, C. Castellucci, C. Guidi, *Epopea della Polvere. Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, cit., p. 313.

È Chiara Guidi a interpretare il capo dei guerriglieri, un leader la cui azione fisica è negata, o meglio, è affidata alla parola/voce che risulta la leva centrale dello spettacolo. Il corpo mortificato dall'immobilismo trasferisce energia esplosiva all'elemento vocale che cancella il testo facendolo coincidere con il suono puro, ricercato e raggiunto nella profondità dell'apparato fonatorio che reagisce come può alla posizione distesa del corpo ed è amplificato da un microfono impercettibile collocato sulla montatura di grandi occhiali. La risonanza dei fonemi disarticolati costituisce l'autenticità dell'azione che si compone di acuti, silenzi improvvisi, scatti brevi nei quali si intarsia il lavoro degli altri attori in un mosaico sonoro di graffiante materialità. Spiega Chiara Guidi:

All'inizio cercai di accordare il suono della mia voce con il suono del testo, non con il suo significato. Poi mi accorsi che tutte le parole potevano sintetizzarsi in una sola: 'Odio'. Questa parola corta non aveva bisogno di essere interpretata, né di essere suonata, né di essere spinta in avanti verso il pubblico con la forza dell'emozione. Al Contrario dovevo nasconderla. Per fare questo la disegnai: il buco delle due O e della pancia delle D, l'asta delle D e della I. Incominciai a seguirne il perimetro con la voce. La parola era scomparsa. Non c'era più, ma in quel disegno la voce aveva trovato il *suono* di Polpot.⁶

La tecnica utilizzata si spinge in uno sperimentalismo che saggia progressivamente le molteplici sfumature che può raggiungere la voce, ricercando particolari posizioni delle corde vocali e del diaframma. La tecnica sondata giunge fino al sanguinamento della gola, in una serie di inabissamenti estremi che scavano alla ricerca di suoni nascosti. Gli esiti di tale spettacolo, fisicamente lesivi e faticosi, diventano la base di riflessione sulla quale Chiara Guidi affronta e modula i lavori successivi. L'orizzonte che si delinea muove gli attori verso una nuova sensibilità all'ascolto, ovvero, al riconoscimento della propria voce come risonanza interiore, emotiva, rifrazione della lettura del testo nel proprio corpo entro il quale rintracciare la fibrillazione acustica, l'elemento fisico e organico della parola privata del suo significato logico.

L'esperienza pionieristica di *Santa Sofia* continua ne *I Miserabili* (1987), messinscena nella quale il linguaggio è colpito già a partire dalla fase di emissione dei suoni, così che la strada intrapresa verso la costruzione di un'opera sonora conduce alla presenza di figure sceniche che ne materializzano i passaggi. Un Araldo media la comunicazione tra palcoscenico e platea attraverso un immobilismo che polarizza l'attenzione su figure che umanizzano la conflittualità fra parola e azione: in tal senso il 'masticatore di parole', l' 'impiccato vivente' strozzato nell'atto di pronunciare un monologo come nella morsa di un cappio alla gola e la 'donna velata' (coperta per intero da uno stendardo tagliato solo ad altezza

⁶ C. Guidi, *Cantar recitando*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 159.

bocca) appaiono presenze insolite che esprimono la necessità di vedere le parole in scena. In particolare Chiara Guidi, nelle vesti della donna velata, prova a mostrare al pubblico il suo corpo nascosto utilizzando solo la voce che si veste di pianto, ovvero, di una melodia che anticipa il significato e schiude un varco allo spettatore sull'immaginario mondo di provenienza della donna, il suo vissuto, la sua storia.

Il lavoro di delegittimazione dell'elemento verbale, nell'impegno di liberarlo dagli effetti consunti dall'abitudine teatrale e in perenne ricerca di un valore autonomo, prosegue per sottrazione e conduce ad una progressiva riduzione della parte testuale. In *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992), il protagonista non pronuncia alcuna battuta. Lo spettacolo inaugura l'accostamento ai classici della Societas, un avvicinamento che si manterrà sempre lontano dalla tradizione o da presunte attualizzazioni, nella creazione di letture sceniche vivide e severe.⁷ In questo caso la rappresentazione conta sulla notorietà della storia, mai rappresentata in scena e ricercata nel silenzio originario preesistente alla codificazione grafica.

Amleto è chiuso in un ostinato mutismo, impegnato nella ricerca di ciò che precede la stesura drammatica shakespeariana, ovvero il suono vero e lontano che sostiene istanze assolute, il dramma tradito dal peso della tradizione e, forse, delle parole stesse. La rappresentazione sceglie come modalità espressiva del protagonista i tratti tipici dell'autismo, non in quanto malattia ma come difficoltà a gestire i rapporti affettivi. I complicati contesti relazionali del principe di Danimarca sono abitati da pupazzi: il padre è un orso di pezza, Orazio un pappagallo di stoffa, Ofelia una bambola, Gertrude un canguro di panno, giocattoli parlanti ma indifferenti al suo stato. Il «ritmo drammatico»,⁸ di cui è artefice Chiara Guidi, consegna al pubblico un Amleto che comunica attraverso la voce, ma rinunciando alla parola, mai riconoscibile o avvicinabile all'originale inglese. L'attore sostituisce il testo con mugolii, gemiti, rumori, ritrovati nella gola con un attento lavoro di esplorazione fisica che costruisce un racconto uditivo che cancella ogni traccia di dialogo e ogni tentazione di centralità autoriale⁹.

Dai risultati raggiunti con il classico shakespeariano, l'insita necessità di scomporre gli elementi verbali continua e sviluppa una precisa strategia

⁷ Oltre ad *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, nell'ambito dei classici la Societas ha realizzato, spesso al centro di forti polemiche sull'ereticità delle scelte rappresentative, *Gilgamesh* (1990), *Favole di Esopo* (1992), *Oresteia (una commedia organica?)* (1994), *Giulio Cesare* (1997), *Genesi. From the museum of sleep* (1999), il ciclo *Tragedia Endogonia* (2002-2004), *La divina commedia* (2008). Cfr. V. Valentini, *La catastrofe senza qualità. I miti tragici nel teatro del XX secolo*, in «Biblioteca teatrale», 75-76, 2006, pp.145-171; *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2007.

⁸ Così è indicato in locandina il ruolo di Chiara Guidi, completato dalla «melodia» affidata a Claudia Castellucci.

⁹ Cfr. *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, in R. Castellucci, C. Castellucci, C. Guidi, *Epoepa della Polvere. Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, cit., pp. 13-56.

che, nelle ricerche condotte dalla Guidi in special modo sulla vocalità, si riversa in alcune tappe che coincidono con l'affermazione teatrale della *Societas* a livello europeo. Prima con *Oresteia (una commedia organica?)* (1995) e poi con *Giulio Cesare* (1997), il lavoro condotto con gli attori della compagnia si fa carico dei risultati maturati nell'esplorazione delle possibilità dell'apparato fonatorio nonché, come si vedrà, delle suggestioni scaturite dallo studio dei comportamenti dei bambini a contatto con i linguaggi delle arti.¹⁰

Oresteia (una commedia organica?) rappresenta un punto di non ritorno nella ricerca teatrale degli anni Novanta definendo, altresì, lo statuto artistico tanto della Raffaello Sanzio nel suo complesso quanto di Chiara Guidi nel suo interesse specifico. La lettura della tragedia passa da Eschilo a Carroll, fino a giungere ad Artaud in un sistema rappresentativo crudele e poetico, di grande impatto comunicativo. Il conflitto tra le regole della natura e le leggi razionali della modernità, costituisce un nucleo ideale che si declina in soluzioni dai tratti estetici estremi che restituiscono alla tragedia una «scabrosità» originaria e senza tempo. Con tali premesse, il suono/voce riveste un'importanza primaria e comporta un'investigazione attenta che Chiara Guidi conduce in senso sperimentale. Un caso esemplare è la ricerca della voce 'giusta' di Cassandra nell'*Oresteia*: costretta in un parallelepipedo, l'attrice (Nicoletta Magalotti) sfiora le pareti ad ogni emissione del respiro che dilata il volume del suo corpo. Ogni parola rimbomba al suo interno. La mancanza di aria e di spazio fa coincidere la voce con il corpo, fino all'esplosione di una sonorità espressiva che diventa l'unica possibilità comunicativa di Cassandra, intrappolata nella maledizione del dono profetico:

