

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 36, 2022

---

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

## *Una macchina di pensiero e di azione. Conversazione con Fabrizio Crisafulli sul performer e la creazione teatrale*

*A Thought-Action Machine:*

*Conversation with Fabrizio Crisafulli on the Performer and the Theatrical Creation*

MARA NERBANO

---

### ABSTRACT

*Fabrizio Crisafulli parla in questa intervista del proprio approccio alla creazione teatrale affrontato sotto l'angolatura particolare dell'apporto del performer ai processi di scrittura scenica, della cooperazione tra performer e regista nell'operazione di tessitura drammaturgica, dello spettacolo come luogo di senso immanente e generatore di pensiero.*

PAROLE CHIAVE: *Fabrizio Crisafulli, Teatro dei luoghi, performer, scrittura scenica*

*In this interview, Fabrizio Crisafulli talks about his approach to theatrical creation from the points of view of the performer's contribution to scenic composition, of the cooperation between performer and director in defining the work's dramaturgical tissue, of the performance as a place of immanent meaning and producer of thought.*

KEYWORDS: *Fabrizio Crisafulli, Theatre of Places, Scenic Composition*

---

### AUTORE

*Mara Nerbano è dottore di ricerca in Discipline dello spettacolo e professore di Storia dello spettacolo all'Accademia di Belle Arti di Carrara. I suoi interessi di ricerca vertono principalmente su tre aree: il teatro religioso medievale; l'insegnamento accademico della recitazione; il teatro contemporaneo di ricerca. È autrice di due monografie e numerosi saggi in riviste di settore. Sul teatro di Fabrizio Crisafulli ha pubblicato in questa stessa rivista l'articolo *Luogo, ascolto, relazione: la ricerca teatrale di Fabrizio Crisafulli (2020)* e l'intervista *l'"cinque luoghi" del teatro: conversazione con Fabrizio Crisafulli (2021)*. [m.nerbano@accademiacarrara.it](mailto:m.nerbano@accademiacarrara.it)*

Circa un anno fa, io e Fabrizio Crisafulli abbiamo parlato dei suoi libri e del suo rapporto con la scrittura sulle pagine di questa stessa rivista. In quella circostanza abbiamo anche anticipato l'intenzione di dare un seguito alla nostra conversazione. C'erano infatti dei temi, allora soltanto sfiorati, cui desideravamo dare uno spazio più ampio. Su tutti, la questione del performer, che è divenuta il filo conduttore dell'attuale intervento.

Ne è scaturita una riflessione densa, a tratti complessa, come sempre accade quando si tentano di tradurre nella logica del linguaggio la dimensione dell'esperienza e le alchimie dell'artigianato teatrale.

Né interprete d'un personaggio, né creatore in proprio, nel teatro di Fabrizio Crisafulli il performer è un co-creatore che partecipa al lavoro con la propria personalità e sensibilità, oltre e ancor prima che col proprio bagaglio di competenze tecniche, e cui sono richieste qualità di reattività e costante vigilanza rispetto a quanto avviene dentro e fuori di sé. Nella fase di scrittura scenica, il performer è chiamato a entrare nel "luogo" proposto dal regista, cioè nello spazio al contempo fisico e immateriale in cui prende vita il progetto, a parteciparvi con la propria presenza reale, a esplorarne i vincoli e le regole, a contribuire a ridefinirlo con le proprie iniziative. Nella presentazione al pubblico, quando il processo creativo si è stabilizzato in una partitura, continua a permanere in uno stato di attenzione e d'allerta, pronto a reagire alle altre azioni e a ogni imprevista variazione del contesto.

Performer e regista sono accomunati da un'analogia di atteggiamento alla disponibilità e all'apertura. Ciò che guida il lavoro di entrambi è infatti l'"ascolto": della situazione con cui rapportarsi, delle relazioni che si vengono progressivamente generando; cosicché, anche l'operazione di tessitura drammaturgica diviene in grado di sganciarsi dal dettaglio di idee preordinate ed è capace di accogliere in sé nessi e associazioni impreviste.

Accade così che, una volta compiuto, lo spettacolo possa rivelare qualcosa di nuovo e non precedentemente pensato non soltanto al pubblico, ma anche a quanti hanno contribuito a crearlo. Un dispositivo che non traduce senso, ma lo genera: o, detto con felice metafora, un'immaginifica macchina di pensiero e azione.

\*\*\*

MARA NERBANO: Nella nostra precedente conversazione mi hai detto che il lavoro del performer è uno dei campi nei quali hai fatto le scoperte più interessanti. Vuoi provare ad approfondire questo aspetto e spiegare che ruolo ha il performer nella tua pratica creativa?

FABRIZIO CRISAFULLI: Per risponderti, devo prima soffermarmi su alcune caratteristiche di base del mio lavoro. Innanzitutto, il mio è un teatro poetico e non narrativo. Se vogliamo usare una terminologia corrente, non è “teatro di prosa”, ma “teatro di poesia”. Non narra storie: usa strutture, consequenzialità e associazioni diverse da quelle del racconto: apparentemente più libere, e che funzionano per nessi profondi; come la poesia, appunto, ma con la differenza che l’opera in questo caso non è costruita solo con le parole, ma anche con il corpo, lo spazio, l’immagine, il suono, il movimento. In secondo luogo, non parto da drammaturgie precostituite, come fa il teatro basato sul testo. La drammaturgia viene certo immaginata, nei suoi tratti essenziali, nel progetto, ma viene poi definita veramente, e con precisione, nel corso della preparazione dello spettacolo, nello spazio, attraverso l’operare concreto con i performer e con gli altri collaboratori, con il loro contributo e con quello di tutti i mezzi espressivi: la parola, il corpo, gli oggetti, la luce, il suono, il movimento, appunto. È quindi soprattutto il risultato di un procedimento di scrittura scenica.

