

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI.
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Mara Nerbano

LUOGO, ASCOLTO, RELAZIONE.
LA RICERCA TEATRALE DI FABRIZIO CRISAFULLI

ABSTRACTS

Il “teatro dei luoghi” è il nome della ricerca che Fabrizio Crisafulli svolge da circa trent’anni, coniugando un’intensa attività spettacolare e installativa con un’acuta riflessione sui propri processi creativi. L’articolo si propone di enucleare alcuni aspetti chiave dell’originale progetto dell’artista, sia mediante l’esame dei suoi scritti, sia presentando una selezione dei suoi numerosi lavori.

The “theatre of places” is the name of the research that Fabrizio Crisafulli has carried out for about thirty years, combining an intense and spectacular activity of installation with an acute reflection on his creative process. The article aims to consider some key aspects of his original project, examining his writings and presenting a selection of his numerous works.

PAROLE CHIAVE

Fabrizio Crisafulli, Teatro dei luoghi, *Site-specific theatre*

CONTATTI

m.nerbano@accademiacarrara.it

Uno dei filoni principali della ricerca di Fabrizio Crisafulli, regista teatrale e artista visivo dalla rinomata attività internazionale, consacrata nel 2015 dal conferimento della laurea *honoris causa* in Performance Design da parte dell’università danese di Roskilde e da altri prestigiosi riconoscimenti, è il progetto denominato “teatro dei luoghi”: progetto che si muove secondo modalità operative adottate a partire dall’inizio degli anni Novanta e cui egli ha riservato, nel corso del tempo, articolate auto-analisi.¹

¹ A questo tema sono stati dedicati alcuni saggi e una monografia che, abbracciando l’arco di due ben decenni, attestano la rilevanza assunta dal momento della concettualizzazione e della teoresi nella pratica creativa dell’artista: cfr. F. CRISAFULLI, *Teatro dei luoghi: che cos’è?*, in «Teatro e Storia», Annali 7, xv, 2000, pp. 427-436; ID., *Teatro dei luoghi: riflessioni a partire dalla pratica*, in *Teatri luoghi città*, a cura di R. Guarino, Officina Edizioni, Roma 2008, pp. 121-158; ID., *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*, Artdigiland, Dublino 2015; ID., “Teatro dei luoghi” e rigenerazione dello spazio pubblico, intervento al convegno *Spazio pubblico, arte e identità. Tra rappresentazione e autorappresentazione*, Università di Roma «La Sapienza», Dipartimento di Pianificazione, Design e Tecnologia dell’Architettura, Roma: 2-3 luglio 2019 (in corso di pubblicazione in «Urbanistica Dossier. Rivista mensile dell’Istituto Nazionale di Urbanistica»). Un’analoga vocazione autoriflessiva si osserva in rapporto all’altro grande tema che attraversa la sua attività, quello della luce in teatro, che ha dato luogo anch’esso a pubblicazioni di vario respiro: cfr. ID., *Teatro e luce contemporanea: le poetiche, le tecniche*, in *Se all’Università si sperimenta il teatro*, a cura di V. Minoia, Magma, Pesaro 1998, pp. 103-116; ID., *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Titivillus, Pisa 2007 (fondamentale anche come contributo storiografico e divulgativo, per la sua pionieristica rilettura del teatro del Novecento a partire dalle poetiche della luce, che ne fa uno strumento pressoché unico nel panorama editoriale italiano); ID., *Light as Action*,

Il progetto è caratterizzato da un approccio alla creazione teatrale che assume il “luogo” quale matrice dello spettacolo, conferendogli una funzione assimilabile a quella svolta dal testo nel teatro di rappresentazione. Sgomberando il campo da possibili equivoci, va subito precisato che sarebbe errato pensare, banalmente, a un teatro che si svolge fuori dagli edifici teatrali, poiché, nell’accezione proposta, l’espressione “teatro dei luoghi” designa una pratica che può essere realizzata in qualunque sito, e dunque anche sul palcoscenico di un teatro all’italiana. Si tratta, perciò, di una pratica che non si riconosce affine a esperienze che hanno negato programmaticamente il luogo teatrale convenzionale, come lo *street theatre* o il teatro politico degli anni Sessanta e Settanta, ma che trova piuttosto corrispondenze metodologiche col *site-specific theatre* o col cosiddetto *immersive theatre*, oltre che con attività appartenenti ad ambiti artistici contigui, quali l’arte ambientale e l’arte relazionale. Una pratica, pur tuttavia, non facilmente riducibile a etichette, delle quali, anzi, l’artista non ha tralasciato di evidenziare limiti e inadeguatezze.²

Accanto ad aspetti più noti e indagati del suo lavoro registico, quali l’uso della luce e della tecnologia, nel progetto “teatro dei luoghi” sono messi a fuoco altri processi fondamentali della creazione teatrale, quali il rapporto con gli attori, con lo spazio, coi testi, con le memorie personali e con quelle collettive, e le dinamiche che presiedono all’interazione e all’integrazione dei diversi elementi tra loro: moventi e motivi conduttori che hanno guidato e orientato l’intera sua produzione teatrale e installativa, che è sempre stata alimentata, peraltro, da un rapporto molto stretto tra attività pedagogica e attività artistica.