Pianti, singhiozzi, scatti, risate, irrigidimenti, compressioni, sberle, contorsioni, spinte. Il significato delle parole si rifrange, si spezza. [...] Le sue parole non si ascoltano ma precipitano attorno alla lingua che si arrotola su sé stessa. [...] Benché pronunciate le parole non esistono più. Non sono più riconoscibili. Sono i suoni della lingua. Sono versi che sempre la lingua produce, ma che mai si percepiscono nella preoccupazione dell'ascolto delle parole e del loro significato. Di Cassandra rimane solo questo. È come una bocca con la lingua mozzata.¹¹

La parola è scomposta come l'ingranaggio di un giocattolo, alla ricerca della sua potenza originaria, ovvero, della forza generatrice che precede la giuntura logica tra lemma e significato.¹²

¹⁰ I diari di lavoro di entrambi gli spettacoli, costituiscono una fonte imprescindibile per comprendere tale passaggio. Cfr. C. Guidi, *Voci dell'Oresteia*, in R. Castellucci, C. Castellucci, C. Guidi, *Epoepa della Polvere. Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, cit., pp. 152-155; *Diario di lavoro sulle parole del Giulio Cesare*, Ivi, pp. 213-217.

¹¹ C. Guidi, *Voci dell'Oresteia*, cit., pp. 152, 153.

¹² Già con *Uovo di bocca*, scritto da Claudia Castellucci, verso la metà degli anni Novanta Chiara Guidi inaugura una formula di scrittura vocale che sostituisce il copione tradizionale. Il testo è recitato all'unisono da entrambe, ma la modalità è frutto di una

Ancora più estrema si rivela la soluzione adottata nel *Giulio Cesare* dove la ricerca vocale scava letteralmente nella sua origine fisica. Il lavoro affronta uno studio approfondito sulla parola in senso politico, come potenza retorica, tecnica artificiale capace di intervenire sulla materia teatrale oltre i suoi contenuti. Il diario di lavoro sulle parole del Giulio Cesare, redatto giorno per giorno da Chiara Guidi, illustra quanto l'attenzione riservata alla sfera sonoro-vocale sia il veicolo attraverso il quale si compie l'attraversamento del testo: lo studio del dramma di Shakespeare rivela una sostanza fisica che determina la scelta degli attori,¹³ mentre il senso delle battute risulta secondario rispetto alla corrente sonora da esse generata. Tale intuizione porta a visualizzare, manipolare ed estremizzare la fonte meccanica della partitura vocale attraverso soluzioni sceniche radicali di decostruzione del significato semantico: una telecamera endoscopica, attraverso la narice, penetra nelle profondità della gola e proietta su uno schermo l'apparato fonatorio dell'attore; l'aspirazione dell'elio provoca in tempo reale la distorsione della voce dell'interprete; il discorso centrale di Antonio (cuore del dramma) si articola nella distonia comunicativa di un oratore laringectomizzato che elude ogni prevaricazione concettuale. «Soltanto la musica delle sillabe e la forma timbrica dei fonemi – afferma la Guidi - devono rivelare il senso di ciò che si pronuncia. Le parole, in sé, non hanno contenuto, ma sono forme plastiche sinfoniche»¹⁴. E il ritmo dei fonemi genera una scrittura convenzionale, un codice grafico che, per tutte le esperienze successive, diventa alfabeto sonoro e sistema di lettura per gli attori.

Approdo all'infanzia

La riflessione sul viaggio a ritroso dalla locuzione minima al suono primitivo si affianca, a partire dal 1992, ad un'immersione nel mondo dell'infanzia. Tale categoria è assunta, da questo momento e per tutte le esperienze analoghe realizzate fino ad oggi, come profondità preverbale senza tempo nella quale la parola è sostituita da linguaggi istintivi e non formalizzati. Tra questi, il gioco rappresenta un patrimonio ineludibile, da recuperare per restituire al teatro essenziale profondità. Con tali

direzione attenta della Guidi non solo sul timbro e sul tono della voce, ma anche sui respiri, le emissioni sonore, le impercettibili variazioni. Su questo lavoro, che assume la fisionomia di una composizione musicale, comincia a nascere una scrittura grafica parallela al testo che guida nel dettaglio la pronuncia, strumento indispensabile per l'elaborazione futura del metodo. Cfr. C. Castellucci, *Uovo di bocca. Scritti lirici e drammatici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

¹³ «Cassio è più anziano di Bruto e la sua voce più bassa e grave, mentre Bruto (Giovanni Rossetti), più giovane, deve avere un timbro chiaro. Lele Biagi (Cassio) ha un respiro di tipo asmatico che può essere accentuato, e il ghigno, che a tratti compare nella sua maschera facciale, è evidenziato se gli impediscono di prendere fiato tra una frase e l'altra. Deve parlare con un solo respiro e la voce, infine, diventa tremula, al pelo dell'udibile». C. Guidi, *Diario di lavoro sulle parole del Giulio Cesare*, cit., p. 213.

¹⁴ Ivi, p. 216.

presupposti Chiara Guidi, in opposizione ad un generico concetto di Teatro Ragazzi, realizza una serie di esperienze teatrali che, con caratteristiche ed esiti sempre differenti, costituiscono le prime intuizioni e definiscono i principi di ciò che, solo col tempo, sarà definito metodo errante¹⁵.

Gli spazi articolati del teatro Comandini vengono modificati in modo tale da poter accogliere un gruppo di bambini al quale offrire la possibilità di vivere la fiaba, facendo di questa un'esperienza sensibile e concreta da attraversare nelle forme del teatro. Vengono, così, realizzate *Le favole di Esopo* (1992) secondo una modalità itinerante che regola la presenza dei piccoli spettatori mediante un progetto drammaturgico di partecipazione attiva. Nelle stanze preparate per la narrazione avviene l'incontro con il racconto fantastico attraverso un sistema mobile di presenze: alcuni attori, molti animali, materiali come paglia e legno, maschere di cartone, sono i segni (visivi, sonori, olfattivi) di una storia da vivere fisicamente su sollecitazione. Un complesso vario di stimoli permette di scardinare le abitudini dell'ascolto passivo, scatenando l'immaginazione attraverso la teatralità nella quale il corpo è coinvolto in un'autentica «relazione d'arte».¹⁶

I risultati di questa prima sperimentazione sviluppano la ricerca intrapresa sulla fiaba con *Hansel e Gretel* (1993), *Le fatiche di Ercole* (1994) e *Pelle d'asino* (1996). L'esperienza teatrale trasporta i bambini nei labirinti della paura nei quali è palpabile la tensione tra il 'bello' e il 'brutto', intese non solo come categorie estetiche, dalla quale si può emergere mediante un atto creativo. Il terrore prende forma e si lascia toccare, in un percorso partecipativo che si presta alla demolizione fisica e alla conquista salvifica: in *Hansel e Gretel* i due protagonisti guidano circa cinquanta spettatori in un grande stomaco di cartone, attraverso cunicoli e percorsi accidentati fino al traguardo finale;¹⁷ in *Pelle d'asino* i bambini sprofondano nel sottosuolo del teatro, dove una ruspa ha scavato delle grotte, e vi risalgono dopo un cammino reale e fantastico di grande liberazione.

Il risultato più efficace del viaggio nei meandri dei timori infantili giunge però con *Buchettino* (1994),¹⁸ momento nel quale uno degli spazi più grandi del Comandini viene occupato da cinquanta lettini di legno (grezzi e scarni) e assume ambigua forza evocativa: stalla, casermone, dormitorio, ma anche campo di concentramento o ospedale di fortuna. I giacigli ospitano

¹⁵ Cfr. D. Legge, *Per un teatro 'infantile'. Intervista a Chiara Guidi*, in «Teatro e Critica», 24 aprile 2017.

¹⁶ Cfr. C. Guidi, *Tra voce e infanzia*, registrazione video della conferenza svolta all'università di Torino il 12 ottobre 2016, all'interno del progetto italo-francese *In Atelier. Processi creativi e dinamiche di relazione nelle 'compagnie d'arte'*, a cura di E. Marinai che ringrazio per avermi fornito il documento audio.

