

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 31, 2021

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

I “cinque luoghi” del teatro.

Conversazione con Fabrizio Crisafulli

The “five places” of theatre. A conversation with Fabrizio Crisafulli

MARA NERBANO

ABSTRACT

Fabrizio Crisafulli è un regista teatrale e artista visivo che coniuga la propria attività creativa con un’acuta autoriflessione sui propri processi di lavoro e sulla propria estetica teatrale; è inoltre un pedagogo e uno studioso, che ha affrontato con grande acume storiografico temi inediti o, come lui stesso li ha definiti, inattuali. Questa conversazione tratta del suo rapporto con la scrittura e del modo in cui i suoi tre libri si collegano, esplicitamente o implicitamente, ai temi e ai motivi della sua ricerca teatrale.

PAROLE CHIAVE: *Fabrizio Crisafulli, Giuliano Vasilicò, Teatro dei luoghi*

Fabrizio Crisafulli is a theatre director and a visual artist who combines his creative work with a sharp self-analysis of his own artistic process and theatrical aesthetics. Moreover, he is a pedagogue and a scholar who often deals with unusual themes, with notable historiographical acumen. This conversation analyses his relationship with writing and considers (explicitly or implicitly) the connection of his three books to the themes and motifs of his theatrical research.

KEYWORDS: *Fabrizio Crisafulli, Giuliano Vasilicò, Site-specific theatre*

AUTORE

Mara Nerbano è dottore di ricerca in Discipline dello Spettacolo e docente dell’Accademia di Belle Arti di Carrara, dove insegna Storia dello spettacolo e Storia e teoria della scenografia. È autrice di monografie e saggi sul teatro medievale e sul teatro contemporaneo di ricerca, tra cui i recenti Per un’arte dell’incontro: l’“Invito al Canto” dell’Open Program of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (2019) e Luogo, ascolto, relazione: la ricerca teatrale di Fabrizio Crisafulli (2020).

m.nerbano@accademiaccarrara.it

A Nando Taviani

Ho incontrato per la prima volta Fabrizio Crisafulli nel 2010 all'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove era docente di ruolo di scenotecnica, mentre io ero alla mia prima supplenza in un istituto di Alta Formazione Artistica e Musicale. All'epoca, del suo lavoro non sapevo molto: avevo letto il suo primo libro *Luce attiva*¹ e il contributo nel volume collettivo *Teatri luoghi città* curato da Raimondo Guarino,² che anticipava molte riflessioni che sarebbero poi confluite nella sua monografia successiva.

L'opportunità di iniziare a ragionare sulla sua attività teatrale si è presentata un po' più tardi, quando, nel 2016, Renzo Guardenti mi ha invitata a intervenire alla presentazione fiorentina del suo secondo libro *Il teatro dei luoghi*,³ consentendomi anche di assistere a un suo seminario interfacoltà organizzato negli stessi giorni presso il dipartimento SAGAS dell'Università di Firenze, rivolto agli studenti dei corsi di laurea magistrale in Scienze dello Spettacolo (Facoltà di Lettere) e in Design (Facoltà di Architettura).⁴

Da allora la nostra corrispondenza si è infittita e ho avuto modo di leggere altri suoi scritti, tra cui l'ultimo prezioso libro *Un teatro apocalittico*:⁵ primo importante saggio storico-critico dedicato al lavoro di Giuliano Vasilicò, protagonista dell'avanguardia romana degli anni Settanta, nonché figura chiave nell'apprendistato teatrale dell'autore, che ne aveva seguito da vicino l'attività quando era ancora uno studente della Facoltà di Architettura all'Università La Sapienza.

¹ F. CRISAFULLI, *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, con prefazione di L. Farulli, Titivillus, Corazzano (PI) 2007. Il libro è ora disponibile anche in traduzione inglese e francese: ID., *Active Light. Issues of Light in Contemporary Theatre*, con prefazione di D. Hannah, Artdigiland.com, Dublino 2013; ID., *Lumière active: poétiques de la lumière dans le théâtre contemporain*, con prefazione di A. Surgers, Artdigiland.com, Dublino 2015.

² ID., *Il teatro dei luoghi: riflessioni a partire dalla pratica*, in *Teatri luoghi città*, a cura di R. Guarino, Officina Edizioni, Roma 2008, pp. 121-158 (l'articolo riprendeva e ampliava un precedente testo pubblicato col titolo *Teatro dei luoghi: che cos'è?*, in «Teatro e Storia», Annali 7, XV, 2000, pp. 427-436).

³ ID., *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*, con prefazione di R. Guarino e con un saggio su danza e luogo di G. Summo, Artdigiland.com, Dublino 2015. Il testo letto in occasione della presentazione del libro, tenutasi il 6 maggio 2016 presso la sede di Cango-Cantieri Goldonetta di Firenze, con la presenza dell'autore e gli interventi di Luca Farulli, Renzo Guardenti e della sottoscritta, è stato successivamente riveduto e ampliato ai fini della pubblicazione in questa stessa rivista: M. NERBANO, *Luogo, ascolto, relazione. La ricerca teatrale di Fabrizio Crisafulli*, in «Sinestesiaonline», IX, 29, maggio 2020, pp. 1-16.

⁴ Sulle esperienze di collaborazione didattica con l'artista, svolte nell'ambito delle attività del corso di Istituzioni di regia, si veda R. GUARDENTI, *Un'esperienza che lascia il segno*, prefazione a A. SMORLESI, *In flagrante. Il teatro di Fabrizio Crisafulli incontra Yasunari Kawabata 1995-2013*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, pp. 7-8.

⁵ F. CRISAFULLI, *Un teatro apocalittico. La ricerca teatrale di Giuliano Vasilicò negli anni Settanta*, con prefazione di D. Maraini, testimonianze di S. Carella, E. Frattaroli, interviste di G. Bonanni, A. Raff, L. Vasilicò, e col racconto inedito *Amlèto finalmente* di L. Vasilicò, Artdigiland.com, Dublino 2017.

Il fatto che il mio avvicinamento al teatro di Fabrizio Crisafulli sia stato in gran parte mediato dalla lettura dei suoi libri, mi ha indotta a pensare che valesse la pena aprire una riflessione sul suo rapporto con la scrittura: un argomento del quale, mi sembra, finora si è parlato poco. Così è nata l'idea di farne il tema portante di questa conversazione, che è iniziata il 17 agosto 2020 nel piccolo borgo umbro in cui il regista stava trascorrendo alcuni giorni di vacanza, ed è poi dovuta proseguire necessariamente a distanza, a causa delle limitazioni imposte dalla situazione pandemica.