Catanese di nascita, architetto di formazione, con precoci interessi rivolti ai rapporti tra urbanistica e teatro, e con alle spalle una militanza ultradecennale a sostegno delle lotte sociali e ambientaliste nel Sud Italia, Fabrizio Crisafulli ha un *background* che lo ha sempre predisposto all’osservazione, alla comprensione dei luoghi, delle storie dei loro abitanti, dell’immaginario che attorno a essi si annoda. A queste matrici della sua esperienza, di cui egli stesso ha più volte riconosciuto l’influenza, va senz’altro affiancata la sperimentazione condotta nei laboratori realizzati con gli studenti di numerose università e accademie di belle arti, che sembra avere accresciuto la sua acuta ricettività rispetto alle dinamiche creative che si sviluppano all’interno di un gruppo di lavoro,

in *Performance Design*, a cura di D. Hannah e O. Harsløf, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2008, pp. 93-104. Sugli aspetti più generali della poetica teatrale di Crisafulli si veda ID., *La scena-corpo*, in *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, a cura di P. Ruffini, Editoria & Spettacolo, Riano 2005, pp. 127-136. All’analisi del suo teatro sono consacrati i volumi *Lingua Stellare. Il teatro di Fabrizio Crisafulli 1991-2002*, a cura di S. Lux, Lithos, Roma 2003; S. TARQUINI, *Fabrizio Crisafulli: un teatro dell’essere*, Editoria & Spettacolo, Riano 2010; *Place, Body, Light. The Theatre of Fabrizio Crisafulli, 1991-2011*, a cura di N. Tomasevic, Artdigiland, Dublino 2013; la sua concezione della luce teatrale è più specificamente indagata in S. TARQUINI, *La luce come pensiero. I laboratori di Fabrizio Crisafulli al Teatro Studio di Scandicci (2004-2010)*, Editoria & Spettacolo, Riano 2010.

² Così, in particolare, richiamandosi a M. PEARSON, *Site-specific Performance*, Palgrave McMillan, Basingstoke 2010, egli osserva come la definizione *site-specific performance* sia troppo generica e carente nel circoscrivere i fenomeni con adeguata precisione, il che si riflette anche nella superfetazione terminologica rilevabile nella letteratura specialistica dell’ultimo periodo: «Il proliferare, negli ultimi anni, degli studi internazionali sui rapporti tra teatro e luogo ha prodotto rispetto a questo tema una quantità di definizioni differenti, o di sinonimi, facendo comparire di volta in volta, davanti ai termini *theatre* o *performance*, aggettivazioni come *site-conditioned*, *site-determined*, *site-referenced*, *site-conscious*, *site-responsive*, *site-sensitive*, *context-specific*, *site-based*, *site-dominant*, *site-adjusted*, *site-symphatetic*, *site-generic* e non poche altre» (CRISAFULLI, *Il teatro dei luoghi* cit., p. 71; i corsivi, qui e in seguito, sono dell’autore).

costituendo, al contempo, una palestra che lo ha addestrato all'impiego di mezzi essenziali, senza indulgenza verso un uso effettistico e decorativo della luce e della tecnologia, che, pure, sono elementi che hanno una parte primaria nel suo operare artistico.

È significativo, del resto, che le stesse potenzialità strutturanti del luogo gli si siano rivelate proprio preparando uno spettacolo, *Il Pudore Bene in Vista*, che, presentato per la prima volta in versione definitiva il 4 settembre 1991 al Teatro della Rocca, nel contesto del Festival Internazionale di Teatro di Fara Sabina (RI), nasceva dai laboratori svolti all'Accademia di Belle Arti di Catania e aveva come performer tre studentesse di scenografia [FIG. 1]. Su quel frangente, così come è stato raccontato dallo stesso autore, vale la pena soffermarsi.³

È il giugno del 1990. L'artista e i componenti del suo gruppo di lavoro si recano sull'Etna per girare un breve film da utilizzare nello spettacolo. Invece del luogo che hanno in mente per le riprese, ne incontrano un altro:

Una sorta di *ziquurat* creato artificialmente in seguito al dissodamento del terreno circostante recuperato alla coltivazione. In cima alla collina, due elementi di grande forza e semplicità archetipica: una piccola casa, col tetto a due falde, costituita da un unico corpo a pianta quadrata, con una sola porta centrale sul fronte, come nei disegni dei bambini; e un grande pino marittimo. La casa dominava i terreni circostanti, ai quali era collegata da una piccola discesa a zig-zag i cui tornanti erano stati anch'essi creati con pietre a secco.⁴

Lì decidono di fermarsi, ma non sanno ancora esattamente cosa faranno. La novità del luogo, le suggestioni che da esso promanano, li costringono a ripensare le soluzioni prospettate in teatro:

Era necessario abbandonare, almeno temporaneamente, le tensioni e certi principi [...] che ci avevano guidato fino a quel momento. Per metterci in una condizione di apertura e di ascolto. Fu quella disposizione meditativa a metterci in grado – nei giorni successivi – di far entrare il luogo nel processo di lavoro. Più precisamente, di mettere la ricerca in relazione con le ragioni nuove e le nuove necessità dovute ai caratteri, alle forme, alle memorie del sito. Ai suoi materiali. Ai suoi stessi rumori. Alle sue voci e ai suoi silenzi.⁵

La definizione “teatro dei luoghi” arriverà più tardi. Prima c'è l'epifania del luogo e la disponibilità a captarne i messaggi: «Da quel momento era anche il luogo a dirci cosa dovevamo fare. Mi resi conto in quella occasione delle capacità che il luogo possiede di fornire indicazioni al lavoro teatrale». ⁶ Non è l'unico caso in cui viene messo in rilievo il ruolo del lavoro compiuto con gli allievi scenografi. Specificamente legato alla didattica è, ad esempio, il tipo di ricerca cui l'autore ha attribuito la definizione di “drammi della tecnica”: spettacoli senza attori, realizzati perlomeno come esito di attività laboratoriali, in teatri tradizionali, assumendo i dispositivi e le attrezzature del palcoscenico a protagonisti

³ Il processo di lavoro che ha condotto alla realizzazione dello spettacolo è stato ripercorso dall'artista in vari scritti che, di volta in volta, ne hanno messo in luce i diversi risvolti: oltre ai brani citati più oltre, si vedano pure F. CRISAFULLI, *Digitale a matrice scenica: il teatro che genera cinema*, in *Teatro e media*, a cura di A. Barsotti e C. Titomanlio, Felici, Ghezzano 2012, pp. 279-298; ID., *Immagini suscitatrici*, in *La scena dell'immagine*, a cura di S. Geraci, R. Guarino e S. Marenzi, Edizioni Officina, Roma 2019, pp. 165-174.