¹⁷ Dopo il Comandini lo spettacolo viene portato anche al Teatro Valle di Roma, trasformato, con un intervento radicale della sala e del palcoscenico, per ricreare gli ambienti della fiaba. Cfr. Video su https://www.youtube.com/results?search_query=hansel+e+gretel (02/2017).

¹⁸ In realtà è la nota favola di Charles Perrault che la tradizione italiana ha da sempre ribattezzato *Pollicino*.

altrettanti bambini che si raggomitano sotto le coperte e sono invitati ad ascoltare ad occhi chiusi il racconto, letto e recitato da Chiara Guidi. La storia è condita da voci, rumori e suoni che provengono da un'area circostante ma nascosta alla vista, luogo apparentemente lontano dal quale emergono le tracce sonore della storia (il bosco, l'orco, la casa), cassa di risonanza di diffusi incubi notturni. Il tessuto sonoro della narrazione, accuratamente ricercato mediante i più svariati materiali attivati in modo che la provenienza acustica sia circolare e la percezione risulti sinestetica, trasforma l'ascolto statico nei lettini in una dinamica esperienza di visione. È questa una tappa significativa del percorso teatrale di Chiara Guidi che risulta tanto funzionale da essere rappresentata, fino ad oggi, in diverse parti del mondo ed essere assunta come metodo: esercizio drammatico per l'attrice/narratrice che si serve solo dello strumento vocale; immersione nel racconto come motore dell'immaginazione per i bambini; ritorno alle origini come rappresentazione del sogno per gli adulti. In questa fase, infine, si delinea in maniera più chiara l'accezione del concetto di infanzia emerso, passo dopo passo, da ognuna delle esperienze condotte in tale ambito:

Infanzia non intesa come un'età della vita, ma come un sentire e provare la parola sul limite stesso del linguaggio, sulla soglia del non-dire, là dove la parola degli umani si mescola e si salda con quella degli animali, degli orchi e degli gnomi, là dove è prossima al peso reale delle cose e all'intimità con un corpo.¹⁹

Gli esiti di *Buchettino* annunciano tempi ormai maturi per istituire un cantiere teatrale che lavori, in maniera sistematica e continuata, sul potenziale creativo dei bambini e la sobria trasgressione tipica dell'universo ludico. Nasce la Scuola Sperimentale di Teatro Infantile, diretta da Chiara Guidi dal 1995 al 1998, come logica conseguenza degli obiettivi raggiunti nella relazione fra teatro e infanzia che prevede una serie di laboratori, offerti in forma gratuita, ad esclusiva frequentazione dei bambini concentrati su materiali, figure simboliche e azioni fisiche.²⁰

Realizzato in sinergia con le scuole locali, il primo esperimento riunisce trenta bambini divisi in due gruppi che, nel corso di sette incontri, riquaificano i movimenti del corpo suddiviso in tre blocchi (braccia, gambe, tronco) e definiscono in maniera inconsapevole le strutture cardine della fiaba. Nel lavoro intenso e concentrato, documentato e registrato dalla Guidi in tutte le sue fasi, i bambini esercitano una capacità immediata e naturale di dare vita all'immaginazione in forme teatrali che non imitano modalità adulte, ma traducono una legittima libertà rappresentativa.

Eppure questa prima fase della Scuola non viene accolta favorevolmente dai genitori dei partecipanti che, alla visione dei documenti prodotti e delle

¹⁹ C. Guidi, dalle note sullo spettacolo *Buchettino*.

²⁰ Nel 1998 la Scuola Sperimentale di Teatro Infantile riceve il Premio Ubu.

registrazioni video delle fasi del laboratorio, esprimono il proprio dissenso, probabilmente concentrati sul prodotto e non sul processo. La mancanza di contenuti definiti, forme teatrali riconoscibili, generi condivisi e canoni estetici comuni, non consente al giudizio genitoriale di individuare la sobria autenticità dei gesti improvvisi e della provocatoria innocenza interpretativa recepita, semmai, come pericolosa anomalia. Tale episodio crea un momento di crisi nella progettualità di Chiara Guidi in questa direzione, ma l'impiego del teatro come *habitat* esplorativo dell'infanzia, dove il gioco è linguaggio necessario, convince a continuare per altri tre anni. La decisione di perseverare nell'intenzione, secondo quanto ha dichiarato Chiara Guidi in più di un'occasione, col tempo sembrerebbe assumere un obiettivo pedagogico rovesciato: non è tanto il desiderio di offrire al bambino il teatro come strumento di indagine espressiva (effetto comunque automatico in percorsi formativi di questo tipo), quanto la necessità di un contagio da parte dell'adulto, pagando all'infanzia un debito contratto durante la crescita con l'abbandono del 'pensiero selvaggio' e delle più istintive facoltà conoscitive. Gli eventi costruiti con i bambini alla Scuola Sperimentale mirano, dunque, a recuperare una dimensione ludica ancestrale, toccare l'assolutezza del racconto attraverso la teatralità primordiale dell'infanzia, entrare nei territori dell'immaginario che precedono il teatro, in uno stato non formalizzato ma autentico capace di cogliere e trasformare in rappresentazione la visione prodotta dalla creatività puerile.²¹

L'officina teatrale condotta da Chiara Guidi nel filone del teatro infantile, anche quando la scuola termina la sua parabola nel 1998, sopravvive come prassi consolidata in messe in scena sempre più intense che, fino ad esempi recenti, confermano il loro carattere intergenerazionale. Temi di universale drammaticità occupano uno spazio scenico nel quale narratori adulti e giovanissimi definiscono insieme un racconto nel quale voce, musica, parola, assumono forme plastiche e visibili in un incanto puerile che anima ogni cosa senza scandalo.

Un esempio leggermente diverso è costituito da *Flatlandia* (2009), lettura vocale che Chiara Guidi costruisce su sé stessa come possibilità di modulare da sola tutti i registri necessari, in una delle prime mediazioni tecniche tra esplorazione sonoro-vocale e teatro infantile (che segue un lungo periodo di sperimentazione condotta con il musicista Scott Gibbons di cui si parlerà). Tratto dal romanzo omonimo scritto nel 1885 da Edwin A. Abbott, la lettura drammatizzata offre la possibilità di demolire mondi e idee preconcrete attraverso l'arte. In un ipotetico mondo geometrico popolato da figure piane, un quadrato incontra una sfera con la quale si avventura alla conoscenza del mondo a tre dimensioni. La tecnica scelta per la narrazione è quella della partitura musicale, apparentemente semplice,

²¹ Cfr. M. Marino, *Il metodo errante di Chiara Guidi*, in «Doppiozero», 3 aprile 2014; C. Guidi, *Tra voce e infanzia*, cit.

sostenuta dall'utilizzo di qualche microfono, un magnetofono, poche luci suggestive sistemate sulla scrivania dalla quale il racconto è evocato. L'effetto è straniante: si succedono bisbigli, urla, sequenze ritmiche, canti, mugolii, in un magma sonoro tra voci e rumori che proietta piccoli e grandi spettatori nel surreale universo geometrico altrimenti rappresentabile.²² In questo caso non vi è partecipazione fisica degli spettatori, ma l'obbligo di una fantasia attiva che si proietta su uno spazio vuoto, immensità riempita esclusivamente dalla narratrice e dalla sua voce camaleontica.

Riprendono, invece, la linea coerente dell'attraversamento fiabesco inaugurato nel 1992. *Il bestione*, 2011; *La ragazza dei fiammiferi*, 2012;²³ *La schiena di Arlecchino*, 2014; *Jack e il fagiolo magico* 2014; *La terra dei lombrichi*, 2015 e *Favole giapponesi*, 2016. Sbocco naturale di tale processo è l'istituzione del Festival di puericultura teatrale *Puerilia* che, a partire dal 2011, si svolge al Teatro Comandini di Cesena con cadenza annuale.²⁴ La manifestazione, ideata e diretta da Chiara Guidi, prevede un fitto programma di incontri e laboratori artistici che intende recuperare il gusto dell'illusione teatrale ponendo l'accento sul gioco, patrimonio originario che applica categorie non razionali alla percezione dei fenomeni come dei linguaggi.