Il taglio che abbiamo deciso di comune accordo ha fatto affiorare, credo, temi importanti e in parte inediti: l'atto di scrivere come forma di autopenetrazione e positivo confronto coi segreti ineffabili del processo creativo; la ricerca storiografica quale rivisitazione o riscoperta a posteriori d'una genealogia di maestri, reali e d'elezione; i "cinque luoghi" che articolano la relazione teatrale, come pure la rilevanza del ruolo del performer e dell'esperienza di *flow* nelle operazioni di scrittura scenica; l'essenza intrinsecamente e profondamente politica d'un teatro che interroga il vissuto dello spettatore e resiste poeticamente all'anomia dei luoghi.

Alcuni aspetti delle questioni qui messe in campo richiederebbero altro spazio e respiro rispetto a quello concesso da una breve intervista, per cui abbiamo progettato di trattarli più distesamente in un ulteriore contributo, complementare al presente e da concepire come sua ideale prosecuzione.

Mentre stavamo apportando le ultime modifiche al testo, ci è giunta una notizia che mai avremmo voluto ricevere: abbiamo appreso della morte di Ferdinando Taviani, dalle cui penetranti osservazioni sui rapporti tra scena e libro avevano preso le mosse i nostri ragionamenti.⁶ Abbiamo perciò deciso di dedicare a lui queste pagine, con profonda stima e sincero affetto.

MARA NERBANO: Vorrei provare a mettere a fuoco il tuo lavoro d'artista partendo dai tuoi libri e dal tuo rapporto con la scrittura. Quando hai presentato il tuo ultimo libro al Palaexpo di Roma, circa un anno fa, Dario Evola ti ha definito "uomo di scena e uomo di libro", riprendendo una fortunata espressione coniata dallo storico del teatro Ferdinando Taviani.⁷ Com'è noto, l'idea di Taviani è che scrivere costituisca

⁶ Il riferimento è ovviamente al fondamentale F. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Officina, Roma 2010 (la cui prima parte era stata pubblicata autonomamente dall'editore Il Mulino di Bologna nel 1995).

⁷ La presentazione si è svolta il 17 dicembre 2019 con gli interventi di Dario Evola, Agostino Raff, Silvana Sinisi e dell'autore, ed è ora disponibile su YouTube ai seguenti indirizzi: <https://www.youtube.com/watch?v=ffkX2I5U0cQ> (Parte I); <https://www.youtube.com/watch?v=BahB2mMrcGY> (Parte II); <https://www.youtube.com/watch?v=HCet3HN2Dv8> (Parte III) (url consultati il 12/11/2020).

uno dei molti modi del fare teatro, e che, in tal senso, sia un'attività da considerare alla stessa stregua delle pratiche spettacolari, performative, laboratoriali, eccetera: cosicché si può parlare di "teatri-in-forma-di-libro" che hanno, sulla cultura teatrale, altrettanta influenza delle opere sceniche. Ti trovi d'accordo con questa visione? E quanto ti senti, in questa accezione, un "uomo di libro"?

FABRIZIO CRISAFULLI: Non entro nei termini generali delle questioni messe in campo da Taviani nel suo bellissimo *Uomini di scena, uomini di libro*. Mi limito alla mia esperienza personale. Istintivamente direi che la dimensione della scena riveste per me, rispetto a quella del libro, un'importanza superiore, perché è lì che mi sembra di scoprire e comprendere veramente le cose. Il mio scrivere deriva dalla pratica, non il contrario. Ho sempre annotato su taccuini le mie note di lavoro e, da un certo punto in poi, ho iniziato a scrivere, oltre che dei temi che emergono dalla mia ricerca, di questioni più generali del teatro.⁸ Ed anche in questo, devo dire, il movente viene soprattutto dalla pratica. Una delle principali necessità all'origine di *Luce attiva*, ad esempio, è stata quella di verificare chi, prima di me, avesse affrontato le questioni che mi ponevo nel lavoro concreto con la luce – che è stata l'elemento del teatro sul quale ho concentrato maggiormente l'attenzione all'inizio del mio percorso – e come le avesse affrontate. Poi sono intervenute altre motivazioni, naturalmente, e anche uno sguardo più distaccato. Ma quella è stata la spinta iniziale.

Forse, all'origine del mio scrivere c'è soprattutto un bisogno di consapevolezza. Il mio modo di lavorare a uno spettacolo è molto istintivo. O, meglio, vi è sempre, all'inizio della preparazione di un lavoro, un periodo di studio approfondito dei temi da affrontare, ma poi ciò che faccio durante le prove segue delle spinte interiori, certamente alimentate anche da quella preparazione, ma le cui ragioni in buona parte sfuggono anche a me stesso. Il ruolo svolto dall'inconscio nei procedimenti creativi è molto forte. Questo, peraltro, nelle mie prime esperienze di regia, non mi metteva nelle condizioni migliori per comunicare agli altri in modo appropriato le motivazioni delle mie proposte. Ecco, forse ho iniziato a scrivere del mio lavoro *anche* per il bisogno di trovare i concetti e i termini adatti a definire e comunicare agli altri i miei modi di procedere.

Quello che dalla scrittura torna al lavoro scenico è una struttura di pensiero indispensabile a inquadrare le questioni e a esprimerle. Non può spiegare tutto, naturalmente. Perché siamo in un campo nel quale non tutto è spiegabile. E non ha alcuna funzione "normativa" rispetto al processo artistico, le cui scelte derivano in buona parte, appunto, da segreti. Nelle analisi che faccio del mio lavoro, sento che la scrittura entra in contatto vitale col processo creativo, in particolare quando ciò che si

⁸ Una selezione dei *Taccuini* di Fabrizio Crisafulli del periodo 1991-2002 è stata pubblicata in *Lingua stellare. Il teatro di Fabrizio Crisafulli, 1991-2002*, a cura di S. Lux, Lithos, Roma 2003, pp. 149-179.

scopre in scena relativizza o contraddice le acquisizioni teoriche, e bisogna ripensarle.

La scrittura ha dalla sua la permanenza nel tempo. Gli spettacoli scompaiono, i libri sono sempre lì. E col passare degli anni recuperano, dentro di me, importanza pure sul piano emotivo, perché ormai li sento pienamente partecipi del percorso, contenenti le tracce dell'interscambio scena-teoria e dei suoi aggiustamenti.

Un'altra motivazione del mio scrivere riguarda naturalmente il piano pedagogico. Scrivere mi aiuta a ordinare le idee da esporre ai miei studenti ed è legato anche a una mia più generale volontà di trasmissione delle esperienze.