⁴ CRISAFULLI, *Il teatro dei luoghi* cit., p. 28.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

e soggetti di costruzione poetica. Anche a proposito di essi, incontriamo un'affermazione rivelatrice: «Forse è proprio nel corso dei primi laboratori degli anni Ottanta, svolti in un piccolo teatro all'italiana, che ha cominciato ad affacciarsi dentro di me l'idea di teatro dei luoghi».⁷

L'attore, dunque, non è una presenza costante nel teatro di Fabrizio Crisafulli, che è stato anche autore di spettacoli creati unicamente con la luce, gli oggetti e il suono, e ciò costituisce una relativa anomalia nell'attuale panorama teatrale italiano. Eppure, in modo forse inatteso, proprio alla direzione degli attori sono dedicate alcune delle osservazioni di maggiore finezza. Spogliato d'ogni aspetto autoritario, infatti, l'operato del regista si tramuta in una sorta di maieutica volta a stimolare nel performer la condizione creativa.

Attraverso le mie proposte – egli scrive – cerco di indurre tutti a trovare la propria via. [...] Cerco di favorire nel gruppo una disposizione aperta, ricettiva, volta all'ascolto. Tentando di agevolare le soluzioni per un lavoro solidale, silenzioso, meditativo. Attento agli spazi, alle cose, ai rumori e ai passi. Non invasivo e non preoccupato di trovare soluzioni immediate.⁸

Il regista si identifica così con colui che propone relazioni, non con colui che impone soluzioni. Mentre l'attore, da parte sua, deve attingere uno stato nel quale convivano le attitudini apparentemente antitetici di abbandono e vigilanza, di passività e attività:

Alla base di questo c'è anche l'idea [...] che per poter fare, in scena, bisogna prima essere capaci di *non fare*; e per poter parlare bisogna prima avere la capacità di non parlare. Avere la capacità di essere presenti al luogo. Di *stare* sul posto. E riguarda la convinzione che le sfere dell'ascolto, dell'osservazione e dell'attesa non siano, per l'attore, meno importanti di quelle della parola, dell'iniziativa e dell'azione. E che siano anzi, rispetto ad esse, costitutive e complementari.⁹

Le principali nozioni-chiave nel lavoro di Crisafulli – lo si può probabilmente intuire da quanto finora detto – sono due: ascolto e relazione. Sono i lemmi che occorrono più frequentemente nel descrivere le procedure e le modalità operative del “teatro dei luoghi”. Il luogo è un tessuto vivo di memorie, storie e relazioni. Il luogo va abitato e ascoltato. Il luogo è una realtà dotata di un'identità propria con cui occorre porsi in rapporto, e che svolge un ruolo generativo rispetto alla creazione:

Nel lavoro preparatorio una funzione centrale è sempre svolta dall'ascolto, dalla disposizione a *stare* sul posto, osservandolo e abitando a lungo. E, per quanto riguarda il rapporto con gli oggetti e le architetture, anche dall'attitudine a conferire alla sfera inorganica uguale peso che a quella organica. All'inanimato la stessa importanza che all'animato. Che vuol dire rivolgere attenzione alle “cose”, viste come elementi con vita propria. Non come semplici valori d'uso, entità da “manipolare”, “scenografare”, *sottoporre* al lavoro, da assumere come “accessori” o elementi di sfondo dello spettacolo, ma come realtà sensibili, da far “essere” nel lavoro con la loro autonomia e la loro “anima”.¹⁰

È un'affermazione interessante, non solo perché esemplificativa delle qualità di ricettività e sensibilità che soggiacciono a questo genere di lavoro, ma anche perché evocativa della tensione verso una dimensione sottile e ineffabile, qualcosa come

⁷ Ivi, p. 45.

⁸ Ivi, pp. 109-110.

⁹ Ivi, pp. 111-112.

¹⁰ Ivi, p. 40.

un'*anima mundi*, che va intercettata e svelata, pur senza compiacimenti spiritualistici e mai rinunciando a una forte carica ironica.

Questo tipo di approccio ha generato un'ininterrotta produzione spettacolare, della quale, senza pretese di esaustività, rammenterò alcuni momenti, a partire dalla documentazione fotografica generosamente fornitami dall'artista, e limitandomi a riportare le sole informazioni necessarie alla contestualizzazione delle immagini proposte all'attenzione dei lettori.¹¹ Così, tra le creazioni sceniche degli anni Novanta, voglio ricordare innanzi tutto il primo di tre lavori dedicati a Ingeborg Bachmann, ideato insieme all'attrice e autrice Daria Deflorian. Mi riferisco alla performance *Accessibile agli uomini* (debutto: Roma, Festival Majakovskij, C.S.O.A. Forte Prenestino, 27 giugno 1993), che, concepita per gli spazi del Forte Prenestina, uno dei quindici forti ottocenteschi del Campo Trincerato di Roma e successivamente sede d'uno dei più antichi centri sociali autogestiti della capitale, sviluppava la propria vertiginosa azione sull'alto dei muri di pietra di due sale contigue della struttura, provvisti per l'occasione di passerelle a mensola e appigli, di cui la performer si serviva, nel finale dello spettacolo, per dare la scalata alla parete [FIG. 2].¹²

Ispirato all'universo poetico e letterario d'uno scrittore era anche *Centro e ali* (debutto: Roma, Festival Animato 96, Galleria Sala 1, 10 maggio 1996), spettacolo dedicato a Yukio Mishima, con coreografia per tre danzatrici di Giovanna Summo. In questo caso, l'architettura generatrice era quella d'una chiesa incompiuta, situata nel suggestivo complesso del Santuario Pontificio della Scala Santa a San Giovanni in Laterano, divenuta poi galleria d'arte e più recentemente teatro: i suoi muri di mattone, i suoi archi, le sue scansioni spaziali, stimolarono il processo di scrittura scenica, generando le azioni delle performer e un originale lavoro sulla luce e le ombre, che produceva risonanze con la caratteristica aspirazione dell'autore giapponese ad accordare dimensione fisica e dimensione spirituale [FIG. 3].