Il festival si compone di diversi tavoli di dialogo ai quali intervengono artisti, pedagogisti, studiosi e soprattutto insegnanti che accompagnano i ragazzi in un'esperienza nella quale lo spettacolo non è mai un prodotto compiuto ma è in via di costruzione. Una serie di artisti visivi, infatti, sottopone le sue opere ad un pubblico di bambini che reagisce con tutti i sensi alle sollecitazioni artistiche (modifica, distrugge, ricrea, inventa) in un processo che, in maniera naturale, genera una costruzione teatrale a partire da una sorta di atelier permanente. Il tipo di drammaturgia che in tale contesto si delinea immagina interlocutori che, in un continuo scambio di ruoli, possono essere sia attori che spettatori in uno spazio rappresentativo che diventa luogo di sperimentazione totale e inconsapevole. Anche in questo caso, non si persegue una pedagogia che intende fornire ai bambini un adeguato prodotto teatrale, ma una strategica modalità di recuperare

²² K. Kopek, *Flatlandia. La favola geometrica di Chiara Guidi*, in «Krapp's last post», 21 giugno 2009; A. Pogosgnic, *Flatlandia. Chiara Guidi con la sua creazione vocale al Quirino*, in «Teatro e critica», 21 settembre 2009. Cfr. Chiara Guidi, *Flatlandia*, <https://www.youtube.com/watch?v=qtpsKtvLfig> (02/2017).

²³ *La ragazza dei fiammiferi* è il frutto della collaborazione musicale con il pianista Fabrizio Ottaviucci, con il quale nell'ottobre 2013 esegue il monologo *Tifone* tratto da Joseph Conrad.

²⁴ Nel 2013 Chiara Guidi vince il premio speciale Ubu anche grazie all'istituzione dei festival *Puerilia* e *Mantica*. Di seguito le ragioni del premio: «Chiara Guidi per la pluriennale ricerca [...] nell'ambito pedagogico e in quello della sperimentazione vocale e preverbale. Una ricerca capace di porre sempre nuove domande al mondo del teatro. E per i festival *Mantica* e *Puerilia*, la cui concezione si connota come laboratorio e condivisione del proprio processo creativo, in dialogo con differenti artisti e con portatori di altri saperi, laboratorio la cui stessa scrittura del programma assume la valenza drammaturgica della composizione di un'opera». Cfr. www.ubuperfq.it (02/2017).

una sorta di infanzia del teatro nella quale il bambino è medium elettivo della ricerca:

La voce in sé è davvero poca cosa, ma si presta all'uso e crea nella narrazione quella comunicazione sotterranea che lega colui che parla a colui che ascolta, il narratore di fiabe al bambino che ascolta. Lì si compie l'esperienza tutta pratica del teatro²⁵.

L'incontro con Scott Gibbons

Un momento decisivo nel percorso teatrale di Chiara Guidi è senz'altro l'incontro con Scott Gibbons, compositore e musicista elettronico statunitense la cui produzione è già nota alla Societas.²⁶ Tra le personalità più eclettiche della musica contemporanea, Gibbons si distingue per uno stile che unisce l'utilizzo di sofisticate attrezzature elettroniche alla ricerca di sonorità tratte dalle fonti più disparate, con particolare attenzione ai suoni della natura, scomposti e ricreati, insieme ai silenzi e alle frequenze non percepibili dall'orecchio umano. Autore di opere multimediali insieme ad artisti di varia natura e di diversa nazionalità, Gibbons unisce suoni familiari a forti dissonanze volte a generare drastici contrasti. Come fine ultimo di una sperimentazione che appare audace e radicale nei mezzi, c'è però la definizione di una essenzialità musicale che si presenta come materiale, plastica, capace di edificare architetture sonore, meglio definite elettroacustiche, che suggeriscono un vero e proprio spazio in movimento che trasforma l'ascoltatore in spettatore.²⁷

Ciò che Gibbons opera nel processo di costruzione delle sue opere è la traduzione dei suoni in sostanza drammatica, paesaggio uditivo stratificato, sovrapposizione ritmica e musicale che scompone e ricompone la scrittura. La ricerca di un'essenza 'organica' del suono (nel senso della scoperta di un segno acustico materico) porta il musicista a catturare respiri, acqua, fuoco e tanto altro, provando a parcellizzare gli elementi afferrandone l'intima risonanza. L'uso di sintetizzatori e strumentazioni tecnologiche di diverso tipo ferma i flussi sonori, li destruttura, li trasforma per restituirli in un'invenzione musicale dinamica che si presenta come azione in movimento.

Nel 1999 il musicista americano inaugura una collaborazione con la Societas Raffaello Sanzio che si rivela fondante per la naturale evoluzione

²⁵ C. Guidi, *Sulla tecnica molecolare della voce. Appunti di esperienze in luogo di teoria*, in L. Amara, P. Di Matteo (a cura di), *Teatri di voce*, «Culture Teatrali», n. 20, 2010, p. 246.

²⁶ Come accennato, nel 1998 Romeo Castellucci sceglie per il *Giulio Cesare* alcune delle musiche di Gibbons quando questi è noto con lo pseudonimo di Lilith. Successivamente il musicista fa parte degli Orbitronik, insieme a Brian Ladd, e degli Strawberry con Jonathan Joe e Weasel Walter.

²⁷ Cfr. F. Acca (a cura di), *Scott Gibbons: l'essenza organica del suono*, in «Prove di drammaturgia», n. 1, 2005. Il saggio è una sintesi dell'incontro tenuto da Scott Gibbons nel dicembre 2004 all'interno del progetto CIMES *Il suono del Teatro* (Centro di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna).

del gruppo, ed in particolare, per Chiara Guidi con la quale condivide la comune attitudine alla scomposizione minima del suono. Oltre ad una serie di spettacoli che realizzano l'orizzonte comune di ricerca, i due fondano un laboratorio permanente di composizione sonora e vocale conducendo, per alcuni anni, diversi workshop nei quali si affina il processo di costruzione drammaturgica del suono.²⁸

Genesi: from museum of sleep (1999) è il primo esempio del lavoro intrapreso con la Societas che, fin dal concepimento, parte dalla trasformazione del testo verbale in scrittura musicale. L'opera si divide in tre atti: *In principio, Auschwitz, Abele e Caino*. Nel primo (con evidenti riferimenti al primo libro del *Pentateuco*), Lucifero in abiti moderni entra nello studio di Marie Curie, studiosa scopritrice del radio, e sfoglia un trattato scientifico che si rivela essere il libro della Genesi; nel secondo, senza alcuna coerenza temporale, ci si trova ad Auschwitz dove la lingua ebraica è idioma terribile che rimanda alla potenza generatrice di Dio come a quella distruttiva della Shoah; nel terzo atto l'assassinio compiuto da Caino sancisce l'ingresso dell'uomo nella storia.

Nonostante la densità degli argomenti, lo spettacolo fa un uso molto limitato di parole (pronunciate in ebraico) che lasciano spazio all'inclusione ad ampio raggio delle arti visive in una serie di suggestioni che segnano le fasi cruciali della storia dell'umanità, corrispondenti cromaticamente alla tripartizione dello spettacolo: «nero come il principio del mondo, bianco come l'innocenza delle vittime di Auschwitz, rosso come la violenza di Caino».²⁹ Nella costruzione della parte sonora dello spettacolo Chiara Guidi, in via preliminare, intraprende un lavoro particolareggiato di conoscenza tecnica del libro sacro insieme ad una studiosa di ebraico, traducendo i segni grafici nei caratteri latini al fine di catturare la pronuncia delle parole al di là del loro significato. La familiarità raggiunta con la lingua semita consente la composizione di una partitura vocale che risveglia il testo «dall'inerzia in cui giaceva».³⁰ Parallelamente Gibbons esegue un processo detto di *sintesi granulare* ottenuto attraverso l'impiego di veloci processori, ancora poco utilizzati alla fine degli anni Novanta, che remixano pezzi già registrati con tracce sonore di eterogenea provenienza (lo strofinio di pietre, voci spaziali, mugolii di piacere ecc.).³¹ I suoni naturali scaturiti da fonti organiche sono trattati in studio in modo tale da essere scissi, sezionati, frammentati fino a diventare qualcosa di completamente diverso dall'originale. Le due linee, quella vocale e quella complessivamente sonora, convergono in un'architettura musicale unica che si impone come testualità che utilizza il suono in qualità di alfabeto di

²⁸ Tra i workshop occorre citare almeno *Vox in tragedia* (2002) presso il MCA di Chicago.