M.N.: Hai fatto riferimento a *Luce attiva*, che è stato il tuo primo libro: un'opera pionieristica che, prima in Italia e probabilmente nel mondo, ha affrontato lo studio della storia del teatro sotto l'angolatura della questione della luce, concepita quale componente drammaturgica e poetica piuttosto che come elemento meramente tecnico e funzionale. Un libro bellissimo, fra l'altro, oltre a essere un eccellente strumento didattico, che io stessa ho più volte adottato nei miei corsi. L'opera, lo voglio ricordare, è divisa in due parti: una prima parte di taglio storiografico e una seconda parte, più breve, dedicata all'autoanalisi della tua ricerca espressiva sulla luce. C'è un particolare dell'impalcatura del libro che mi incuriosisce, di cui mi sono resa conto dalle ripetute letture fatte in classe: forse ha un significato, forse no. Ho notato, cioè, che, tra la prima e la seconda parte, ci sono pochissimi rimandi interni. Se ricordo bene, infatti, tu affermi che, nei laboratori con gli studenti, hai tenuto presenti vari precedenti storici di spettacoli senza attori, sia delle avanguardie primonovecentesche, sia delle neoavanguardie. Tuttavia, il solo caso cui fai espresso riferimento è quello di Kandinskij, che fu autore d'uno spettacolo intitolato *Quadri di un'esposizione*, basato sull'omonimo poema musicale di Modest Musorgskij e messo in scena a Dessau nel 1928. Dopo quasi settant'anni, insieme ai tuoi allievi del corso di scenotecnica, hai realizzato un pezzo con lo stesso titolo, presentato al festival TeatrORIZZONTI di Urbino nel 1994 e in seguito, con l'aggiunta d'una seconda parte e col titolo complessivo di *Scena in scena*, al festival Opera Prima di Rovigo nel 1995 [FIG. 6]:⁹ un lavoro pensato come omaggio al grande pittore, senza però costituire una riproposizione della sua messinscena. Le questioni che ti pongo, forse, sono in realtà due: se la scelta di lasciare le due parti del libro relativamente irrelate – per usare un bisticcio di parole – sia stata deliberata e se, nel tuo percorso, Kandinskij abbia costituito un esempio più forte di altri.

⁹ Un'ulteriore differente versione di *Quadri di un'esposizione* è stata realizzata da Fabrizio Crisafulli con gli studenti dell'Accademia di Belle Arti dell'Aquila nel 2007. Se ne trova un documento online su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=CC0FAL-y7tE&t=169s> (url consultato il 21/11/2020).

F.C.: I collegamenti tra la prima e la seconda parte del libro in realtà ci sono, anche se prevalentemente sottotraccia... e di altri collegamenti storici ho avuto occasione di parlare in *La luce come pensiero*, dove sono anche analizzati nel dettaglio gli spettacoli realizzati dai miei laboratori al Teatro Studio di Scandicci.¹⁰

Il modo nel quale, in generale, ho individuato in questi libri le questioni della luce, deriva in buona parte da un certo ordine concettuale definitosi nella mia esperienza concreta. E, certamente, i collegamenti appaiono più evidenti quando faccio riferimento a realizzazioni con cui mi sono confrontato, come nel caso di *Quadri di un'esposizione*. Quanto a una possibile influenza di Kandinskij, non saprei. I maestri cui ho fatto e faccio riferimento, in particolare per i laboratori, sono tanti. Penso a Balla, Malevič, Prampolini, Hirschfeld-Mack, ma anche a personaggi a noi più vicini nel tempo, come Alwin Nikolais (cui abbiamo dedicato un lavoro), Josef Svoboda, Bob Wilson, Laurie Anderson... E ogni volta tento di assumerli, più che come modelli, come casi di studio in relazione a specifiche questioni poetiche e tecniche, da analizzare e vedere necessariamente con sguardo nuovo.

M.N.: Nella tua autoanalisi fai riferimento anche a lavori di filmmaker e videoartisti come il polacco Zbig e gli svizzeri Fischli & Weiss.

F.C.: Anche per loro vale lo stesso discorso. Non li ho indicati come modelli. Ma per come hanno affrontato delle questioni specifiche e concrete. In un determinato frangente dei laboratori, in particolare, ho indicato delle loro opere – *Tango* di Zbig, del 1981, e *Der Lauf der Dinge (Il corso delle cose)* di Fischli & Weiss, del 1987 – come esempi di costruzione drammatica non narrativa, che era la dimensione nella quale i laboratori si muovevano. *Tango*, che vinse a suo tempo l'Oscar per il miglior corto d'animazione, è un caso straordinario di opera-metafora, costruita attraverso la combinazione e l'intreccio di azioni svolte indipendentemente da persone reali che, nella loro riproduzione video, si incontrano, per intarsio elettronico, dentro una stanza. Mi interessavano, in rapporto a quello che stavamo facendo, i modi coi quali l'autore ha creato un lavoro che si interroga sulla nostra esistenza, pur non raccontando alcuna vicenda specifica. *Der Lauf der Dinge*, opera imitatissima negli anni, soprattutto dalla pubblicità, è un film in cui si può seguire una reale reazione a catena di oggetti, che si mettono in movimento per effetto di fenomeni fisici o chimici (gravità, inerzia, calore, pressione, reazioni chimiche...): quasi 40 minuti di un unico piano-sequenza, con pochi tagli dissimulati. Il motivo per cui l'ho indicato è simile a quello di *Tango*. Ma qui le "azioni" sono svolte da oggetti e questo aggiungeva un ulteriore motivo di interesse per noi, che costruivamo spettacoli senza attori e cercavamo di lavorare sulle capacità evocative delle cose. Sono certamente due opere

¹⁰ Si veda in proposito *La luce come pensiero. I laboratori di Fabrizio Crisafulli al Teatro Studio di Scandicci (2004-2010)*, a cura di S. Tarquini, Editoria & Spettacolo, Riano (RM) 2010, pp. 109-152.

cruciali degli anni Ottanta del secolo scorso, ma le ho indicate, ripeto, soprattutto per come vi vengono affrontate alcune questioni concrete che ci interessavano in quel momento.

M.N.: Un altro tuo libro di taglio eminentemente storiografico è l'ultimo, dedicato a Giuliano Vasilicò, che va a riempire quello che molti studiosi avvertivano come un vuoto importante: si tratta, infatti, della prima monografia interamente consacrata al regista. Oltre a essere un contributo scientifico indispensabile, questo libro mi sembra possedere anche un grande valore di testimonianza, dato il rapporto di amicizia e di frequentazione che vi ha legato e ti ha legato ad alcuni dei suoi principali collaboratori. Ciò che però soprattutto mi incuriosisce e mi piacerebbe capire è in che modo il libro parli anche, indirettamente, di te e del tuo lavoro registico. Infatti, nell'introduzione al volume, affermi che la ricerca di Vasilicò ha esercitato su di te una certa influenza, anche se decidi poi di non indugiare su questo aspetto. Sarebbe interessante qualche tua riflessione al riguardo.