Questo non vuol dire naturalmente che la creazione non abbia, oltre al progetto, un punto di partenza concreto, con una funzione di “matrice” come quella svolta dal testo nel teatro tradizionale. Nel mio lavoro questo punto di partenza concreto è quello che chiamo “luogo”. E per “luogo” intendo – ne abbiamo discusso nella nostra precedente conversazione – non solo il posto fisico nel quale si lavora, ma qualcosa di più complesso, che si potrebbe definire un ambito di relazioni: relazioni tra persone, spazi, oggetti, idee, memorie, e lo stesso progetto. Quest’ultimo, per quanto frutto di idee precise e per quanto carico di potenzialità sue proprie, è allo stesso tempo aperto: disponibile ad essere trasformato con l’apporto di tutti. In pratica, all’inizio di ogni lavoro, invito i performer e gli altri collaboratori ad entrare nel “luogo” da me proposto, ad iniziare a farne parte, ad “abitarlo”; e – cosa molto importante – chiedo loro di farlo con la propria personalità, prima ancora che con la propria formazione specialistica, che con le proprie tecniche e abilità consolidate.

Dopo una prima fase di lavoro nella quale spiego il progetto e do indicazioni generali sul da farsi, cerco di mettere i partecipanti nella condizione di misurarsi in maniera in qualche misura autonoma con le libertà e i vincoli che il “luogo” implica e, man mano che il lavoro va avanti, con i nuovi rapporti che vi prendono vita. Il “luogo” viene quindi proposto da me innanzitutto come un terreno generativo: che implica delle regole, delle quali il performer deve tenere conto, e che è anche chiamato a ridefinire con le proprie iniziative.

M.N.: Per indicare il processo che consente ai partecipanti di porsi in relazione col “luogo” hai spesso utilizzato il termine “ascolto”. Di cosa si tratta esattamente e che funzione assume nel lavoro registico?

F.C.: È una disponibilità all'attenzione e all'apertura che riguarda tutti; in primo luogo me. Il mio lavoro di regia si avvia con la predisposizione delle condizioni con le quali, sulla base del progetto, chiedo al performer e agli altri collaboratori di relazionarsi. E prende gradualmente consistenza attraverso l'ascolto da parte mia del modo in cui tale relazione si viene a definire nel corso del lavoro. Molto spesso adopero, per far questo, la tecnica delle improvvisazioni. Chiedo al singolo performer o a più di un performer di improvvisare sulla base di idee e spunti da me indicati, ai quali a volte posso anche dare la forma concreta di una situazione spaziale, visiva, luministica, o di oggetti con cui lavorare. Un punto di progresso nell'improvvisazione lo avverto quando il rapporto della persona con le condizioni date, mediate dalle mie indicazioni, inizia ad apparirmi *effettivo* e non inficiato, ad esempio, da abitudini, materiali o tecniche acquisite o da intenzionalità preesistenti.

È anche fondamentale che l'ascolto da parte mia sia libero da idee prefissate sulla specifica azione alla quale si sta lavorando. Solo dopo l'avvio di quella che ritengo una relazione effettiva del performer con la situazione, inizio a dare indicazioni più dettagliate, nelle quali comunque cerco di agganciarli, ogni volta che è possibile, alle iniziative già avviate dal performer, e nelle quali comunque trovano difficilmente spazio decisioni da me prese preventivamente e isolatamente. La regia non è comando riguardante l'esecuzione di azioni prestabilite, ma ricerca di una strada comune. E gli esiti, alla fine, possono diventare molto differenti rispetto a quelli che si erano immaginati inizialmente. Quando questo accade, mi viene da pensare che il lavoro sia stato proficuo.

È importantissimo, in tutto questo, considerare la personalità del performer come una fonte primaria. Penso che le azioni non siano sensate se slegate dalla sua personalità, e in particolare dalla sua personalità come si esprime nel rapporto con il "luogo". Altro aspetto importante di questo tipo di lavoro è il fatto che le mie indicazioni al performer riguardano più quello che non deve fare, che quello che deve fare; e sono spesso indicazioni indirette: che faccio passare, ad esempio, ridefinendo un tema o un'idea, cambiando qualcosa nello spazio, nella luce o nel suono, ricordando al performer *dove* si trova.

M.N.: Mi sembra di capire che il tuo modo di rapportarti al performer sia fondato su un approccio essenzialmente non discorsivo.

F.C.: In realtà, nel mio modo di rapportarmi al performer, lo scambio è importantissimo, anche se in una certa fase del lavoro non ha una forma discorsiva. In ogni progetto c'è quasi sempre una fase di documentazione e di letture, da parte di tutti, rispetto alle questioni da affrontare. In quel periodo preliminare, espongo gli intenti del progetto, la mia impostazione generale, la situazione nella quale si è in procinto

di operare. Ed è una fase in cui si discute. E si discute molto, a volte. Tendo a parlare meno, invece, nella fase della proposta da parte mia di un concreto terreno generativo, che è il momento nel quale, come ho accennato, tento di facilitare la relazione diretta del performer con tale terreno.