²⁹ L. Nobile, 'Genesi', *show del Male*, in «la Repubblica», 8 settembre 2000.

³⁰ C. Guidi, *Le parole della Genesi*, in R. Castellucci, C. Castellucci, C. Guidi, *Epoepa della Polvere. Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, cit., p. 269.

³¹ I suoni delle rocce, quelli vocali-astronomici e quelli sessuali, sono rispettivamente tratti dagli album *Stone* (Sub Rosa, 1992), *Orgatio* (Sub Rosa, 1994) e *Redwing* (Sub Rosa, 1994).

base. Il risultato è tutt'altro che rassicurante dal momento che la natura di ogni stimolo acustico è impossibile da collocare e l'atmosfera risulta inquietante, estranea, terrificante, come il caos della creazione contenuto nel primo libro della Bibbia potrebbe suggerire. Così che, l'idea di rendere visibile la spinta che sottende alle parole e non la sottrazione di senso a cui sono sottoposte, trova nella musica la sua più alta sublimazione³².

Dopo *Genesis: from museum of sleep* l'esperienza tra Gibbons la Società Raffaello Sanzio continua con la sinfonia «istantanea» *Voyage au bout de la nuit* (1999)³³ e *Il combattimento* (2000), opera nella quale Chiara Guidi persegue la sua esplorazione nella sostanza sonora della scena attraverso l'incontro di due modalità musicali antitetice: le composizioni d'avanguardia del musicista americano e lo studio della musica antica di Roberto Gini.³⁴ La ricerca attenta sui madrigali, e in particolare sulla relazione di reciproca dipendenza tra parola e musica, spinge i musicisti coinvolti a rielaborare (con esecuzione dal vivo) le scritture musicali dei *Madrigali guerrieri e amorosi* di Monteverdi e le invenzioni di Scott Gibbons che integra e rimaneggia elettronicamente la musica dei madrigali, le voci degli interpreti con i suoni naturali. Il risultato alluderebbe all'ascolto primitivo di un bambino nel grembo materno che non distingue i suoni singoli ma percepisce l'effetto di insieme mediato dal liquido amniotico. Anche in questo caso, la crisi più estrema indotta all'interno del discorso logico procede con un lavoro che destruttura la sintassi (grammaticale e musicale), fino all'individuazione di monadi fonetiche, subordinando il contenuto al suo involucro. Il riconoscimento dei suoni primari alla base delle parole definisce una concertazione che *suona* la voce: essa è strumento, materia, veicolo musicale auto-significante che si manifesta in un suono teatrale, evocativo, che diventa visivo.

Questo modo di procedere raggiunge livelli più complessi nel ciclo *Tragedia Endogonidia*, epopea sul senso del tragico nella contemporaneità durata dal 2002 al 2004, che testimonia una sperimentazione globale condotta a livello estetico, performativo e produttivo. La denominazione del lavoro contiene in sé una suggestiva antinomia: l'infinita riproducibilità di alcune specie viventi in possesso di gonadi di entrambi i generi e la morte necessaria dell'eroe tragico. Ciò delinea un progetto particolarmente significativo, ciclopico ma flessibile, articolato in undici episodi modificati in altrettante città europee su una base di partenza comune: non vi sono rielaborazioni di

³² In *Genesis* sono state utilizzate anche musiche del musicista polacco Henryk Mikołaj Górecki, scomparso nel 2010.

³³ Lo spettacolo è definito «sinfonia istantanea» in quanto quattro 'vocalisti' restituiscono il mondo sonoro dello scrittore francese mentre, in contemporanea, vengono proiettate immagini riferite agli avvenimenti narrati nel testo.

³⁴ Roberto Gini è musicista e direttore d'orchestra. Polistrumentista (violoncello, viola da gamba, organo, clavicembalo), è considerato una delle figure più interessanti nel panorama musicale contemporaneo per l'apporto dato alla riscoperta della viola da gamba e della musica antica nel suo complesso.

miti o figure antiche, ma immagini tragicamente attuali. Di ogni luogo la rappresentazione traduce gli stimoli, i riflessi, le caratteristiche che generano prodotti ed esperienze sempre differenti che nascono e si esauriscono sul posto. La direzione intrapresa sembra essere quella di un 'teatro organico' che assorbe l'ambiente esterno mutevole come qualsiasi materia vivente, pronto ad esplodere e a trasformarsi ogni volta.³⁵

Punto di partenza è il 'canto del capro', origine simbolica del teatro occidentale, adattato alla sensibilità moderna secondo un linguaggio molto articolato che si serve di strumentazioni tecnologiche. Nella fase progettuale del lavoro, un vero caprone è lasciato libero di camminare su una mappa disegnata sul pavimento che corrisponde alla distribuzione degli aminoacidi presenti nelle sue componenti organiche (corni, sterco, saliva). Ad ognuna di queste parti sono abbinati dei fonemi: il percorso e la durata del passaggio dell'animale su ognuna delle unità sonore consente alla Guidi di comporre la partitura della performance vocale. Essa è costituita, oltre che dai fonemi toccati dal capro, da timbri e armonie corrispondenti, linee melodiche, frammenti di voci modificate. Nell'assunto di base che ogni suono racchiude in sé un'immagine, la voce è materia privilegiata nella visualizzazione del 'testo' e della progettualità intera dello spettacolo: *Tragedia Endogonidia* è interamente costruita in modo che il suono sia corpo scenico, presenza fisica che abita lo spazio rappresentativo.³⁶ La prima fase del processo di composizione tra Chiara Guidi e Scott Gibbons raccoglie un insieme di suggestioni sonore in base alle immagini da voler rappresentare. La registrazione di suoni catturati, elementi acustici trovati, rumori, costituisce la banca dati sulla quale viene condotto il lavoro alla ricerca dell'intonazione giusta per lo spazio scenico.³⁷ Su questo archivio sonoro si inserisce la selezione specifica delle voci, vibrazioni della materia umana che esprimono un'idea primaria da ricercare.

L'utilizzo di tecnologie apre un'ulteriore zona di indagine in tale direzione: la competenza specifica di Gibbons nel sintetizzare, campionare, moltiplicare e manipolare in soluzioni sempre diverse gli elementi registrati contribuisce ad un uso inedito, quasi eversivo, degli elementi acustici. La costruzione globale tecnicamente organizzata da Gibbons si integra con le partiture vocali che, nella stesura grafica e dettagliata della

³⁵Il progetto, che ha impegnato la Societas fino alla fine del 2004, è così suddiviso: C.#01 Cesena, A.#02 Avignon, B.#03 Berlin, BR.#04 Bruxelles/Brussel, BN.#05 Bergen, P.#06 Paris, R.#07 Roma, S.#08 Strasbourg, L.#09 London, M.#10 Marseille, C.#11 ancora a Cesena. Il progetto comprende anche un diario degli spostamenti e un ciclo filmico costituito dalla versione audiovisiva di ogni episodio.

³⁶ Cfr. C. Castellucci, R. Castellucci, C. Guidi, J. Kelleher, N. Ridaut, *The theatre of Raffaello Sanzio*, London, Routledge, 2007; E. Pitozzi, A. Sacchi, *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonidia*, Arles, Actes Sud, 2008.

³⁷ Una documentazione video del progetto complessivo è stata compiuta da Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti: Societas Raffaello Sanzio, *Tragedia Endogonidia*, Roma, Raro Video, 2005.