F.C.: Certo, anche il libro su Giuliano Vasilicò mi riguarda direttamente. Ho seguito il suo lavoro per anni, in un periodo nel quale, da studente e poi da neolaureato, dividevo a Roma un piccolo appartamento con Goffredo Bonanni, mio compagno di studi ad Architettura, che è stato a lungo collaboratore di Giuliano come scenografo e anche come coautore in *Proust* (1976) [FIG. 2]. La compagnia Vasilicò gravitava attorno a quella casa; passavano molti attori, alcuni di loro stranieri, che lavoravano o volevano lavorare con Giuliano e che spesso ospitavamo. Nessuno aveva soldi e dividevamo quello che c'era. Goffredo impiegava le sue giornate a leggere e lavorare. Quasi ogni giorno parlavamo delle sue idee sullo spazio, sui testi, sull'impostazione da dare agli spettacoli. La sua visione era assolutamente non convenzionale. Diceva che uno scenografo, per capire lo spazio di uno spettacolo, deve stare anche in scena. E, infatti, in *Proust* era anche attore. Giuliano a volte mi impegnava in lunghe discussioni al telefono, di notte, con la sua "apocalittica" balbuzie, come ha definito quel suo difetto Daniele Del Giudice. A casa c'era molto spesso Lucia, sorella di Giuliano, attrice in diversi suoi lavori e autrice di performance indimenticabili. Diceva cose fulminanti. Nelle discussioni sul teatro e l'arte non c'era mai seriosità o retorica. C'era molta ironia. Ridevamo tantissimo. Giuliano impiegava anni a fare gli spettacoli e quel minuscolo appartamento a piano terra è rimasto a lungo nella sua orbita. Ricordo che negli armadi tenevamo i finti attrezzi di tortura delle *120 giornate di Sodoma* (1972) [FIG. 1] e oggetti di scena come l'enorme fallo che, nello spettacolo, veniva indossato da Fabio Gamma/Duca de Blangis. Aprire quelle ante senza pensarci poteva procurare piccoli soprassalti. E, se li apriva un'altra persona, poteva pensare di essere capitata nel posto sbagliato...

È stata una fase della mia vita nella quale ho imparato tantissimo. Allora, però, ero molto impegnato in altro. Fin dai primi anni d'università avevo iniziato a interessarmi di urbanistica e di studi territoriali. Era un periodo nel quale si pensava di cambiare il mondo e quegli argomenti sembravano fornire delle chiavi in quella direzione. Pur seguendo molto l'arte e il teatro, a un certo punto cominciai a dedicarmi, con grande passione, a quei temi. Lavoravo con organismi di base nel sud, facevo studi e inchieste sull'ambiente e sullo sfruttamento del territorio da parte dei gruppi dominanti, scrivevo su periodici militanti e producevo studi che venivano pubblicati da riviste scientifiche. Forse lì si è formata una certa mia attitudine alla scrittura analitica. E dal lavoro a contatto con le persone, le culture e le fantasie locali, certamente provengono molti spunti che, in anni successivi, mi hanno portato al progetto "teatro dei luoghi".

Quello che mi è arrivato da Giuliano, e anche da Goffredo e da Lucia, detto molto sinteticamente, credo sia, da un lato, il senso della piena dedizione alla ricerca: una ricerca, in ultima analisi, rivolta alla comprensione degli aspetti essenziali dell'esistenza; dall'altro – in maniera più specifica –, un certo modo di strutturare gli spettacoli per drammaturgie poetiche, non narrative. Un modo, per così dire, "musicale", nel quale il ritmo riveste una grandissima importanza. E anche l'idea di un teatro energetico, immediato e profondo allo stesso tempo. Quello della musicalità e del ritmo era un aspetto del lavoro di Giuliano che mi prendeva molto. Del resto, ho sempre avuto interesse per questi aspetti. Negli anni del liceo facevo il batterista in un complessino rock (o "beat", come si diceva allora) a Catania. Molta della saggistica che leggevo nei primi anni d'università riguardava la teoria musicale. All'Accademia Filarmonica Romana seguivo le lezioni di Fedele D'Amico e di Roman Vlad.

Scrivere il libro su Vasilicò mi ha fatto ripensare all'influenza che il suo lavoro ha avuto su di me. Un'influenza che ho iniziato ad avvertire solo a diversi anni dall'inizio della mia attività teatrale, dato che faccio cose piuttosto diverse dalle sue, e che realizzare questa pubblicazione mi ha chiarito meglio nei suoi diversi risvolti. Il volume è una testimonianza diretta, certo, ma credo non sia influenzato da fatti personali e affettivi. Ho cercato di ricostruire, anche qui con un po' di distacco, tutto il lavoro di Giuliano negli anni Settanta – il periodo in cui l'ho seguito e quello veramente significativo del suo percorso – con l'aiuto del suo intero archivio, dei suoi materiali, dei suoi scritti, di quelli dei critici, oltre che dei miei ricordi, dei materiali che avevo, e di quelli conservati da Agostino Raff, Lucia, Goffredo e altri esponenti della compagnia.

Probabilmente una certa spinta a realizzare il libro mi è venuta anche dal fatto che Giuliano sia ormai quasi dimenticato e quindi dal fascino a volte esercitato su di me dai temi inattuali. Ma il motivo principale credo stia nella mia convinzione che, per quanto non sempre condividessi le sue idee ed i suoi esiti, Vasilicò abbia detto al teatro cose di cui il teatro dovrebbe tener conto. Nel libro cerco di individuarle in

maniera dettagliata e in questo mi ha certamente aiutato la conoscenza diretta del suo lavoro.

M.N.: Il tuo libro ha un protagonista e una comprimaria, se così possiamo dire, che è Lucia Vasilicò. Anche rispetto a lei parli d'un debito: puoi spiegare meglio in che modo il suo lavoro ti abbia influenzato? A me, ad esempio, ha colpito molto la tua descrizione dello spettacolo-percorso intitolato *La casa trasparente* (1978), realizzato lungo l'argine del Tevere, che mi ha fatto venire in mente alcuni tuoi spettacoli-percorso realizzati *en plein air*, in parchi naturali o in siti archeologici.

F.C.: Tutto il lavoro di Lucia era potente. Spesso si trattava di brevi apparizioni alle quali arrivava come per un'improvvisa necessità. E alla fine erano staffilate che ti colpivano nell'animo e non ti lasciavano più. Spettacoli che hanno sicuramente impresso, nei pochi che li hanno visti, un segno. Penso a *Lola*, *Immacolata concezione*, *La riverenza*: fine anni Settanta.

Non so se si possa parlare di un'influenza in senso stretto di Lucia sul mio lavoro, perché i suoi erano quasi dei *gesti*. Che mi hanno lasciato una profonda impressione e anche il sentimento che il teatro possa essere veramente grande arte. Sul piano della costruzione del lavoro, penso siano stati più influenti Giuliano e Goffredo, per le cose che ho detto e per molte altre, alcune delle quali, nel libro, credo si avvertano bene tra le righe.