Spettacolo nato per il palcoscenico era invece *Folgore lenta* (debutto: Il Cairo, International Festival for Experimental Theatre, El Hanager Theatre, 2 settembre 1997), realizzato con la collaborazione drammaturgica dello scrittore austriaco Andreas Staudinger e dedicato all'artista francese Yves Klein, creatore della celebre nuance nota come blu Klein. Incentrato sul tema dell'ineffabilità del colore, esso adottava come materiali di partenza brani di artisti e filosofi che avevano tentato d'indagare le leggi cromatiche, rielaborandoli in base al lavoro sullo spazio svolto durante le prove e facendovi confluire spunti e apporti personali, quali quelli forniti dalla produzione onirica delle performer. L'opera, di grande impatto visivo, traeva la propria efficacia da un testo poetico in forte tensione rispetto alla luce, agli oggetti e alle azioni, veicolato da due attrici costantemente attive nel costruire e decostruire la scena [FIG. 4].

Ancora una collaborazione con Giovanna Summo, per la prima volta coautrice dello spettacolo, fu all'origine di *Le acque* (debutto: Paliano - FR, 1° Festival di Teatrodanza nella Selva di Paliano, 19 giugno 1998): performance per due danzatrici realizzata

¹¹ Tutte le foto riprodotte sono pubblicate sul sito personale di Fabrizio Crisafulli, cui si rimanda anche per la consultazione di altri materiali fotografici e videografici relativi a spettacoli, installazioni e "teatri di luce": <http://fabriziocrisafulli.org/> (ultimo accesso: 22/03/2020).

¹² Le altre due creazioni ispirate ai testi della poetessa austriaca, realizzate anch'esse in collaborazione con Daria Deflorian, furono *In cerca di frasi vere* (debutto: Edimburgo, International Fringe Festival, Teatro del College of Art, 16 agosto 1993) e *Acuta di conoscenza, amara di nostalgia* (debutto: Rieti, Festival Dialoghi con la Luna, Salone degli Specchi del Teatro Flavio Vespasiano, 9 novembre 1993): rispettivamente uno spettacolo per palcoscenico e una performance ideata per il foyer d'un teatro all'italiana.

nell'incantevole oasi naturalistica della Selva di Paliano, un parco ornitologico di oltre 400 ettari creato dalla sensibilità visionaria del principe Antonello Ruffo di Calabria nella propria tenuta di famiglia, in provincia di Frosinone, ora purtroppo chiusa e in stato di semi-abbandono. La coreografia, che si sviluppava lungo le rive e sull'isolotto d'uno dei piccoli laghi artificiali, nasceva, in questo caso, da un processo d'immersione nella natura e di sintonizzazione col variegato universo acustico del luogo, estesamente assimilato all'interno della partitura sonora. L'esecuzione a tarda notte amplificava questa singolare consonanza col mondo naturale e conferiva al lavoro una particolare qualità dilatata, ampia e meditativa [FIG. 5].

Solo pochi mesi più tardi fu la volta di un altro notevole spettacolo per il palcoscenico: *Shō. La Bellezza finale* (debutto: Roma, Teatro Sala 1, 15 dicembre 1998), ideato in collaborazione col poeta e performer Marcello Sambati, autore dei testi, e con Giovanna Summo, che ne curò la coreografia. Si trattò d'un evento importante, giudicato da molti critici uno dei risultati del teatro di ricerca più rilevanti dell'intera stagione.¹³ Prendendo le mosse dal racconto di Junichiro Tanizaki *La storia di Shunkin*, che narra le vicende e la vita interiore d'una danzatrice cieca, esso costituì l'esito di un processo di scrittura scenica nel quale i membri dell'équipe creativa tentarono d'esperire in prima persona le condizioni percettive della cecità, il che condusse a una regia caratterizzata dall'attribuzione di un ruolo preminente alla componente uditiva. La consueta cura dell'immagine e della partitura luminosa si associò, perciò, in questo caso, a un originale lavoro sul suono, realizzato in collaborazione col musicista Andreino Salvadori e ottenuto rendendo il palcoscenico atto a captare i rumori prodotti dalle azioni dei cinque performer, sui quali fu operata una visionaria rielaborazione dal vivo [FIG. 6].

Il sodalizio creativo con Giovanna Summo fu anche all'origine di *Numina* (debutto: Cerveteri – RM, Rassegna Per Antiche Vie, Necropoli etrusca della Banditaccia, 24 agosto 2000). Caratterizzato da un'ambientazione notturna e all'aperto, lo spettacolo, concepito come un itinerario a stazioni, traeva la propria linfa poetica dall'eccezionalità del sito: la necropoli della Banditaccia, una delle più suggestive e grandiose aree cimiteriali etrusche giunte fino a noi. Il percorso, compiuto da un pubblico scaglionato a gruppi di cinquanta spettatori per volta, era scandito da tappe marcate da azioni diverse, che coinvolgevano ben undici attori e performer: recitazioni poetiche, performance danzate, installazioni luminose e sonore. Le associazioni legate al luogo suggerivano in questo caso un'analogia con l'*ars fulguratoria* degli Etruschi, cioè l'arte di divinare il futuro leggendo i fulmini, cui si riferivano sia i testi elaborati per l'evento, sia alcune creazioni visive, ma che, soprattutto, diventava un vero e proprio elemento strutturante della drammaturgia: squarciando improvvisamente il velo dell'oscurità, infatti, la materia luminosa faceva affiorare corpi e azioni, conferendo loro i caratteri dell'apparizione, della rivelazione, dell'irruzione del numinoso, e dando così all'opera il suo maggiore motivo di coesione [FIG. 7].¹⁴

Ancora nella prima decade degli anni Duemila, a creazioni come la precedente, ambientate in spazi fortemente caratterizzati, hanno continuato ad avvicinarsi produzioni concepite per luoghi teatrali più convenzionali. Tra questi, *Senti* (debutto:

¹³ Si vedano in proposito, tra gli altri, N. GARRONE, *Splendido "Shō" nel culto inutile della Bellezza*, in «La Repubblica», 19 dicembre 1998; P. RUFFINI, *Shō. La bellezza finale*, in «Primafila. Mensile di teatro e di spettacolo dal vivo», n. 52, febbraio 1999.