Guidi, si presentano come autentiche mappe che regolano non solo le voci, ma anche i comportamenti scenici degli attori. Su questa complementarità si fonda il lavoro della tragedia *Endogonia*:

Per circa due giorni, dopo aver composto la performance vocale, si è sperimentato un assetto che pareva soddisfare questo nostro desiderio. Abbiamo posizionato nella sala diversi microfoni, mantenendo un volume tale da creare una sorta di feedback permanente, cambiando poi l'equalizzazione dei microfoni, così che il suono si muovesse continuamente, ottenendo non una melodia ma una nuvola di toni. Allo stesso tempo, la voce veniva trattata attraverso un processore in modo da essere degradata, resa fragile, al limite della sua dissoluzione sonora. Avevamo raggiunto un primo punto di equilibrio tra astrazione e musicalità, che non fosse puramente un esercizio, né qualcosa che ponesse violentemente il pubblico di fronte ad una situazione emotiva estrema.³⁸

Questo primo livello di ricerca viene poi integrato con le presenze fisiche degli attori e le loro azioni. Il lavoro di costruzione, della durata di circa un anno, è condotto negli spazi, vari e articolati, del teatro Comandini attraverso un susseguirsi di laboratori intensivi. Un processo nel quale, in ambienti diversi, si sperimentano in parallelo soluzioni illuminotecniche, drammaturgiche e sonore secondo le necessità artistiche di ciascun componente. La possibilità di disporre e maneggiare con perizia sofisticate strumentazioni, consente di ricreare in tempo reale elementi di vario genere e provenienza all'interno di un processo teatrale di tipo organico. Ed è tale riferimento alla materia vivente che giustifica la variazione dei singoli episodi e, per ciascuno di essi, la natura diversa della rappresentazione in ogni città nella quale la tragedia si è simbolicamente rigenerata.³⁹

Nei nostri laboratori, io e Chiara abbiamo fatto una grande quantità di ricerche sulla voce; quando Chiara lavorava sul testo vocale sulla performance io collocavo, simultaneamente, alcuni microfoni su di lei e li mettevo in funzione attraverso un modulatore e attraverso un altro hardware. Qualche volta registravo la voce di Chiara filtrandola attraverso uno stetoscopio utilizzato in sostituzione del microfono. Talvolta introducevo la sua voce in un canale del modulatore e gli altri suoni [...] in un altro, applicando lo spettro⁴⁰ di uno agli altri.⁴¹

Punto massimo, e in apparente contrasto con le sperimentazioni condotte con gli strumenti tecnologici, è la ricerca della voce del silenzio, estensione

³⁸ Intervista a Scott Gibbons in F. Acca (a cura di), *Scott Gibbons: l'essenza organica del suono*, in «Prove di drammaturgia», n.1, 2005.

³⁹ Il margine di variabilità di ogni tappa europea della tragedia *Endogonia* dipende sia dai riflessi estetici e culturali assorbiti dalla città ospitante, sia dalla possibilità di montare tutta l'attrezzatura tecnologica necessaria.

⁴⁰ Lo spettro consiste in una modalità tecnica di rappresentazione del suono che mette in evidenza l'ampiezza delle frequenze presenti.

⁴¹ E. Pitozzi (a cura di), *Sonicità diasporiche*, conversazione con Scott Gibbons, in «Art'O», n.16, 2005.

assoluta e sintesi di suoni e rumori. La riflessione sul vuoto sonoro, primitivo e assordante, scaturisce da una particolare esperienza vissuta da Chiara Guidi e da Scott Gibbons in una camera anecoica:⁴²

All'interno di quella stanza avevamo provato entrambi un senso di vertigine, mentre per la prima volta un ronzio interno, il nostro flusso sanguigno unito al respiro, si rendeva udibile e generava una presenza. Il silenzio era infranto dalle viscere, perché dentro di noi nasceva un suono. All'interno perceivamo uno spazio concreto che sospendeva i significati e le interpretazioni e rendeva melodico il respiro. Capimmo che lì la voce affonda le proprie radici. Essa nasce da un silenzio abissale. E dopo essere uscita ritorna lì, senza essere condizionata da quanto hai detto. C'è una comunicazione primaria nella voce che va ricostituita. E con Scott questa voce va cercata ovunque, anche nel cigolio di una porta che si apre.⁴³

È questo un invito costante per l'attore a trovare la propria voce nel silenzio, nel profondo del proprio apparato fonatorio che rintraccia il giusto suono, la vibrazione acustica che evoca l'immagine sulla scena.

Tecnica molecolare e metodo errante: tra infanzia e voce

Nel 2005, da un ramo dell'esperienza totalizzante di *Tragedia Endogonidia*, nasce un'opera concerto dal titolo *The Cryonic Chants* che scava ancora più in profondità nell'apparato acustico della tragedia. L'origine è sempre quella animale, ovvero, la scrittura casuale ricavata dal passaggio del caprone sul diagramma alfabetico dei suoi aminoacidi usata per *Tragedia Endogonidia*. Su questa base viene costruita una 'sinfonia' di canti polifonici eseguiti su un apparato musicale basato essenzialmente su sorgenti umane scomposte e ricreate, dove non è possibile distinguere con precisione la provenienza dei suoni.

È questo un esito estremo della collaborazione con Scott Gibbons, un esperimento nel quale il suono-canto è una combinazione di espressioni all'interno delle quali non è consentito riconoscere nessuna lingua esistente: ancora una volta, la chiara rivendicazione di uno stadio pre-articolato del linguaggio.⁴⁴ Nella rielaborazione dell'immensa quantità di materiali accumulati e registrati negli undici episodi, l'opera dedica uno spazio di riflessione alla purezza del suono come valore drammaturgico autonomo e setaccia le possibilità fisiche della voce tragica. *The Cryonic Chants*, dunque, è un ulteriore e preciso tentativo di destare sulla scena la forza sotterranea di ciò che non è udibile né visibile ad un primo contatto, spodestando il primato dell'immagine. Su queste premesse, la tecnologia risulta medium linguistico necessario che scompone una gamma infinita di elementi sonori,

⁴² La camera anecoica è un ambiente di laboratorio privo di eco nel quale vengono eseguiti esperimenti scientifici che simulano spazi aperti a dimensione infinita, nei quali sono assenti riflessi acustici di ogni tipo.

⁴³ C. Guidi, *Cantar recitando*, cit., p. 172.

⁴⁴ Cfr. E. Pitozzi, *The Cryonic Chants. Note sulla costruzione di un corpo sonoro*, in L. Amara, P. Di Matteo, cit., pp. 246-256.

alla ricerca di una fisicità acustica capace di diventare forma, figura nello spazio. Pur non entrando nei dettagli degli effetti prodotti dai sofisticati processori e sintetizzatori impiegati, è possibile affermare quanto già il semplice uso del microfono assuma connotazioni che superano la mera esaltazione del volume. Il sistema di amplificazione, infatti, partecipa da protagonista al processo di captazione del suono: preleva, isola, distribuisce le monadi sonore sulle quali l'artista può lavorare attraverso l'ascolto ed eventualmente il montaggio. Il microfono, dunque, si integra nella creazione teatrale rivelando la materia attraverso un'analisi microscopica. Ciò contribuisce a definire con maggiore chiarezza la dimensione teatrale di Chiara Guidi: l'organicità inscindibile di voce e tessuto sonoro è la forza endogena che genera la visione, l'*humus* germinale sul quale si costruisce una drammaturgia che consente allo spettatore di vedere la voce.

L'esperienza teatrale di Chiara Guidi, nei primi anni del nuovo millennio, si configura sempre di più come un viaggio sensoriale nel quale l'immersione nei processi sonori minimi dedica particolare attenzione all'aspetto vocale. La scrittura che traduce questo processo assume una forma molto più vicina ad una partitura musicale che a un testo scritto, un codice elaborato su misura dell'esecutore del quale viene studiata e catturata ogni possibilità espressiva. Protagonisti non sono i personaggi ma la loro voce; non è il testo, ma la spinta che innalza le parole; non gli oggetti, ma i loro suoni; non le luci, ma le loro vibrazioni; non il teatro, ma la sua origine. Ognuna di queste componenti è scomposta in maniera analitica e formalizza ciò che, dalle prime ricerche con la Società fino all'apoteosi di *The Cryonic Chants* con Gibbons, si definisce come *tecnica molecolare*. È questa una pratica analitica che radiografa tutte le inflessioni della voce umana, le riduce al minimo e le pone sullo stesso piano delle frequenze del suono. Il procedimento si basa sull'imitazione di tutto quello che l'orecchio umano può udire, senza distinzione tra suoni, voci e rumori, in una invenzione che costruisce una trama emotiva che travalica il testo per mostrarsi come corpo sonoro. Si tratta di una preparazione che si amministra mediante una sorta di laboratorio permanente che, in modo spontaneo e auto-selettivo, recluta artisti particolarmente sensibili e consapevoli della necessità di un teatro alla ricerca della sua sostanza originaria:

Pensare il suono come insieme di molecole significa avere la possibilità di lavorare a partire dalle caratteristiche specifiche di ogni suono (altezze, timbri, tempi ecc.). [...] Grazie a questo processo, una fotografia può, mediante l'attribuzione di parametri di corrispondenza colore-suono, diventare un suono. Tuttavia, grazie a questo, processo, oltre al suono anche la voce si fa materia.⁴⁵

⁴⁵ Ivi.