Capisco cosa intendi citando *La casa trasparente*. Ma in quel lavoro non era tanto la scelta dello spazio all'aperto che mi impressionava. Nella storia, vi è sempre stato teatro *en plein air*. Era importante quello che Lucia e gli altri facevano in quell'ansa del Tevere. Anche nel "teatro dei luoghi" la scelta dello spazio, che sia all'aperto o al chiuso, un luogo istituzionale o meno, non è *in sé* la principale questione che si mette in gioco. La principale questione è cosa si intende per luogo e il *tipo di approccio* che si ha nei suoi confronti. E per "luogo" non intendo solo il sito fisico nel quale si crea e presenta il lavoro, ma un ambito di relazioni, di cui naturalmente anche il sito è parte, e del quale sono componenti fondamentali i ricordi, le attività e le persone. Le persone del posto e quelle che creano lo spettacolo. Si tratta di lavorare con le persone e le cose che si hanno, facendo sviluppare le loro reciproche relazioni. In questo Giuliano era un maestro. Lucia, invece, era sostanzialmente una solitaria.

M.N.: Un'ultima osservazione che vorrei fare, in merito al libro, è che esso presenta una sorta d'affresco corale. Infatti, c'è una parte interamente dedicata ai collaboratori del regista: oltre a sua sorella Lucia, di cui mi hai appena detto, lo scenografo, pittore e musicista Agostino Raff, e lo scenografo e architetto Goffredo Bonanni, tutte figure che hanno partecipato alla genesi degli spettacoli di quegli anni, contribuendo in modo rilevante ai loro esiti. In che misura il loro ruolo potrebbe essere equiparabile a quello dei professionisti che ti hanno accompagnato in molte

delle tue avventure artistiche? Penso, ad esempio, a una tua collaboratrice di lungo corso come la coreografa e danzatrice Giovanna Summo, ma anche all'attrice Daria Deflorian, alla performer e danzatrice Alessandra Cristiani, al musicista Andrea Salvadori... Un libro sul teatro di Fabrizio Crisafulli, secondo te, dovrebbe essere anch'esso un libro corale, in cui questi o altri artisti dovrebbero godere d'uno spazio proprio?

F.C.: Nelle mie intenzioni, le persone che collaborano con me sono sempre, tendenzialmente, coautrici. In genere, all'inizio d'un lavoro, cerco di creare le condizioni perché ognuno possa mettere in gioco la propria personalità, prima ancora che le attitudini tecniche o le abilità esecutive; ed entri in contatto reale e profondo con la situazione da me proposta – che si potrebbe definire un "luogo", appunto, o uno "stato di cose" – per contribuire a trasformarla. E a trasformare il progetto, se è il caso. Nel corso degli anni, peraltro, ho lavorato con personalità artistiche di notevole forza, tra le quali, appunto, quelle che hai citato: Daria, Giovanna, Alessandra, Andreino. Il loro contributo ai lavori è stato sempre molto importante. Da loro ho appreso moltissimo. Forse, in un ipotetico prossimo libro, si potrebbe analizzare quello che mi sembra di aver imparato da loro. Potrebbero venirne fuori temi interessanti. Anche perché spesso imparavo da loro nei momenti di disaccordo: quelli in cui, con più urgenza che in altri, si può essere portati a mettere in discussione le proprie scelte.

M.N.: È arrivato il momento di parlare del "teatro dei luoghi": la ricerca teatrale che ti impegna da circa trent'anni e cui hai dedicato molte delle tue riflessioni. È, tra l'altro, l'argomento del secondo dei tuoi libri, che, diversamente dagli altri due, verte interamente e direttamente sul tuo lavoro. In realtà, il libro è stato anticipato da un breve articolo del 2000, poi riedito con sostanziosi ampliamenti nel 2008 e infine consolidatosi, col concorso di riflessioni presenti anche in altri scritti, nella monografia pubblicata nel 2015. La ritieni un punto d'arrivo o è, anch'essa, una tappa d'una riflessione che consideri tutt'ora *in progress*?

F.C.: Non è un punto d'arrivo. Anzi, è una definizione che ogni nuova esperienza di spettacolo potrebbe, e forse dovrebbe, mettere in discussione. E, se questo succede, vuol dire che quell'esperienza è stata proficua. Il fatto che la definizione sia rimasta nel tempo non vuol dire, peraltro, che il suo senso non sia per me gradualmente mutato. Anzi, mi pare si siano relativizzati alcuni di quelli che inizialmente potevano sembrare dei punti fermi: ad esempio, il fatto che la sua specificità riguardi essenzialmente questioni di spazio. Col passare degli anni, mi si sono chiariti meglio diversi caratteri del "teatro dei luoghi": ad esempio, l'incidenza sulle sue drammaturgie dell'approccio relazionale e il fatto che si svolga in condizioni di contiguità rispetto al reale.

M.N.: In effetti, un aspetto del libro che a me personalmente ha colpito, avendo prima letto *Luce attiva* e conoscendo alcuni tuoi lavori realizzati nei laboratori didattici (come, ad esempio, i “drammi della tecnica”, che ne sono stati in taluni casi il prodotto) (FIGG. 3, 6), è la raffinata riflessione sul performer e sul suo ruolo nel processo creativo.

F.C.: La parte centrale del mio lavoro è quella con la compagnia; quindi coi performer... Ma devo dire che, persino nei “drammi della tecnica” che hai citato, c’è un lavoro sulla presenza del performer, sul modo in cui gli studenti – particolari figure di macchinisti-poeti – si muovono in scena, che per me ha un’importanza non trascurabile in termini di ricerca sulle modalità dell’azione teatrale.

Da un lato, il lavoro del performer è forse il campo nel quale ho fatto il maggior numero di scoperte, data anche la mia formazione non canonica come artista di teatro; dall’altro – come mi sono reso conto, ad esempio, rivedendo più volte la ripresa della mia “danza assoluta” –, certi principi che adotto con gli attori e i danzatori erano presenti in me, in maniera più o meno consapevole, già all’inizio del mio percorso. La “danza assoluta” è un film che ho realizzato nel 1991 per *Il pudore bene in vista*, il primo spettacolo della compagnia [FIG. 4].¹¹ Nell’eseguire quel lavoro, io, che non sono un danzatore, ho danzato per oltre un’ora di seguito e, per quello che mi interessava, l’azione funzionava sempre. Eppure, in un certo senso, “non sapevo” quello che facevo. I movimenti non derivavano da una coreografia, da uno studio dei “passi” e da una memorizzazione dei gesti. Erano invece il frutto di precise pre-condizioni che avevo stabilito; della definizione di una serie di regole generali da rispettare e del mio *stato* interiore legato ad esse e allo spirito generale del lavoro. L’efficacia della danza rispetto ai miei fini era dovuta, quindi, più a una generale condizione interiore che a un disegno dettagliato dei movimenti. Il modo di lavorare coi performer, che ho definito nel corso del tempo, ha molte corrispondenze con questo. Nella preparazione d’uno spettacolo riveste per me più importanza la costruzione, da parte di ognuna delle persone che vi lavorano, del proprio stato interiore all’interno del “luogo”, reale e mentale, che propongo, piuttosto che la definizione preventiva delle sue azioni in tutti i dettagli. *Abitare* quella particolare condizione è il fatto decisivo.