¹⁴ Lo spettacolo è ricordato tra l'altro in S. SINISI, *La scena teatrale*, in *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, a cura di T. Gregory, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2009, p. 461 (e online all'url: http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scena-teatrale_%28XXI-Secolo%29/; ultimo accesso: 27/03/2020).

Roma, Rassegna Vascello × 4. Teatro di ricerca e nuove tecnologie, Teatro Ateneo, 16 dicembre 2003), che, al pari di *Folgore Lenta* (già ricordato) e *Camera eco* (debutto: Dublino, International Theatre Symposium, Samuel Beckett Centre, 13 gennaio 2001), rinnovò le collaborazioni col drammaturgo Andreas Staudinger e col compositore Andreino Salvadori, offrendo un ulteriore saggio esplorativo della realtà percettiva e sensoriale. Lo spettacolo, per due danzatrici e un danzatore, era infatti dedicato all'universo dei sensi e alla loro interconnessione e inseparabilità. Analogamente ai due spettacoli dianzi citati, che non si avvalsero dell'apporto della coreografa Giovanna Summo, il regista stesso vi assunse in prima persona la responsabilità del lavoro sul movimento, che, in questo caso, fu caratterizzato tra l'altro da una gestualità fortemente evocativa e in continua metamorfosi, e dalla sensibile reattività reale dei performer nei loro rapporti reciproci e nella loro relazione con gli oggetti [FIG. 8].

Con *Erosione* (debutto: Klagenfurt, Bergbaumuseum, 26 settembre 2007), la terna Crisafulli-Staudinger-Salvadori tornò a cooperare per dar vita, insieme a tre attrici-performer, a un tipico lavoro di "teatro dei luoghi", creato in uno spazio sotterraneo, nelle viscere di una collina alla periferia di Klagenfurt, in Carinzia. Il sito era quello di un'ex cava di ardesia verde, utilizzata nella seconda guerra mondiale come rifugio antiaereo, poi (dagli anni Settanta al 2015, data della sua chiusura al pubblico) parzialmente adibita a museo minerario: una cavità buia, silenziosa, trasudante acqua, che, per la sua particolare natura, richiamava associazioni con la geologia, con l'idea della terra e della caverna, con i temi della Dea Madre e dell'eros. Fonti ispiratrici delle azioni e delle visioni ambientate in quel luogo umido di roccia viva, furono, fra l'altro, gli scritti di Georges Bataille, in particolare i testi sull'erotismo e il saggio sui dipinti rupestri delle grotte di Lascaux, e gli studi dell'archeologa e linguista Marija Gimbutas sul femminile e il sacro [FIG. 9].

Tra le produzioni dell'ultima decade, *Die Schlafenden* (debutto: Maria Saal, Tonhof, 24 agosto 2013), ricorrendo alla consolidata collaborazione drammaturgica con Andreas Staudinger, tornava a rivisitare in declinazione interamente al femminile il romanzo *La casa delle belle addormentate* di Yasunari Kawabata, sottile meditazione sull'eros e il desiderio con cui il regista si era già confrontato nei primi anni Novanta. Lo spettacolo nasceva nella Tonhof, cioè nella dimora gentilizia nei pressi di Maria Saal, in Carinzia, che i coniugi Gerhard e Maja Lampersberg trasformarono alla fine degli anni Cinquanta in ritrovo delle avanguardie letterarie, musicali e artistiche austriache, ospitandovi, tra gli altri, Thomas Bernhard, che qui rappresentò i suoi primi drammi e che più tardi, nel romanzo *A colpi d'ascia*, contribuì ad alimentare le maldicenze sulla coppia e sui lati morbosi della loro ospitalità. Questo luogo enigmatico, considerato dagli abitanti della zona una sorta di casa del peccato, trovava assonanze con la misteriosa casa d'appuntamenti al centro dell'opera dello scrittore giapponese, dando vita ad associazioni a livello tematico, energetico e d'atmosfera che hanno nutrito tutte le fasi del processo creativo: emblematico, ad esempio, il modo in cui la stalla del castello, sede dello spettacolo, si tramutava in un interno giapponese per il solo effetto dell'illuminazione e dell'uso dello spazio, senza tuttavia perdere la propria identità di autentica stalla austriaca [FIG. 10].¹⁵

¹⁵ Il romanzo dello scrittore giapponese, premio Nobel per la letteratura nel 1968, aveva precedentemente ispirato due performance ideate insieme a Daria Deflorian: *Sonni* (debutto: Ciampino, Rassegna Incanti, Teatro Laboratorio, 13 maggio 1995) e *Le addormentate* (debutto: Roma, Festival Animato 95, Galleria Sala 1, 27 maggio 1995). Sul trittico di spettacoli si veda il bel libro di A. SMORLESI,

Alla collaborazione con la danzatrice e coreografa Simona Lisi si deve *Lingua ignota* (debutto: Pescara, Spazio Matta, 7 febbraio 2019), spettacolo dedicato alla poliedrica figura della badessa benedettina Hildegarda di Bingen: mistica, poetessa, musicista, filosofa, medica, scienziata, nonché inventrice d'una delle più antiche lingue artificiali della storia, parzialmente descritta nella sua rara opera latina *Lingua Ignota per simplicem hominem Hildegardem prolata*. Realizzato allo Spazio Matta, già padiglione d'un ex-mattatoio riconvertito in sala teatrale polifunzionale, il lavoro sprigionava la sua potente forza visionaria dall'amalgama di elementi espressivi eterogenei, in cui musica, canto, danza e luce, si fondevano in un inedito esperanto che sovrapponeva passato e presente, medioevo e contemporaneità, ricreando per traslato la complessa visionarietà della santa, venerata tra l'altro come patrona degli esperantisti [FIG. 11].