Con questa consapevolezza, nel biennio 2007- 2009 Chiara Guidi porta a compimento una serie di esperienze professionali che sanciscono in maniera più decisa le posizioni maturate intorno ai problemi della voce e del suono.⁴⁶ La tecnologia contribuisce, tanto sul piano sonoro quanto su quello visivo, alla conquista di nuovi gradi espressivi in una prospettiva che risulta strutturalmente laboratoriale. Nel 2007 e nel 2008, infatti, coordina i Corsi di Alta Formazione dal titolo *Il verso, il suono articolato, la voce* (Fondazione ERT di Modena) e *Tecniche di vocalità molecolare* presentando lo studio *Night must* (ancora per la Fondazione ERT di Modena, *Festival Vie*)⁴⁷.

A questa fase appartiene *Madrigale appena narrabile* (2009), performance costruita con sedici voci, considerate e maneggiate come strumenti musicali. L'opera compone un'unica figura sonora attraverso l'interazione tra la ricchezza vocale delle esecutrici e l'ausilio di un violoncello, nell'impossibilità conclamata di privilegiare il livello narrativo su quello uditivo.⁴⁸ L'impresa ribadisce l'esigenza di affidare alla voce e al suono la responsabilità di visualizzare lo spazio libero dal peso delle parole, una istigazione musicale (ottenuta, appunto, mediante riduzione molecolare) capace di scatenare nello spettatore un'inevitabile proiezione immaginativa dell'invisibile. La presentazione dei risultati del laboratorio, quindi, ha reso opportuna la presenza di un pubblico che ne verificasse l'efficacia e ciò ha suggerito l'istituzione di un festival che, fino ad oggi, rappresenta un appuntamento annuale di particolare originalità. È così che nasce *Mantica*, forma aperta di laboratorio nel teatro Comandini di Cesena, fondato sul rapporto fra il teatro e la musica, in un percorso parallelo alla produzione ufficiale della Societas. Alla rassegna intervengono gruppi eterogenei di musicisti, uniti dalla volontà di mostrare concretamente la propria esperienza con la possibilità immediata di incontri produttivi.⁴⁹ La struttura prevista da *Mantica* si allontana dall'idea abituale di festival, nella misura in cui il termine prevede la presentazione di prodotti già finiti. È più corretto, invece, parlare di unità ritmica articolata in tre vettori fondamentali: i concerti, gli incontri critici, i laboratori. In questi ultimi, in

⁴⁶ La collaborazione tra Scott Gibbons e la Societas Raffaello Sanzio, con le regie di Romeo Castellucci, produce inoltre *Hey girl!* (2006), *Vexilla Regis Prudent Inferni* (2007) e il ciclo *Divina Commedia* (2008), opere interessanti e complesse che tuttavia non aggiungono dati ulteriori ai fini del nostro discorso sul profilo di Chiara Guidi.

⁴⁷ A tale periodo appartiene, inoltre, il laboratorio residenziale, dal titolo *La tecnica molecolare della voce*, tenuto nel 2007 all'interno del progetto Arti Meridiane Lab promosso dall'Università della Calabria a cura di Valentina Valentini.

⁴⁸ Per maggiori chiarimenti su *Madrigale appena narrabile* è utile la conferenza di presentazione tenuta nel 2012 da Chiara Guidi al teatro comunale di Casalecchio. Lo spettacolo si inserisce all'interno della rassegna *In contemporanea, otto incontri a cura di Laura Mariani* (con interventi di Lucia Amara e Enrico Pitozzi), con il patrocinio dell'Università degli Studi di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo).

⁴⁹ Nel 2013, oltre al Premio Ubu, Chiara Guidi riceve il Premio al Maestro e il Premio Nico Garrone per i festival *Mantica* e *Puerilia*.

particolare, le idee dei singoli artisti prendono forma e si realizzano nell'ambito di una cooperazione creativa che apre al pubblico il proprio pensiero che diventa prassi.⁵⁰

A questa fase appartengono anche i progetti *L'ultima volta che vidi mio padre* (2009) e *Ingiuria, una sequenza utile per imprecare* (2010)⁵¹. Nel primo, in particolare, nuove intuizioni progettuali integrano l'elemento 'immagine' come elemento cooperante nella ricerca dell'esperienza teatrale, non già come dittatura linguistica della rappresentazione. In *L'ultima volta che vidi mio padre*, infatti, il processo di riformulazione della scena su base sonoro-molecolare si completa con la relazione tra recitazione, musica e disegno. Il lavoro veste i panni di un dramma musicale animato, frutto di un laboratorio con un gruppo di giovanissimi disegnatori ai quali non è dato un tema, ma è rivolta una generica richiesta di produrre una forma spontanea sulla quale costruire il racconto multimediale. Il prodotto risulta essere una fiaba che sostituisce alla narrazione tradizionale un intarsio di animazione grafica, musiche, rumori, voci recitanti e corpi che si inseguono tracciando dei sentieri espressivi che si uniscono in un'unica partitura. Dall'intreccio risulta una tessitura visiva, sospesa tra realtà e mondo onirico, nella quale cinque attrici in abiti bianchi si fondono con le proiezioni video dei disegni animati, un coro di voci bianche, parole e suoni scomposti e ricreati, in un'esplorazione dell'universo arcaico della fiaba. L'indagine particolare sulla parola avviene nella scarnificazione preliminare dei lemmi che si ricompongono in una varietà fonica in grado di costruire un'immagine:

In *L'ultima volta che vidi mio padre* – dichiara Chiara Guidi – ho scelto le attrici non in base alla loro capacità ma in base al timbro e al tono della voce, poiché si accordavano con le immagini del cartone animato proiettato sulla scena. Erano indispensabili alla scena solo se suonavano la loro voce.⁵²

Durante il triennio 2009-2011 Chiara Guidi affronta, inoltre, l'esperienza di direttrice artistica di Santarcangelo dei Teatri - Festival Internazionale del Teatro in Piazza, insieme a Enrico Casagrande dei Motus e Ermanna Montanari del Teatro delle Albe. L'indirizzo del festival è, naturalmente, orientato al corpo-voce e al suono come concetto polivalente, così che l'idea di teatro coltivata da Chiara Guidi trova particolare pertinenza nel più antico appuntamento europeo sulle arti sperimentali della scena contemporanea.

⁵⁰ Con Ermanna Montanari, artista notoriamente attenta all'aspetto vocale, realizza lo spettacolo *Poco lontano da qui* nell'edizione *Mantica* del 2012.

⁵¹ *Ingiuria, una sequenza utile per imprecare* continua gli esperimenti di drammaturgia molecolare con il violinista Alexander Balanescu, la cantante e attrice Bixia Bargeld e il musicista Teho Teardo

⁵² V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore*, cit., p. 168.