M.N.: Il tuo metodo di lavoro non ha nulla di autoritario, ma i tuoi spettacoli sono comunque caratterizzati da un'autorialità molto forte. Come si conciliano, secondo te, questi aspetti apparentemente antitetici: inclinazione ai processi collaborativi e autorialità forte?

F.C.: L'autorialità, nel suo incontro col lavoro collettivo e le relazioni, non perde forza e identità. Anzi, direi il contrario. Si definisce e si consolida di fronte alla continua necessità di scegliere e di direzionare il lavoro via via che emergono proposte e situazioni nuove. Durante il processo ogni singola iniziativa viene da me accolta o meno, non solo per quello che è, ma anche in ragione delle possibili relazioni che fa intravedere con le altre iniziative. Man mano che il lavoro va avanti, e che le persone entrano in profondità nella situazione, le mie indicazioni aumentano e diventano sempre più precise e interrelate. Si definisce così gradualmente la mia operazione di tessitura generale, alimentata in maniera crescente dai nessi e dalle associazioni che in misura sempre maggiore si stabiliscono tra le azioni. Nel nostro caso, è questo il lavoro di "drammaturgia": una drammaturgia non legata ad un testo, ma che deriva dalla progressiva tessitura delle azioni nello spazio e nel tempo; intendendo qui per *azioni* non solo quelle svolte dai performer, ma anche dagli altri mezzi espressivi.

Per questo aspetto mi trovo molto in sintonia con la limpida definizione che Eugenio Barba ha dato della drammaturgia, appunto, come "tessitura delle azioni", intendendo per azioni non solo quelle svolte dai performer, ma anche da elementi come la luce e il suono, ad esempio. Una particolarità di questo tipo di procedimento è che la costruzione dello spettacolo è spesso piuttosto lenta inizialmente e veloce nella parte finale: la prima fase è infatti prevalentemente, come ho detto, una fase di ascolto, assimilazione, ricerca; e la seconda trae vantaggio dall'incremento progressivo dei collegamenti e delle associazioni, e quindi dall'arricchimento del terreno su cui si basano le invenzioni, cosa che rende via via più facile e più immediato l'affiorare delle soluzioni.

M.N.: Azione, luce, suono: le tue parole sembrano indicare una drammaturgia fondata prevalentemente su codici non verbali. È così? E come vi si posiziona il performer?

F.C.: In realtà, la parola in certi casi può assumere un ruolo molto importante nel lavoro, anche se non è preesistente, ma viene creata durante l'operare concreto nello spazio, a volte con l'aiuto di un drammaturgo, a volte direttamente da me e dai performer. La parola affiora dal "luogo" e dal corpo. E, se si parla o meno, e quanto si parla, dipende dallo spirito del lavoro e dal procedimento creativo, appunto; non, ad esempio, dal fatto di aderire o meno a un genere di spettacolo (teatro o danza...). È un po' come nella realtà: a volte si ha bisogno di parlare tanto, altre meno; altre ancora non se ne ha addirittura necessità.

Per quanto riguarda il performer, direi che è un creatore il cui operato si basa innanzitutto sull'ascolto, l'apertura, la disponibilità relazionale. Dato il tipo di lavoro, non si tratta per lui di interpretare un personaggio, di imitarne i tratti umani e psicologici, di entrare in una "parte". Non vi è simulazione di caratteri e sentimenti. Il performer si trova ad agire e interagire *realmente* nella situazione. Lavora con sé stesso e con un "luogo" del quale anche gli altri componenti del gruppo sono entrati a far parte. Non è interprete. Ma non è nemmeno performer "in proprio", perché le sue iniziative si muovono entro un mondo con regole delle quali deve tener conto.

Anche quando lo spettacolo è fatto, il performer si misura in scena con una situazione molto strutturata, con norme e tempi precisi, che si sono gradualmente definiti e poi stabilizzati nel processo: elementi normativi, ma non rigidi, che sono comunque alla base di un "mondo" col quale ognuno ha acquisito familiarità e attitudine reattiva. Questo rende il performer capace di vivere le situazioni in modo relazionale; di essere istintivamente vigile rispetto alle variazioni che in esse avvengono; e quindi, se si rende necessario, di apportare cambiamenti alla partitura delle proprie azioni, mantenendo il senso di quello che fa e l'impianto nel quale le azioni sono inserite; così come di reagire agli imprevisti e al mutare delle condizioni esterne (comportamento del pubblico, cambiamenti atmosferici nei lavori fuori dal teatro, e così via): capacità, per quanto mi riguarda, vitale. L'attitudine all'apertura e il fatto che si lavori su identità e relazioni *reali*, sono peraltro gli elementi che rendono possibile ogni volta al performer di ritrovare agevolmente la propria *presenza* nel lavoro (questione che ha qualche affinità, in un contesto e con modalità di lavoro molto diversi, con quella del "ritrovare la parte" nel teatro drammatico-rappresentativo).

M.N.: Mi sembra che ciò che chiedi al performer sia una qualità di presenza che implica una grande sensibilità e, oserei dire, capacità di donarsi. Hai lavorato con grandi professionisti e professioniste, in collaborazioni durate spesso molto a lungo. Che caratteristiche deve avere chi lavora con te e su quali basi scegli le persone con cui realizzare uno spettacolo?