Ci sono altri aspetti della “danza assoluta” con i quali il mio lavoro coi performer ha corrispondenze. Ad esempio, il fatto che si tratta d’una danza “involontaria”. E l’involontarietà è una dimensione quasi sparita dal teatro, che è sempre troppo oc-

¹¹ Sul video della “danza assoluta” si veda anche *Place, Body, Light. Il teatro di Fabrizio Crisafulli (1991-2011)*, a cura di N. Tomašević, Artdigiland.com, Dublino 2013, pp. 279-280.

cupato a mettere a punto l'assertività dell'attore. Ma, nel mondo reale, l'involontarietà è una parte del comportamento umano che contribuisce considerevolmente a sostanziare il nostro linguaggio del corpo. Ecco, mi pare che la sparizione dell'involontarietà causi perdita di vitalità e di "verità" nell'azione teatrale. Nella preparazione di ogni lavoro tendo allora – anche qui, più o meno consapevolmente, ogni volta – a creare le condizioni perché l'*involontarietà* permanga nel lavoro dell'attore (accanto alla *volontà*, naturalmente, la cui importanza questo discorso non vuole certo sminuire, e del resto, se ambedue i poli sono forti, ognuno di essi, al suo interno, ne guadagna): tendo a fare in modo, quindi, che si formi, nelle condizioni poste, un personale modo dell'attore di essere *addentro*, e, con esso, una sua reattività *reale* (e, quindi, una componente di involontarietà nell'azione). Per far questo, mi posso a volte avvalere, ad esempio, del fatto che non tutto ciò che accade in scena sia da lui completamente prevedibile o controllabile; sia esso legato agli altri performer, agli oggetti o a vicende visive e sonore. Sono interessato a un attore vigile rispetto a quanto ha attorno; che ascolta e guarda veramente, prima di preoccuparsi di farsi ascoltare e guardare. Ma mi fermo qui. L'argomento richiederebbe ben altro spazio, magari quello di un libro...

M.N.: La specificità del "teatro dei luoghi", come spieghi bene nel tuo libro, è quella di assumere il "luogo" quale matrice dello spettacolo, ma ciò non comporta necessariamente l'abbandono degli edifici teatrali convenzionali: infatti, tra i tuoi spettacoli, ve ne sono molti realizzati per il palcoscenico [FIGG. 5, 8-10]. Qual è la differenza (se c'è) tra questo genere di lavori e quelli *site-specific* [FIGG. 7, 12]?

F.C.: Devo premettere che "teatro dei luoghi" non coincide esattamente con *site-specific theatre*. Il termine *site*, tra l'altro, si riferisce al luogo fisico, mentre, come ho detto, nel "teatro dei luoghi" il "luogo" è inteso come ambito più articolato di relazioni. Non si tratta di rapportarsi solo all'architettura e al paesaggio, anche se questi possono certamente diventare elementi importantissimi in determinati lavori. Parte fondamentale dei rapporti che si mettono in gioco sono le persone, le attività, la vita, la cultura, le memorie del posto. Ad essere coinvolto è quindi un complesso di rapporti che comprende quelli preesistenti nel luogo, quelli tra la compagnia e il luogo, quelli interni alla compagnia mentre lavora sul posto, i quali, insieme ai punti di riferimento storici, culturali, ecc., costituiscono il "luogo", o meglio il sistema di "luoghi", che fa da matrice. Tornando all'aggettivazione *site-specific*, come ha notato Mike Pearson, in realtà non si sa bene cosa essa significhi.¹² È intesa in tanti modi diversi, a seconda di chi la usa, artista o studioso che sia. E si è avuta, peraltro, negli

¹² Il riferimento è a M. PEARSON, *Site-Specific Performance*, Palgrave MacMillan, Basingstoke (UK) 2010.

ultimi decenni, l'invenzione d'un notevole numero di aggettivazioni simili: *site-determined*, *site-sensitive*, *context-specific* e tantissime altre. Questo potrebbe anche voler dire che non può esservi una definizione valida per tutti, date la complessità e la varietà degli approcci. È certo, comunque, che il "teatro dei luoghi" non si identifica con gli spettacoli che si fanno fuori dagli edifici teatrali. La questione è più complessa.

Come dicevo, il sito fisico non è l'unico luogo che viene messo in gioco nei procedimenti di questo tipo di lavoro. Un altro "luogo" fondamentale è la compagnia, con le sue relazioni interne; e un altro ancora è costituito dall'insieme immateriale dei riferimenti letterari, della cultura, delle storie, delle memorie, degli immaginari cui ci si può riferire rispetto al contesto e alla situazione in cui si opera. E qui torna Vasilicò. Perché questo credo mi provenga da lui. Nella costruzione de *Le 120 giornate di Sodoma* [FIG. 1], che fu lo spettacolo-rivelazione del fenomeno delle cantine romane, Giuliano si trovò a lavorare nello spazio sotterraneo del Beat 72 (uno spazio, tra l'altro, molto risonante rispetto alle segrete del castello di Silling del romanzo), con un gruppo di persone messe di fronte alle tematiche sadiane. Non affidò preventivamente i ruoli, ma lasciò che, in quell'incontro, fossero le dinamiche energetiche e psicologiche interne al gruppo – i conflitti, le alleanze, le battute e gli scherzi, in una situazione nella quale ognuno poteva essere se stesso e dire la sua col proprio comportamento – a individuare gradualmente, in mesi e mesi di lavoro, chi, nello spettacolo, dovesse appartenere alla categoria dei carnefici, delle vittime o degli intermediari, che erano i tipi umani individuati nel libro. Detto sinteticamente, la compagnia era un "luogo", *reale* e mobile, che si confrontava con altri due "luoghi": lo spazio del Beat 72 e l'universo sadiano. Quest'ultimo, poi, era costituito non solo dal romanzo e da tutti gli altri scritti di Sade, ma anche dalla vita dell'autore, da tutto quanto su di lui era stato scritto fino a quel momento, compresi i fraintendimenti; e dalle memorie e dall'immaginario che, sulla sua figura e la sua opera, si sono creati sul piano collettivo. Questo universo era l'ulteriore "luogo": un luogo, appunto, immateriale, complesso e fitto di interrelazioni, col quale il gruppo si rapportava.