Da qualche anno, Chiara Guidi espone il concetto di tecnica molecolare attraverso una conferenza/spettacolo dal titolo *Relazione sulla verità retrograda della voce* nella quale, nell'arco di circa due ore, legge un racconto che illustra le connessioni sinfoniche con alcuni brani musicali e propone esercizi pratici agli uditori. Una sorta di teatro-saggio che sperimenta una forma diversa di comunicazione teatrale, mette a nudo la teoria e la pratica in un consapevole rapporto funzionale tra opera e fruitore. La conferenza è solitamente abbinata ad una rappresentazione che risulta la dimostrazione pratica del lavoro di ricerca esposto nell'ambito dell'incontro teorico, un momento di estremizzazione della vocalità elevata a strumento di conoscenza:

La vastità enciclopedica di tutti i fenomeni sonori della terra la percepisco e la tratto come un insieme di note e di intervalli di una sinfonia che quotidianamente mi sforzo di ascoltare, imitare e trascrivere su una personale partitura musicale, con notazioni di nuovo conio, utili a fare ordine nella memoria e a essere riprodotte. La tecnica l'ho chiamata 'molecolare', perché soltanto un approccio microscopico consente di delimitare il profilo sonoro degli elementi presi in esame. La piattatura culturale ed emotiva operata su tutte le inflessioni e i significati della voce umana, colloca quest'ultima accanto a tutte le frequenze del suono. Il vocabolario si arricchisce di nuove parole e la scala melodica oratoria riproduce voci tratte dalle più piccole particelle sonore della terra. Qui ha inizio il cammino a ritroso verso la verità della voce umana, e verso la potenza classica della parola.⁵³

La voce molecolare ritorna, dunque, come necessità sostenuta da una precisa idea di base: osservare, imitare, studiare i fenomeni per poi ricrearli sulla base di elementi minimi che l'orecchio e la sensibilità devono allenarsi a cogliere anche negli oggetti inanimati. Analizzare ogni materia significa atomizzarla e coglierne il suono da riprodurre nel gesto, nello spazio, nel tempo del teatro che diventa partitura di emozioni.

In questo processo dai connotati 'scientifici' si edifica, ancora una volta, il ponte con l'infanzia nella misura in cui il procedimento risale al grado zero della comunicazione verbale, alla genetica dei suoni e delle voci. Tale regressione disvela una sorta di meraviglia, ovvero, prodigio dimenticato e ritrovato della conoscenza segreta che precede la comprensione razionale. Il percorso che indaga la relazione cruciale tra infanzia e voce nella riappropriazione di un altrove primigenio, è denominato *metodo errante* e contrappone la struttura chiusa della tecnica all'imprevedibilità sconfinata del viaggio. Il metodo errante si interroga essenzialmente su tre principi: «il

⁵³ *Relazione sulla verità retrograda della voce*, in *Dimore delle voci*, a cura di M. C. Reggio e R. Marciante, www.gruppoacusma.com (02/2017). Il Gruppo Àcusma, costituitosi nel 2012 nell'ambito della ricerca di Valentina Valentini all'Università 'La Sapienza' di Roma, comprende studiosi e artisti impegnati nella ricerca sul suono e sulla voce in ambito teatrale e video. La relazione è stata trasmessa anche da Radio 3 il 21 novembre 2013 nell'ambito del programma *Il teatro di Radio 3* (a cura di L. Palmieri e A. Audino).

potere analogico della bellezza; il potere analfabetico della fantasia; il potere anacronistico dell'anima, in senso classico, perché permette di sperimentare *anima* e *animus* in condizione pratica, davanti all'opera d'arte, di cui non diamo chiavi di lettura». ⁵⁴ La tecnica molecolare sembrerebbe, dunque, il mezzo attraverso il quale procede l'esplorazione vocale del metodo errante che conferisce al teatro una connotazione essenzialmente 'musicale'. Una consuetudine infantile alla scomposizione, al riadattamento e all'invenzione, identifica e raggiunge la forza propulsiva delle parole nel suono che ne svela la complessità.

La formulazione del metodo appare come la sintesi coerente dei percorsi personali di Chiara Guidi (quelli connessi al lavoro della Società o quelli personali immersi nei dedali dell'infanzia e della vocalità) applicati in luoghi non necessariamente artistici e, primi fra tutti, le scuole. È emerso che gli interrogativi continui sui rapporti fra arte, infanzia e pedagogia creano un modello che volge uno sguardo inedito al potenziale artistico del gioco che agisce sulla rappresentazione e la ricezione di essa, sugli attori come sugli spettatori, alla conquista di istanze originarie. In questo senso il teatro offre una piattaforma operativa privilegiata, luogo del possibile nel quale la forza ancestrale della fiaba restituisce la voce giusta all'esperienza della messa in scena: sprofondamento, abisso, materialità che visualizza il teatro nell'antro invisibile del suono vocale. L'esperienza 'errante' dell'ascolto chiede allo spettatore (bambino e adulto) di raggiungere delle mete personali, propone il teatro come spazio di visione individuale (nei contesti educativi come in quelli culturali) e suggerisce le arti come strumenti pedagogici imprevedibili nei quali coltivare l'immaginario.

I due festival ideati e diretti da Chiara Guidi costituiscono importanti verifiche annuali dei due versanti principali che hanno guidato la sua ricerca nel tempo, gli orizzonti verso i quali si proietta e si interroga costantemente la sua incursione nei territori dell'arte. L'appuntamento annuale di *Puerilia* rappresenta un'occasione speciale per coltivare un pensiero divergente intorno all'infanzia e il rapporto con le arti, attraverso la necessità proclamata dal metodo di suscitare una conoscenza non razionale; *Mantica*, invece, soddisfa e completa l'esigenza di una sperimentazione permanente in un'ottica specifica che assume il suono (musicale e vocale) come unità di misura (distinta, molecolare), in uno spazio teatrale progettuale fondato sull'incontro.

Dal 2015 *Mantica* ha assunto la definizione di Osservatorio Sperimentale, al fine di sottolineare una maggiore attitudine analitica che mette in comunicazione, mediante la presenza attiva di critici e curatori, le opere con il pubblico. In questa edizione Chiara Guidi presenta *Gola*, performance in tre movimenti nella quale la sofferenza assume forme vocali 'visibili' sulla scena. Ispirata al racconto di Anton Cechov *Miseria*, l'azione è basata sul lavoro svolto dall'antropologa forense Eva Klonowski sulle fosse

⁵⁴ M. Marino, *Il metodo errante di Chiara Guidi*, cit.

comuni durante la guerra di Bosnia e l'antica figura della *doula* (donna che si prende cura di un'altra donna in difficoltà), entrambe concentrate simbolicamente in una cavallina che ne assorbe tutto il dolore. Di tale angoscia lacerante la Guidi si impegna a restituire la sonorità, sostanza vibrante del testo e dell'esperienza storica. La messa in scena dello spettacolo è frutto di un laboratorio che comprende sia gli attori che gli spettatori, strutturalmente coinvolti nella rappresentazione. Alla musica, della voce e degli strumenti, è affidato il compito di elevare le contraddizioni laceranti tra il bene e il male, lontano da imperativi testuali. Chiara Guidi si sofferma, in questa come in altre occasioni, sul potere 'manifestativo' della musica alludendo al valore paradigmatico dell'unico linguaggio (impalpabile e immateriale) capace di non cadere nell'inganno della rappresentazione. Tale caratteristica è il nucleo concettuale sul quale si basa il dibattito sulla leggibilità dell'opera d'arte in *Mantica*:

L'anima di *Mantica*, la musica, deve ispirare lo sguardo critico che non può spiegare, non può illustrare ma può cogliere la forza di quanto viene rappresentato attraverso domande alle quali non si può dare risposta e che, tuttavia, generano conoscenza. Il pubblico in quanto tale ha una responsabilità critica. *Mantica* la chiede con l'aiuto e la guida di un critico. [...] *Mantica* si distingue per il rapporto che instaura tra artista-curatore, curatore-pubblico e artista-pubblico. Si esplicita un dialogo aperto pur nella chiara identificazione che può tracciare la linea del curatore.⁵⁵

La fiducia riposta nelle arti come strumenti educativi trasversali e universali esalta, quindi, la forza profanatrice del gioco che non punta alla conoscenza, ma crea le condizioni di un'esperienza da vivere. Il teatro, in particolare, trova nutrimento nell'essenzialità della sua forma pre-logica e crea il supporto teorico per delicati esperimenti condotti sul suono e sulla vocalità assunti come senso. Non si tratta di un'astrazione sublime, ma dell'identificazione di una prassi operativa tesa a restituire sacralità, ritualità ed autenticità al teatro nell'universo materiale della scena: un impegno «estetico che diventa etico»,⁵⁶ costante e duraturo, che si irradia in tutti gli spazi possibili (istituzionali o autogestiti) della realtà e dell'immaginazione.

⁵⁵ Cfr. E. Conti, *Mantica 2014: la leggibilità dell'opera d'arte. Intervista a Chiara Guidi*, in «Il tamburo di Katrin», 5 febbraio 2015.

⁵⁶ C. Guidi, *Tra voce e infanzia*, cit.