F.C.: C'è certamente bisogno di una grande disponibilità e sensibilità da parte del performer, ma non vi è alcun senso di sacrificio mentre proviamo uno spettacolo. Anzi, direi che, in genere, ci divertiamo molto. Da quello che mi dicono gli stessi performer, vedo che il lavoro è spesso per loro occasione di arricchimento personale, dovuto proprio alle scoperte che fanno su sé stessi durante il processo, e alla presenza e all'identità nuova che trovano nello spettacolo; ed è quindi anche motivo di soddisfazione e di piacere, se si vuole. Aggiungerei che la qualità della presenza è il risultato di scelte e procedure comuni, non di imposizioni.

Le persone che lavorano con me sono sempre molto interessate alla ricerca, disponibili a mettersi in gioco in prima persona con curiosità e passione, e ad abbandonare ogni schema consolidato e ogni abitudine. Questa è una condizione essenziale per il lavoro ed è una caratteristica che cerco nelle persone.

M.N.: Nella tua ricerca sul "teatro dei luoghi" il performer opera in condizioni diverse rispetto al normale lavoro in teatro. Quali sono le peculiarità di questa situazione?

F.C.: Innanzitutto direi che nel "teatro dei luoghi" la forza delle condizioni concrete dalle quali il lavoro parte è generalmente molto maggiore che negli spettacoli per il palcoscenico, com'è facile immaginare. Il lavoro si configura come una sorta di triangolazione tra me, la compagnia e quel terzo soggetto, particolarmente potente, che è il sito. Si potrebbe obiettare che, anche quando si lavora sulla base di un testo, si ha un punto di riferimento molto forte – il testo, appunto – e che si attui una triangolazione simile. Ma nel teatro dei luoghi la "preesistenza" su cui si basa il lavoro non è solo immateriale, come lo è un testo: è anche fisica. E, soprattutto, ha una vita reale, in corso. Si propone quindi con tutta la forza e le specificità che derivano da questi aspetti. Lavorare in un sito reale significa incontrare persone, attività in svolgimento, architetture, oggetti, paesaggi, immagini, odori, rumori, aria, e non solamente storie, memorie, mondi interiori. Tutti gli elementi si presentano assieme, nella loro esistenza e nelle loro relazioni effettive, e la reattività del performer e del gruppo viene sollecitata in maniera forte ed immediata da questo insieme.

Per quanto riguarda il mio procedimento di lavoro nel teatro dei luoghi, inizialmente illustro il progetto e do indicazioni di ordine generale, sia prima che durante i sopralluoghi. Dedico poi una certa attenzione a questioni specifiche legate alle particolarità del sito. Se, ad esempio, si prevede un percorso per il pubblico, illustro quello che potrebbe essere l'eventuale itinerario e chiedo ad ognuno di scegliere una collocazione fisica al suo interno. Succede spesso, peraltro, che quella postazione rimanga anche nello spettacolo. Poi lascio che le persone entrino in contatto diretto con il luogo. È come se affidassi a quest'ultimo il compito di dare le prime indicazioni

concrete. In questa fase tendo ad osservare bene anche il modo nel quale ogni performer “abita” il luogo, magari nel fare piccole cose, percorrere gli ambienti, svolgere col gruppo attività quotidiane: mangiare, bere, discutere. Questo è molto importante, perché mi mette in contatto con il suo atteggiamento e le sue inclinazioni nella situazione data. Non è raro, peraltro, che alcune soluzioni vengano fuori da azioni, gesti o parole che emergono nel luogo al di fuori dalle prove vere e proprie.

A volte può succedere che il performer, soprattutto se si tratta di una persona alla prima esperienza in questo tipo di lavoro, nella fase in cui entra in contatto diretto con il sito per prendere autonomamente le sue prime iniziative, abbia un senso di disorientamento. Ma è qualcosa che quasi ricerco; e che può rivelarsi molto produttivo, perché induce il performer a orientarsi da sé, a cercare in prima persona lo scambio con il sito, a mettersi nella condizione del creatore e non dell'esecutore. È anche sulla base di momenti come questo che inizia un confronto effettivo e che gradualmente il sito può divenire per lui uno spazio di interazione *reale*: un ambiente dal quale si lascia determinare (come nella realtà siamo determinati dal mondo) e che *in parte* egli stesso determina (come nella realtà *in parte* determiniamo le cose del mondo). Ritengo tutto questo decisivo per il lavoro, come sono decisivi per il nostro comportamento quotidiano gli aspetti concreti della realtà. Peraltro, cerco di fare in modo che una condizione in qualche misura simile si verifichi anche quando lavoriamo ad uno spettacolo per il palcoscenico, mettendo in campo durante le prove elementi oggettuali, di luce, di suono, che configurino un piccolo universo concreto col quale rapportarsi. Le componenti fisiche del “luogo”, in un procedimento del genere, sono un importantissimo alimento delle motivazioni del performer e poi della sua forza nello spettacolo.

M.N.: Tra il modo in cui si lavora negli edifici teatrali e il modo di lavorare in quelli che hai chiamato in più occasioni “luoghi reali” c'è quindi una differenza, diciamo così, più di gradazione che di sostanza. Ci sono esperienze storiche nelle quali ti sembra di ravvisare dei principi che si avvicinano al tipo di rapporto con la creazione teatrale che tenti di suscitare nel performer?