Protagonista e coautrice dell'ultimo spettacolo di Fabrizio Crisafulli è, infine, un'altra danzatrice che ha partecipato come performer a molte sue precedenti produzioni: Alessandra Cristiani. Dall'intesa tra i due artisti, fondata su un comune approccio al processo creativo e su analoghe modalità di relazione col luogo, è nata la loro prima creazione congiunta: la performance *Corpolute* (debutto: Narni, La Stanza, 1 giugno 2019), realizzata in versione definitiva alla galleria La Stanza di Narni, spazio per l'arte contemporanea ricavato all'interno di un ex-convento trecentesco nel centro storico della cittadina umbra. Altro caso di felice connubio tra presenza organica e tecnologia, il lavoro utilizza un sistema messo a punto dal regista diversi anni fa, durante alcuni laboratori di illuminotecnica, consistente nella proiezione d'un sottilissimo fascio luminoso, visibile solo se intercettato da un elemento solido. La collisione e il confronto tra il corpo nudo della danzatrice e la luce che, nel colpirlo, lo rivela, producendo sulla sua epidermide arabeschi che si scompongono e ricompongono senza sosta, è alla base di un'opera tesa, vibrante, capace di attingere momenti di grande forza poetica [FIG. 12].¹⁶

Principi analoghi hanno guidato l'artista nella messa a punto delle sue numerose installazioni. Come, infatti, esiste una continuità, di metodo e di poetica, tra i lavori realizzati nei teatri e i lavori realizzati fuori dai teatri, così, mi sembra, esiste un'analogia continuità tra le sue opere d'arte vivente e le sue opere di luce. È un tema che mi piacerebbe argomentare meglio in futuro. Per ora, basterà osservare come questo nesso si riveli in maniera esplicita ogniquale volta l'installazione è concepita come ambiente agibile, cioè come realtà capace di generare relazioni e altri accadimenti, anche di tipo spettacolare. Due esempi recenti, piuttosto diversi tra loro, realizzati in due sedi romane, possono servire a illustrare il concetto.

In *Abitanti* (Roma, Macro – Museo d'Arte Contemporanea, 2-30 dicembre 2018), una delle Stanze d'Artista allestite nell'ambito del progetto sperimentale Macro Asilo, un vano del Museo d'Arte Contemporanea di Roma è stato occupato per un mese da un lavoro d'arte relazionale che ha visto succedersi installazioni, attività laboratoriali, sculture, performance: vi sono stati coinvolti, invitati da Fabrizio Crisafulli a rapportarsi con una sua iniziale installazione di luce, i visitatori, nove allievi d'un suo laboratorio tenuto durante la mostra, sei artisti di discipline visive e performative (Simona Lisi, Geo

In flagrante. Il teatro di Fabrizio Crisafulli incontra Yasunari Kawabata, 1995-2013, Lettera Ventidue, Siracusa 2018.

¹⁶ Lo spettacolo è stato preceduto da due studi preliminari: *Danzaluce* (Roma, Studio d'Arte Pisani, 22 ottobre 2018) e *Corpolute* (Roma, Macro – Museo d'Arte Contemporanea, 23 dicembre 2018). Cfr. N. TOMASEVIC, *Corpolute di Fabrizio Crisafulli e Alessandra Cristiani. Un teatro di fenomeni*, in «SigMa. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo», vol. 3, 2019, pp. 989-1002, url: <http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/article/view/6581> (ultimo accesso: 22/03/2020).

Florenti, Federica Luzzi, Flavio Arcangeli, Melissa Lohman, Alessandra Cristiani).¹⁷ Analogamente, otto autori e artisti (Alvin Curran, Giuseppe Garrera, Melissa Lohman, Gaia Riposati, Stefania Soskic, Marina Benedetto, Claudio Damiani, Beppe Sebaste) sono stati invitati ad animare, con performance e letture poetiche, lo spazio creato dalla sofisticata installazione *Proiectum* (Roma, Biblioteca Vallicelliana, 14 novembre-13 dicembre 2019): un omaggio al genio di Francesco Borromini, nel quale le splendide architetture del Salone Borromini e della Galleria dei Cesari della Biblioteca Vallicelliana, progettate dal visionario architetto barocco, sono state modellate dalla materia-luce di Fabrizio Crisafulli, concepita in tensione con alcune opere della serie denominata *Shell* (termine assunto nelle sue varie accezioni di conchiglia, guscio, involucro, baccello, corazza, proiettile...) della scultrice romana Federica Luzzi, coautrice dell'affascinante progetto [FIG. 15].

Proprio a lei, in una lunga intervista a tre voci raccolta dalla storica dell'arte Patrizia Mania nel giorno conclusivo della mostra, dobbiamo un'osservazione che mi sembra porre l'accento su un motivo raramente messo nella giusta evidenza da studiosi e critici:

Esistono in natura varie dinamiche (energetiche) e sta nella nostra sensibilità accorgersene ed entrarci in relazione, motivo principale per cui mi interessa particolarmente lavorare con Fabrizio con cui facilmente e spontaneamente riesco non solo ad essere me stessa ma a comunicare insieme qualcosa che è sotterraneo eppure c'è ed emerge chiaramente, avvertibile anche dagli altri che ritengono sacrale l'immagine che poi ne risulta.¹⁸

Negli scritti dedicati al suo lavoro registico, significativamente, l'artista catanese parla spesso di meditazione ed energie. Ha affermato, tra l'altro:

Tentare di toccare l'essenza di un sito ed il suo spirito, e di riorganizzare questi elementi in un impianto di azioni concatenate, significa anche cercare di mettere ad operare le potenze del luogo. In questo tentativo di cogliere il nucleo più intimo risiede forse quel senso di 'sacralità' che spesso, come ho potuto verificare, il pubblico avverte in questi lavori.¹⁹

Forse, uno dei motivi del fascino e della fortuna del teatro di Fabrizio Crisafulli risiede anche nella sete di sacro che affligge l'inconscio della nostra epoca.