Il mio lavoro ha molte relazioni con questo. Perché viene anch'esso costruito attraverso l'incontro tra questi tre "luoghi" diversi, che, poi, producono un quarto "luogo" completamente nuovo, che è l'ambito che comprende lo spettacolo, il pubblico e le loro relazioni. Le differenze tra i casi in cui l'incontro avviene in un edificio teatrale convenzionale e quello in cui si verifica altrove sono legate, soprattutto, al diverso ruolo e peso che i tre "luoghi" acquistano nel percorso. Semplificando, si potrebbe dire che, sui procedimenti dei lavori in spazi non deputati allo spettacolo, tende a esercitare un ruolo e un peso maggiore il sito fisico; su quelli dei lavori per il palcoscenico, tende a farlo il "luogo immateriale". Il ruolo e il peso del "luogo" costituito dal gruppo di lavoro, poi, sono in genere ridefiniti e incrementati, nei siti non

teatrali, dalla situazione di vicinanza alla realtà e dalle evenienze di collaborazioni al lavoro di persone del posto, anche sul piano performativo. Ma, su questi aspetti, bisognerebbe soffermarsi a ragionare molto di più, per non ridurre a formule questioni complesse e che peraltro nella realtà si presentano ogni volta in modo diverso.

Altri tipi di differenze, tra i lavori fuori e dentro i teatri, si verificano sul piano produttivo e pratico-organizzativo, e sono dovute al fatto che, nei lavori fuori dagli edifici teatrali convenzionali, soprattutto quando le preesistenze hanno qualità forte ed estesa, gli spettacoli che ne derivano sono necessariamente *unici*, irripetibili in altri luoghi. Mentre gli spettacoli per il palcoscenico richiedono in genere variazioni nei dettagli (ma è importante, anche in questo caso, tenere alta la sensibilità rispetto a *dove* ci si trova, in modo da poter apportare variazioni non solo formali, se necessarie a salvaguardare la forza dello spettacolo nel cambiamento di situazione).

Un'ulteriore specificità del "teatro dei luoghi", che lo individua come una forma di scrittura scenica con una fortissima componente relazionale e di ascolto, sta nel tipo di rapporto che in esso si instaura con le preesistenze (fisiche, umane e culturali) e – cosa importantissima e sua peculiare – il fatto che ad esse venga conferito un grado più o meno alto di *autonomia* e di capacità generativa rispetto al lavoro. Tanto che persino il palcoscenico e l'edificio teatrale potrebbero non essere intesi come semplici funzionalità, e messi in gioco in senso generativo, come avviene, appunto, nei "drammi della tecnica" che hai citato, o negli interventi nei quali assumo l'intero edificio teatrale come luogo-matrice; esperienze che, in ambedue i casi, si possono considerare, quindi, a tutti gli effetti, "teatro dei luoghi", nonostante si svolgano nei teatri "convenzionali".

M.N.: E come collochi, in questo contesto, le dimensioni della scrittura e della riflessione? Potrebbero essere considerate, secondo te, come il "quinto luogo" della relazione teatrale?

F.C.: Certamente. Si tratta del luogo che stiamo frequentando in questo momento. E qui torna il discorso di Taviani.

M.N.: Hai fatto allusione molte volte, in altre interviste e anche in questa nostra conversazione, a un periodo della tua vita dedicato alle lotte sociali e ambientaliste. È evidente, da come ne parli, che si è trattato di esperienze che hanno scavato in profondità e hanno contribuito in modo determinante a plasmare la tua identità d'artista e d'intellettuale: si ha l'impressione che il "teatro dei luoghi" affondi lì le sue lontane radici. Per questo, se credi, mi piacerebbe saperne di più: cioè, soprattutto, vorrei capire come sia avvenuta la transizione dall'impegno militante al teatro.

F.C.: Nel periodo dell'impegno sociale e del lavoro di urbanista, come ho detto, non ho mai smesso di seguire da vicino il teatro e le arti visive. Il passaggio che a un

certo punto è avvenuto, da un campo d'attività all'altro, non è stato poi così innaturale. Nell'idea del "teatro dei luoghi", poi, i due tipi d'interesse sono confluiti l'uno nell'altro. Nel corso del tempo, i lavori teatrali e le installazioni a scala urbana o territoriale hanno rinsaldato in me l'idea di questa continuità. Mi vengono in mente le discussioni con gli amministratori locali relative all'organizzazione dei percorsi della *Lysfest*, la "festa della luce", della quale, per quattro anni a partire dal 2013, ho curato la sezione artistica, a Roskilde, l'antica capitale della Danimarca [FIG. 13]: la necessità di oscurare l'intero centro storico per poter permettere il suo ridisegno attraverso la luce; le problematiche relative alla gestione dei percorsi, seguiti nella semioscurità da migliaia di persone; il fatto che certe scelte temporanee divenissero alimento immaginativo per trasformazioni stabili dell'assetto urbano...

M.N.: Può essere corretto dire che il tuo lavoro teatrale rappresenti una prosecuzione, su un altro piano, della tua militanza politica? Una volta mi hai parlato del fatto che, alla sua base, c'è sempre un atteggiamento di "resistenza"...

F.C.: Sì, penso sia corretto dirlo, anche se si tratta di sfere d'attività molto differenti tra loro. Questo tipo di lavoro è "politico" non perché affronti sempre temi politici o si faccia sempre portatore di istanze direttamente politiche. Questo può capitare, ma non è il punto. È politico innanzitutto per il modo nel quale si relaziona allo spettatore. Il quale non è considerato un ricettore di "messaggi", ma è invitato a entrare in un campo di tensioni e di pensieri; in un mondo in movimento, che può "completare" con la propria memoria e il proprio immaginario, conferendo ad esso un senso legato alla propria persona e al proprio vissuto. Un mondo, quindi, che richiede l'attività interiore dello spettatore. In un periodo come il nostro, nel quale comportamenti e pensieri sono sempre più eterodiretti, questo mi sembra un aspetto importante.

Un progetto come il "teatro dei luoghi", inoltre, in un'epoca di enorme affermazione della sfera mediatica, riguarda questioni cruciali quali la perdita della vicinanza, della memoria, dello sguardo, per l'avvenuto o potenziale distacco rispetto ai luoghi, alle immagini, alle relazioni. La sollecitazione di attività interiore di fronte a questo tipo di lavoro potrebbe, quindi, andare anche nella direzione di una "resistenza" rispetto a questa perdita.



FIGURA 1.

Lucia Vasilicò in *Le 120 giornate di Sodoma*, regia di Giuliano Vasilicò, 1972 (foto Agnese De Donato)



FIGURA 2.