F.C.: Come ho accennato, sia nei lavori fuori che in quelli all'interno del teatro, un aspetto decisivo per il lavoro del performer sono le “condizioni esterne”. Questo corrisponde a un'idea dell'azione come qualcosa che trova motivazioni nei rapporti del performer con il fuori di sé e che possiede una specifica qualità di tipo reattivo. Una questione antica e sempre presente nella storia del teatro: basti pensare alla commedia dell'arte. Ma si potrebbero istituire relazioni anche con le “circostanze date” di Stanislavskij, per quanto nel mio lavoro non vi sia riferimento a un testo drammatico. In Stanislavskij le condizioni esterne erano connesse al testo; o, meglio, erano una combinazione di circostanze immaginate in base al testo e di circostanze

reali, legate alle condizioni concrete del lavoro sul palcoscenico; ed ambedue andavano tenute in grande considerazione da parte dell'attore al fine di costruire la credibilità del proprio personaggio. Nel tipo di lavoro che sto descrivendo, non vi sono invece condizioni esterne immaginate. Le condizioni esterne sono *tutte* reali. E il lavoro del performer è un lavoro su se stesso, ma non in relazione a un personaggio e a condizioni immaginate, ma al "luogo" in rapporto al quale opera. E si potrebbe pensare anche a Kleist, il quale, in fondo, quando immaginava di sostituire l'attore con la marionetta per evitare l'affettazione dell'interprete, non faceva altro che portare alle estreme conseguenze la questione delle determinanti esterne, facendole coincidere con il manovratore. E mi piace pensare che l'idea di Craig della Supermarionetta – altrimenti non facilmente accettabile – fosse dovuta allo stesso tipo di necessità: ridare forza poetica all'azione, sottraendola al dominio dell'ego dell'attore e dell'espressività affettata. Ancora di più si potrebbe pensare a Carmelo Bene, al suo voler sostituire nell'attore il dire con l'"essere detto". Mi sento molto vicino a questo tipo di visione. Cerco sempre, ad esempio, di fare in modo che il performer raggiunga una condizione di equilibrio, come mi capita spesso di dire, tra il muoversi e l'"essere mosso".

M.N.: Si potrebbe forse dire che il performer, accantonando l'ego, diventa il canale di energie sovraperpersonali? Il simulacro, così come la maschera, evoca forze archetipiche. E un tuo progetto di tanti anni fa si chiamava *Spirito dei Luoghi* (1996-1998), che è la traduzione della locuzione latina *genius loci*.

F.C.: Il performer, nel tipo di lavoro del quale stiamo parlando, non simula un carattere. Ha un'identità più generale. Ed è allo stesso tempo un *tramite* specifico dell'opera nel suo insieme. Ne è portatore particolare. Se si vuole, è lo spettacolo nel suo complesso ad essere il "personaggio", il corpo, il "volto". Il performer è, a seconda dei casi e dei momenti, un risvolto, una sfaccettatura, un punto di coagulo, un motore, un fautore, un centro propulsore, un protagonista. In ogni caso, qualsiasi sia la forza e la qualità della sua presenza, contribuisce in maniera decisiva a conferire sostanza allo spettacolo e a veicolare specifiche profondità. Del resto il performer non come impersonatore ma come tramite di qualcosa di più generale, non si può dire non sia esistito nella storia. Per quel che ci è dato immaginare, l'attore tragico greco era, forse, in una certa fase, un medium di miti e di forze "vaste", prima ancora che l'interprete di un personaggio. Non essendo l'attore interprete ma medium e non essendovi vicende psicologiche all'interno della scena, nei miei lavori non vi sono dialoghi. Una dinamica di tipo psicologico si crea invece tra lo spettacolo nel suo complesso e il singolo spettatore.

Certo, si verifica anche che il performer si faccia proiezione di un personaggio, come è stato, ad esempio, con Giovanna d'Arco in *Jeannette* (2002) o con Shunkin in *Shō* (1998). Ma, in questi casi, il performer (ambedue le volte, Giovanna Summo, coautrice di entrambi i lavori) non ha assunto il personaggio come carattere da imitare, ma come entità più generale, metaforica. E se ne è fatta filtro nell'ambito del rapporto che lei stessa e lo spettacolo nel suo complesso hanno instaurato con quella figura. Anche nel modo nel quale quest'ultima veniva delineata, l'autonomia poetica della performance veniva mantenuta.

M.N.: Questa capacità di toccare dimensioni profonde fa del teatro non soltanto un'esperienza, ma anche un veicolo di conoscenza.

F.C.: Sì, è così. Tra l'altro, lo spettacolo, una volta ultimato, è strumento di conoscenza anche per chi lo ha creato: perché alla fine presenta, in un'unica struttura, associazioni e collegamenti sorti in tempi e modi diversi durante il procedimento, che si ripresentano come un insieme compatto e complesso; il quale ultimo, sorprendentemente, dice – anche a chi lo ha creato – cose che fino a quel momento non aveva pensato. Lo spettacolo è una specie di macchina di pensiero e di azione, che tende ad essere attiva per molto tempo nell'interiorità dello spettatore e anche dei suoi stessi autori. Se posso dire una cosa personale, questo è anche il motivo per cui, alla fine di uno spettacolo, spesso non riesco a intrattenermi con le persone che mi vengono a trovare: continuo a “stare” con lo spettacolo.