¹⁷ Cfr. F. CRISAFULLI, *Stanze d'Artista #1. Ambiente (01-30.12.2018)*, Edizioni Macro-Museo d'Arte Contemporanea, Roma 2019.

¹⁸ Cfr. P. MANIA, F. CRISAFULLI, F. LUZZI, *Proiectum*, in «www.unclosed.eu. Arte e oltre. Rivista trimestrale di arte contemporanea», VII, 25, 2020, url: <http://unclosed.eu/rubriche/documenti/documenti-archivi-dati-testimonianze-imprese/300-proiectum.html> (ultimo accesso: 28/03/2020).

¹⁹ CRISAFULLI, *Il teatro dei luoghi* cit., p. 128.

APPENDICE ICONOGRAFICA



FIG. 1. Giusi Gizzo, Ramona Mirabella, Maria Giovanna Palazzo nel film di scena de *Il pudore bene in vista*, regia di Fabrizio Crisafulli, 1991 (courtesy Gatd)



FIG. 2. Daria Deflorian in *Accessibile agli uomini* di Fabrizio Crisafulli e Daria Deflorian, regia di Fabrizio Crisafulli, Forte Prenestino, Roma, 1993 (courtesy Gatd)

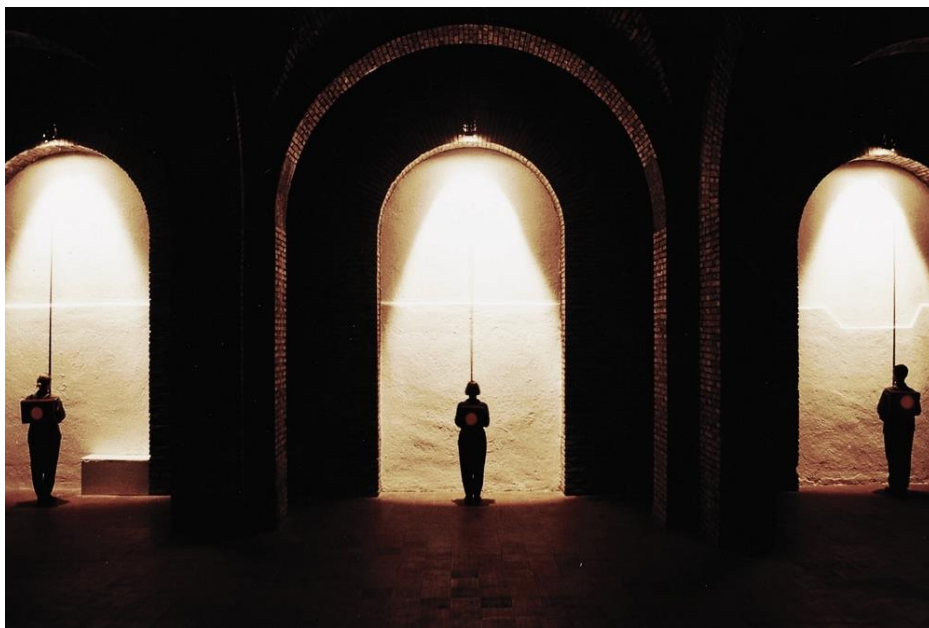


FIG. 3. Anne Line Redtrøen, Giovanna Summo e Carmen López Luna in *Centro e ali*, regia di Fabrizio Crisafulli, coreografia di Giovanna Summo, 1996 (foto Serafino Amato).



FIG. 4. Irene Coticchio e Barbara de Luzenberger in *Folgore lenta*, regia di Fabrizio Crisafulli, 1997 (foto Udo Leitner)



FIG. 5. Giovanna Summo e Manuela Ventura in *Le Acque*, regia di Fabrizio Crisafulli, coreografia di Giovanna Summo, Selva di Paliano (FR), 1998 (foto Massimo Siragusa)

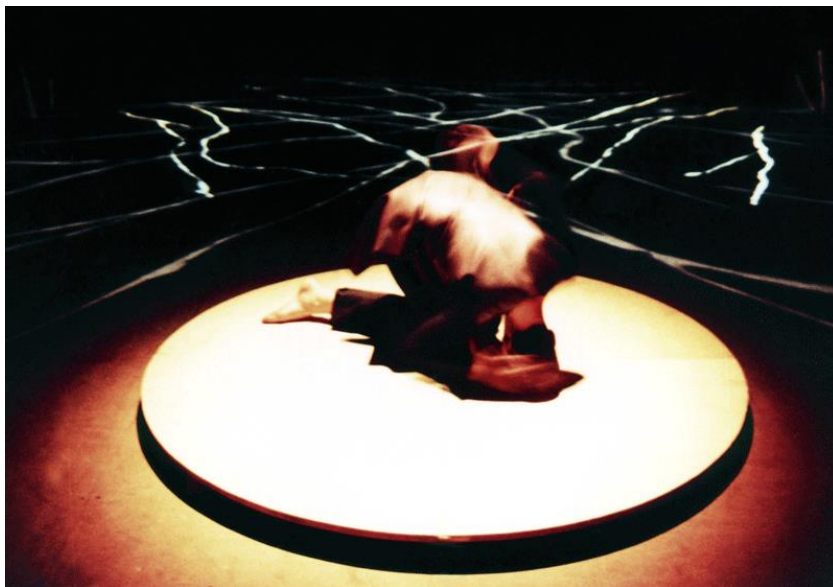


FIG. 6. Carmen López Luna in *Shō. La Bellezza finale*, di Fabrizio Crisafulli, Marcello Sambati e Giovanna Summo, regia di Fabrizio Crisafulli, coreografia di Giovanna Summo, 1998 (foto Achille Le Pera).