Goffredo Bonanni, in primo piano, e Massimo Napoli in *Proust*, regia di Giuliano Vasilicò, 1976 (foto Piero Marsili)

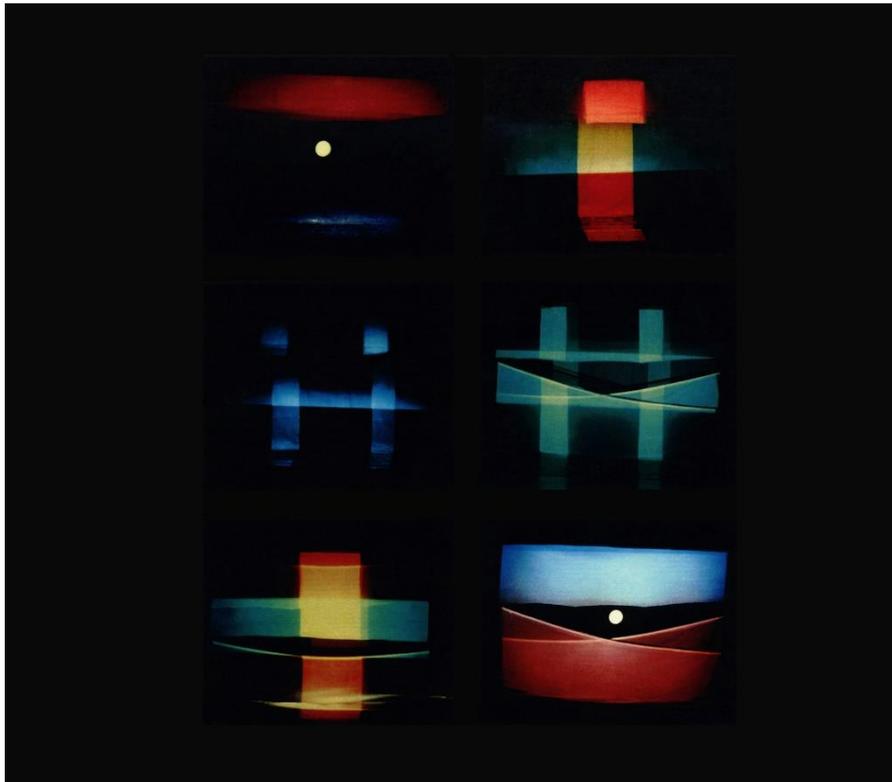


FIGURA 3.

Serie di immagini da *Fog-Malevič*, spettacolo di luce realizzato dal laboratorio condotto da Fabrizio Crisafulli, Accademia di Belle Arti di Catania, 1990 (courtesy Gatd)



FIGURA 4.

Agata Monterosso, Giusi Gizzo e Ramona Mirabella in *Il pudore bene in vista*, regia di Fabrizio Crisafulli, 1991 (foto Serafino Amato)



FIGURA 5.

Daria Deflorian in *In cerca di frasi vere*, regia di Fabrizio Crisafulli,
drammaturgia di Daria Deflorian, 1993 (foto Serafino Amato)



FIGURA 6.

Scena in scena, spettacolo di luci del laboratorio condotto da Fabrizio Crisafulli,
Accademia di Belle Arti di Urbino, 1994 (courtesy Gatd)



FIGURA 7.

Daria Deflorian in *Le addormentate*, regia di Fabrizio Crisafulli,
drammaturgia di Daria Deflorian, 1995 (courtesy Gatd)



FIGURA 8.

Carmen López Luna in *Lingua stellare*, regia di Fabrizio Crisafulli,
coreografia di Giovanna Summo, 2000 (foto Marta Orlik Gaillard)



FIGURA 9.

Massimiliano Pederiva, Carmen López Luna e Giuseppe Asaro in *Lingua stellare*, regia di Fabrizio Crisafulli, coreografia di Giovanna Summo, 2000 (foto Marta Orlik Gaillard)



FIGURA 10.

Giovanna Summo, Alessandra Cristiani e Sabrina Cristiani in *Jeannette*, regia di Fabrizio Crisafulli, coreografia di Giovanna Summo, 2002 (foto Johannes Puch)

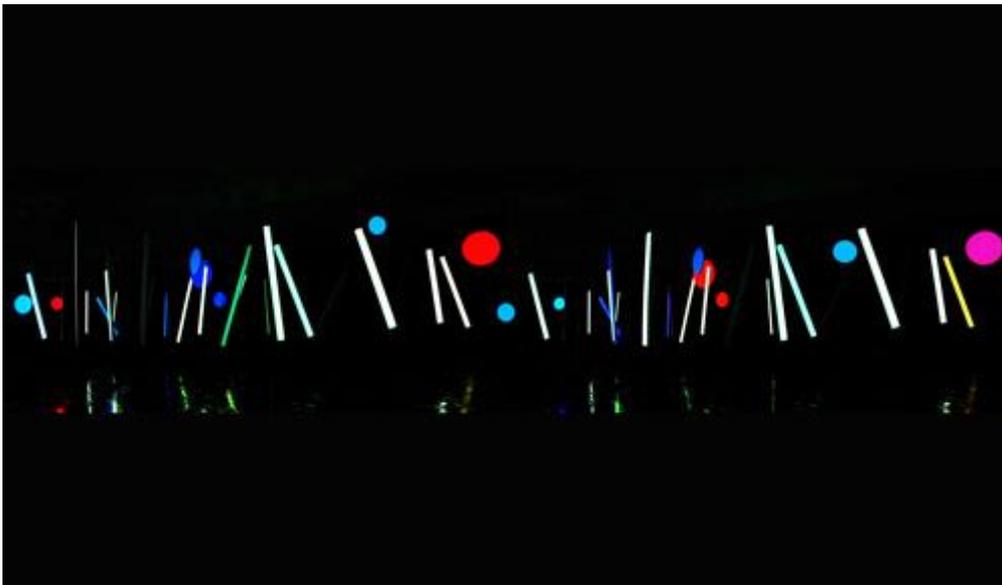


FIGURA 11.
Forest, installazione di Fabrizio Crisafulli, Museo della Storia Jugoslava,
Belgrado, 2005 (courtesy Leo Burnett Belgrade)



FIGURA 12.
Elisa Muro, Maria Cristina Nicoli e Lucrezia Valeria Scardigno in *Dämmli Stück*,
rive del Dämmli, Uznach (Svizzera), 2010 (courtesy Treffen der Freilichttheater)



FIGURA 13.

Impulse, installazione di Fabrizio Crisafulli nell'ambito della *Lysfest*, Energy Tower, Roskilde (Danimarca), 2016 (foto Poul Erik Nikander)



FIGURA 14.

Alessandra Cristiani (videodanza) in *Doppio movimento*, installazione di Fabrizio Crisafulli, chiesa di San Carlo, Viterbo, 2018 (foto Riccardo Muzzi)