M.N.: La capacità di pensiero che attribuisce allo spettacolo non appartiene tuttavia all'ordine logico-analitico, ma a quello simbolico.

F.C.: Trattandosi di un lavoro non di tipo narrativo, ma poetico, le azioni non raccontano, non illustrano, non descrivono; non hanno un senso univoco e diretto, e sono invece, dal punto di vista del senso, molteplici. Questo riguarda tutti gli aspetti del lavoro del performer: dalla parola, al gesto, al movimento. E riguarda anche tutti gli altri elementi in gioco: lo spazio, la luce, il suono, gli oggetti. E qui rientra il discorso dello spettacolo come macchina di pensiero; che, come giustamente osservi, è anche un discorso sulla sua qualità simbolica. Che non significa naturalmente rappresentare simboli. Significa generarli. Generare, cioè, associazioni nella mente dello spettatore; associazioni che possono essere anche molto differenti per ognuno. È attraverso questa sua capacità generativa che lo spettacolo tende a prolungarsi nell'interiorità dello spettatore, nella sua memoria e nel suo immaginario. È questo il “pensiero” dello spettacolo. Un pensiero in atto, circolante. Non un pensiero rappresentato.

Un altro aspetto importante del lavoro sta nel fatto che in genere cerco di fare in modo che l'azione contenga in sé la propria assenza, il proprio non essere (anche qui mi viene in mente Carmelo Bene). Tendo spesso a cercare una sospensione tra il dire e il non dire, il fare e il non fare, il movimento e la stasi. Questa sospensione, tra l'altro, non credo sia estranea alla tradizione del teatro. Mi viene ancora in mente il teatro antico, come lo possiamo immaginare. Ma penso anche a quello che è stato per molto tempo l'emblema stesso del teatro: la maschera. La maschera, nella sua fissità si lega appunto al non dire, al non fare, alla stasi, ma proprio per questa sua caratteristica instaura una tensione molto forte con i suoi opposti: il dire, il fare, il movimento. La maschera non solo prende vita dalle sfere attive, "animandosi" attraverso le parole dell'attore, la sua gestualità e quanto succede attorno, ma a sua volta dà ad esse nuova vita, anche attraverso il suo mettere a frutto, appunto, la tensione tra opposti.

La forma che tendo a dare a tutto questo naturalmente non ha più a che vedere con le tradizioni. Peraltro, è una forma che non è fatta esattamente di compresenze e di opposizioni. È fatta di immanenze. Ognuna delle due dimensioni è immanente all'altra. Siamo lontani dal tragico. Questo far convivere sfere opposte senza conferire mai un credito stabile ad una di esse, è tra i principali elementi che infondono ironia al lavoro. L'ironia non è una qualità che viene "applicata" a delle parti; è sostanziale, immanente a tutto il lavoro: appartiene strutturalmente al processo creativo e allo spettacolo.

M.N.: Circa il modo in cui l'opera genera i propri significati, non potremmo forse trovare delle analogie, oltre che col linguaggio della poesia, anche col funzionamento della musica?

F.C.: Un lavoro di questo tipo, che non veicola significati diretti, ma mette in moto circolazione di senso e di vita interiore, è certamente, per molti versi, vicino alla musica; vicino cioè, a un tipo di arte che non dice direttamente nulla, e quindi "dice tutto", come scriveva Jankélévitch a proposito, appunto, della musica. Come nella musica, il senso si rivela e allo stesso tempo sfugge. E direi anche come nella realtà, quando ci si pone la questione del significato ultimo dell'esistenza; e dove, quando qualcosa si rivela, tende poi ad allontanarsi di fronte al mistero generale. La vicinanza di questo tipo di lavoro alla musica sta anche nel fatto che, come nella musica, nel suo procedimento di creazione il senso non preesiste, ma si trova.



FIGURA 1.  
Felicità Platania in *Sonni*, ideazione Fabrizio Crisafulli e Daria Deflorian,  
regia Fabrizio Crisafulli, 1995 (foto Gatd)



FIGURA 2.  
Carmen López Luna e Giuseppe Asaro in *Senti*,  
ideazione e regia Fabrizio Crisafulli, 2003 (foto Fabio Marino)



FIGURA 3

Irene Coticchio e Barbara de Luzenberger in *Folgore lenta*, ideazione Fabrizio Crisafulli e Andreas Staudinger, regia Fabrizio Crisafulli, 1997 (foto Udo Leitner).



FIGURA 4

Giovanna Summo in *Teatro dei luoghi a Pomarance*, ideazione Fabrizio Crisafulli e Giovanna Summo, regia Fabrizio Crisafulli, Festival Volterrateatro, Teatro dei Coraggiosi, Pomarance, 1998 (foto Davide Dainelli)



FIGURA 5  
Marcello Sambati in *Shō. La Bellezza finale*, ideazione Fabrizio Crisafulli, Marcello Sambati, Giovanna Summo, regia Fabrizio Crisafulli, 1998  
(foto Marta Orlik Gaillard)



FIGURA 6  
Giovanna Summo, Marcello Sambati, Massimiliano Pederiva, Carmen López Luna, Giuseppe Asaro in *Shō. La Bellezza finale*, ideazione Fabrizio Crisafulli, Marcello Sambati, Giovanna Summo, regia Fabrizio Crisafulli, 1998 (foto Marta Orlik Gaillard)