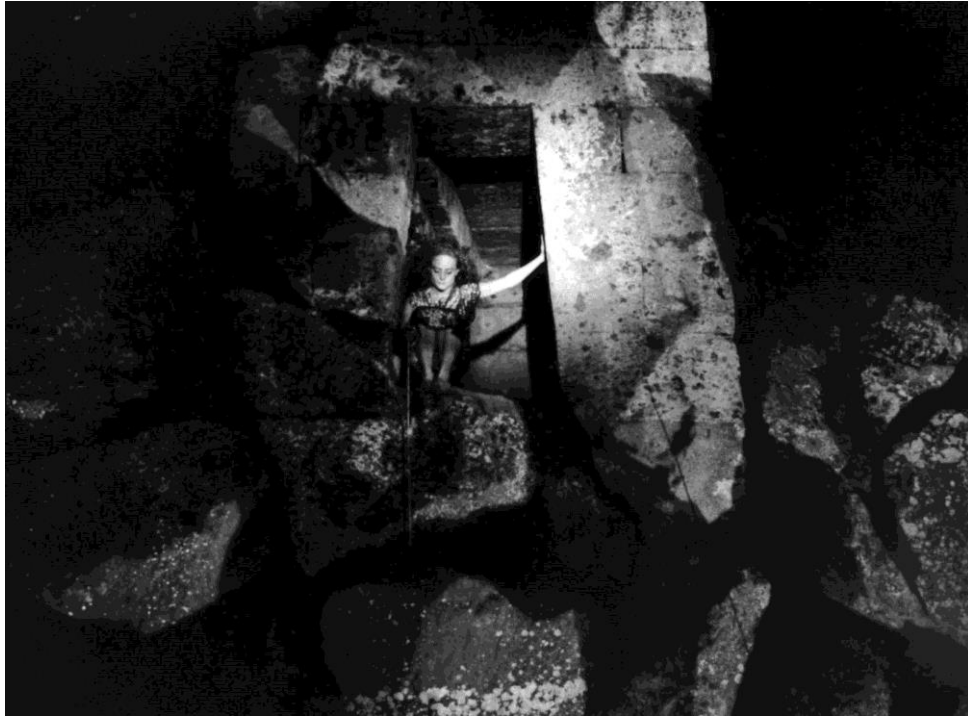


FIG. 7. Alessandra Cristiani in *Numina*, regia di Fabrizio Crisafulli, coreografia di Giovanna Summo, Necropoli etrusca della Banditaccia, Cerveteri (RM), 2000 (foto Massimiliano Botticelli)



FIG. 8. Carmen López Luna, Giuseppe Asaro e Alessandra Cristiani in *Senti*, regia di Fabrizio Crisafulli, 2003 (foto Fabio Marino)



FIG. 9. Aloisia Maschat, Alessandra Cristiani e Simona Lisi in *Erosione*, regia di Fabrizio Crisafulli, Bergbaumuseum, Klagenfurt, 2007 (foto Günter Jagoutz)



FIG. 10. *Die Schlafenden*, regia di Fabrizio Crisafulli, Thonof, Maria Saal, 2013 (foto Lidia Crisafulli)

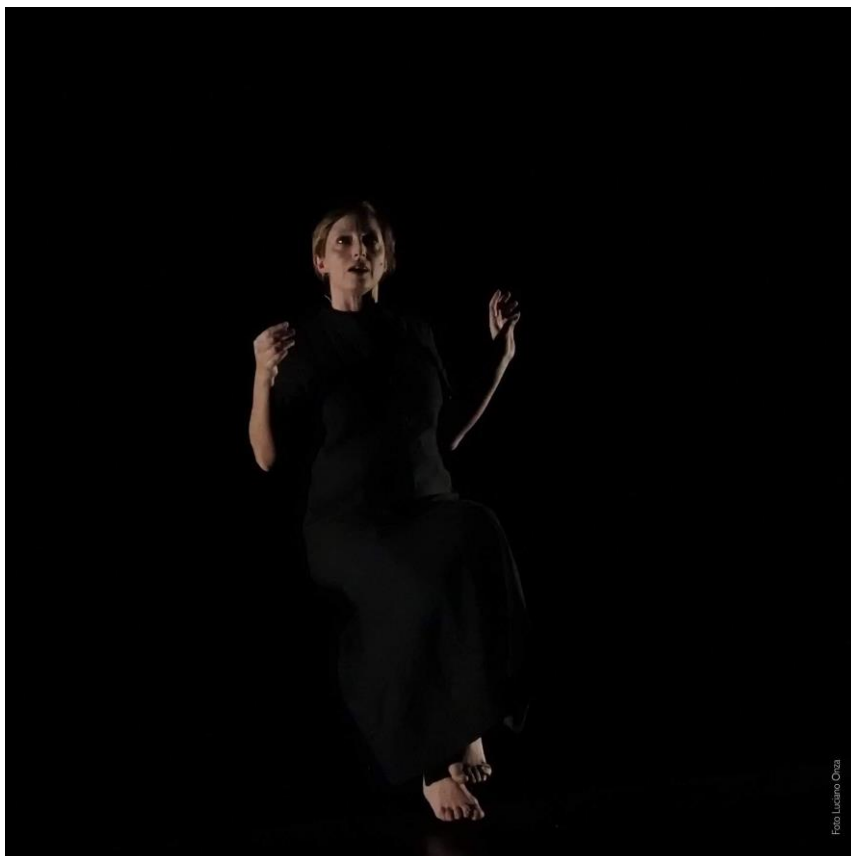


FIG. 11. Simona Lisi in *Lingua ignota* di Fabrizio Crisafulli e Simona Lisi, regia di Fabrizio Crisafulli, coreografia di Simona Lisi, 2018 (foto Luciano Onza)



FIG. 12. Alessandra Cristiani in *Corpolute* di Fabrizio Crisafulli e Alessandra Cristiani, regia di Fabrizio Crisafulli, coreografia di Alessandra Cristiani, 2019 (foto Chiara Era)



FIG. 13. *Abitanti*, installazione di Fabrizio Crisafulli, MACRO, Roma, 2018 (courtesy Gatd)



FIG. 14. *Proiectum*, installazione di Fabrizio Crisafulli e Federica Luzzi, Biblioteca Vallicelliana, Roma, 2019 (courtesy Gatd)