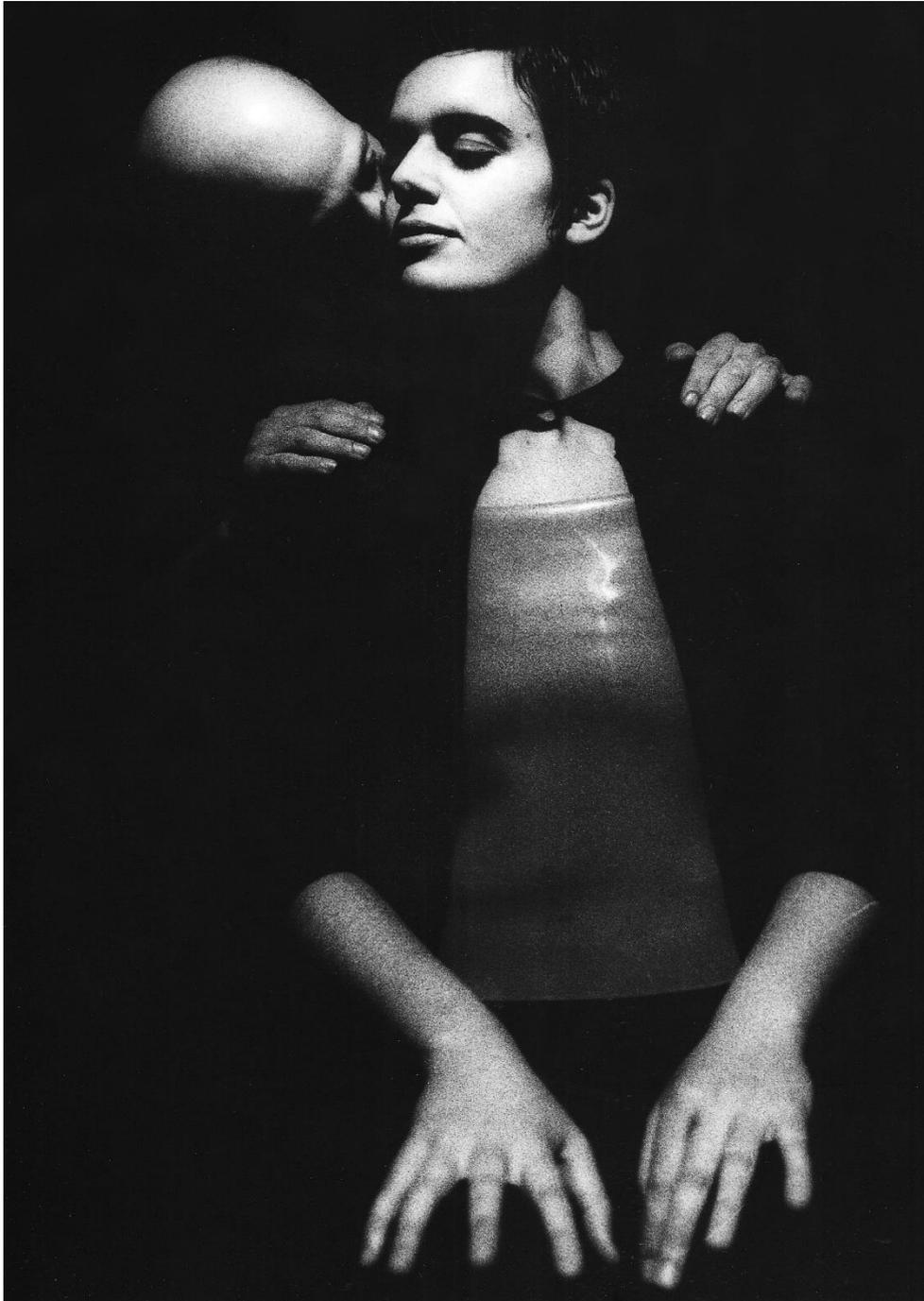


FIGURA 7

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

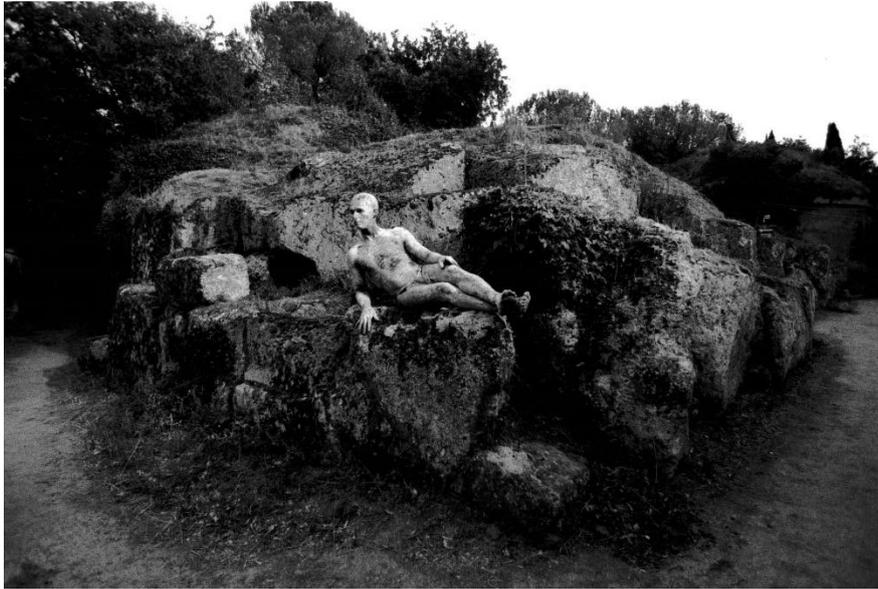


FIGURA 8

Giuseppe Asaro in *Numina*, ideazione Fabrizio Crisafulli e Giovanna Summo, regia Fabrizio Crisafulli, rassegna "Per Antiche Vie" del Teatro di Roma, Necropoli etrusca della Banditaccia, Cerveteri, 2000 (foto Massimiliano Botticelli)



FIGURA 9

Irene Coticchio in *Camera eco*, ideazione Fabrizio Crisafulli e Andreas Staudinger, regia Fabrizio Crisafulli, 2001 (foto Marta Orlik Gaillard)



FIGURA 10

Elisa Muro, Cristina Nicoli, Lucrezia Valeria Scardigno in *Dämmli Stück*, ideazione e regia Fabrizio Crisafulli, festival Treffen der Freilichttheater, riva del fiume Dämmli, Uznach (Svizzera), 2010 (foto Treffen der Freilichttheater)

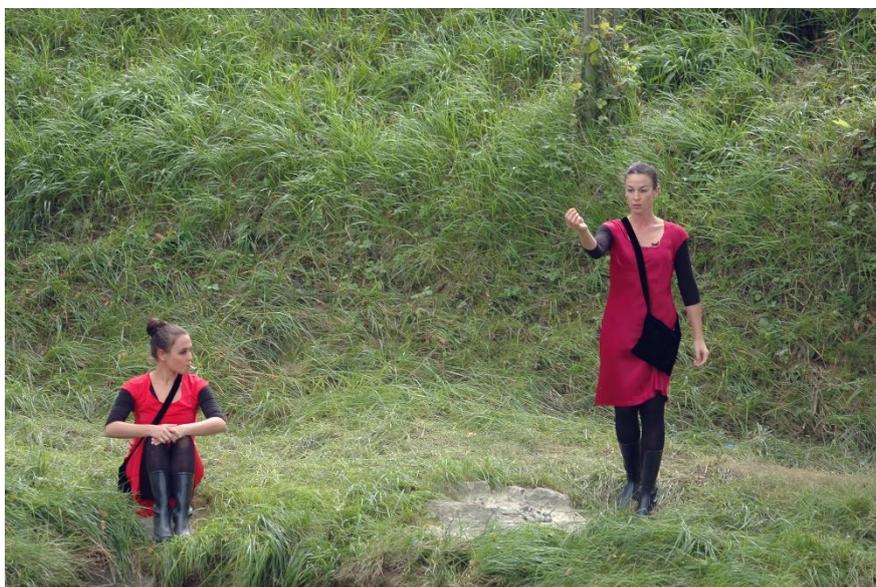


FIGURA 11

Elisa Muro e Lucrezia Valeria Scardigno in *Dämmli Stück*, ideazione e regia Fabrizio Crisafulli, festival Treffen der Freilichttheater, riva del fiume Dämmli, Uznach (Svizzera), 2010 (foto Treffen der Freilichttheater)

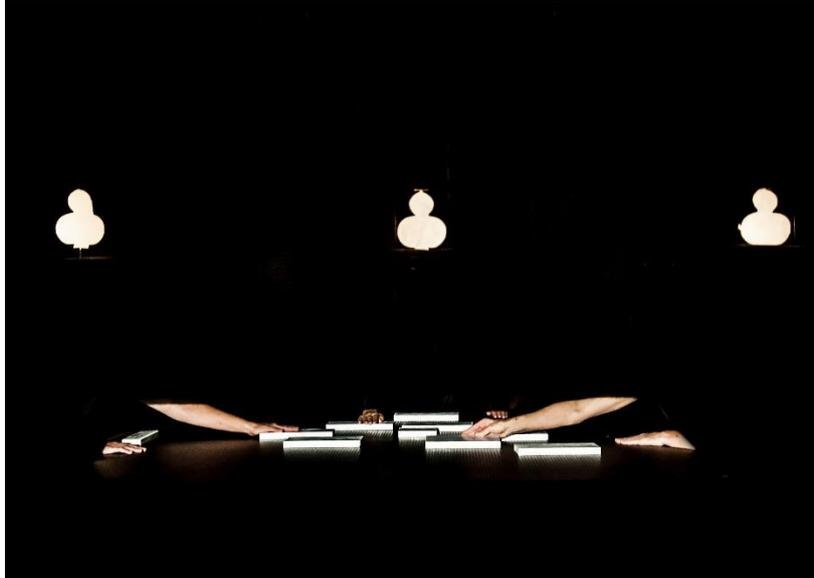


FIGURA 12

Cristina Nicoli, Sigrid Pliessnig, Lucrezia Valeria Scardigno in *Die Schlafenden*,  
ideazione Fabrizio Crisafulli e Andreas Staudinger, regia Fabrizio Crisafulli, Tonhof, Maria  
Saal (Austria,) 2013 (foto Lidia Crisafulli)



FIGURA 13

Alessandra Cristiani in *Corpolute*,  
ideazione Fabrizio Crisafulli e Alessandra Cristiani, regia Fabrizio Crisafulli, 2019  
(foto Chiara Era)