



Un teatro visionario

Intervista a Fabrizio Crisafulli

Un settore importante della tua ricerca è quello che hai definito “teatro dei luoghi”, con esperienze notevoli di spettacoli-percorso con vasto coinvolgimento di pubblico, come quelli, ad esempio, realizzati negli ultimi anni a Formia. Come definiresti questo tipo di lavoro?

È un lavoro che nasce da esigenze del tutto diverse da quelle che stavano alla base del teatro di strada e, in genere, dell’“uscita dai teatri” di due-tre decenni fa. Quello che nella realtà di oggi - rispetto al passato - si sta verificando, è il depotenziamento del *luogo* come entità simbolica e identitaria. Tutto, nella vita metropolitana contemporanea, va appiattendosi in una situazione spazialmente indifferenziata, fatta di luoghi di passaggio, aree di risulta, posti privi di un senso riconoscibile e identificabile culturalmente.

Il fenomeno riguarda non solo i cosiddetti *non-luoghi*: autostrade, aeroporti, parchi di divertimento e tutta l’informe cosmologia suburbana odierna. Attiene anche ai monumenti, le aree storiche, i luoghi simbolici di una volta, che risentono ad esempio del processo di prevaricazione dell’immagine sul reale, per cui anche le cose maggiormente cariche di senso e di storia tendono a divenire dei simulacri.

Negli anni ‘60 e ‘70 si portava il teatro *nei* luoghi - le strade, le piazze, le fabbriche - visti come terreno fertile per la comunicazione e lo scambio sociali. Oggi è diverso. I luoghi

stentano a configurarsi come punti di riferimento. La delocalizzazione delle funzioni, il virtuale, internet, hanno ridefinito i termini della questione. Anche in ragione di queste cose, quel che cerco di fare non è portare lo spettacolo - magari uno spettacolo concepito altrove - *nel* luogo, usando quest'ultimo come scena; ma costruire il pezzo teatrale a partire dal luogo stesso. Dai suoi caratteri peculiari. Fare - *del* luogo - teatro. Giocando sulle sue potenze. Su aspetti che la vita contemporanea trascura, ma che sono sempre lì a covare. Andando in una direzione di resistenza rispetto a quel depotenziamento.

Mi sembra comunque - anche in ragione delle cose che hai detto - che vi sia qualcosa di diverso rispetto ad un moto di opposizione come si poteva concepire negli anni '70...

È vero. Si opera in una condizione di mezzo tra una scelta di opposizione e la celebrazione poetica di una perdita.

Da questo forse deriva anche la forte specificità e unicità dei tuoi interventi, misurati con assoluta precisione rispetto al luogo e alle sue memorie, e molto giocati sui particolari, le sfumature...

Certamente. Voglio anche precisare che per memoria del luogo non posso più intendere qualcosa di chiaro ed univoco, che oggi non esiste più. Si torna al discorso di prima: è come se la "memoria" contenesse al suo interno il senso della propria stessa perdita. La memoria è anche qualcosa che non riguarda più solo il passato del luogo, ma pure il presente e le possibili trasformazioni future. Per questo, forse, il mio intervento tende ad adottare criteri simili - pur cambiando evidentemente i problemi - sia che mi trovi di fronte alla tomba di Cicerone, che ad un cubo di cemento. Ogni luogo - anche quello apparentemente meno significativo - è oggi molto disponibile a caricarsi di un potenziale teatrale. Credo che ciò avvenga anche perché i processi di desacralizzazione dei luoghi, tendendo a svincolare i siti da gerarchie e simboli precisi, li rendono più aperti a divenire per l'artista dei microcosmi sui quali elaborare le proprie visioni. A questo si aggiunge il fatto che il nostro immaginario è oggi assai più ricco e complesso

che in passato. Ed è un immaginario “delocalizzato”, alimentato da informazioni provenienti da ogni parte, e slegate dal luogo fisico in cui ci troviamo. La combinazione tra nuova “disponibilità” visionaria dei luoghi - parzialmente indipendente dalla loro importanza e dal loro carico di memoria - e il diffondersi di un immaginario delocalizzato, crea una quantità enorme di cortocircuiti creativi tra luogo e visione.

Nel tuo mettere a frutto tale potenziale, mi pare che - oltre agli attori - svolga un ruolo preminente la luce, come dimostra l'intervento che hai recentemente realizzato al ponte romano di Parma: un'installazione che ha impressionato la gente per la sua potenza e precisione, e che ha reinserito questa bellissima architettura, rimasta “intrappolata” in un sottopassaggio moderno, almeno temporaneamente, tra i luoghi forti della città.

La luce artificiale, che da un punto di vista tecnologico è uno degli elementi “responsabili” dei processi di delocalizzazione - visto che tutti i mezzi più avanzati di comunicazione a distanza sono basati su di essa -, da un altro punto di vista è uno degli elementi che può permettere ai luoghi di essere ridisegnati e riacquisire potenza.

Oltre a concepire spettacoli, eventi e installazioni per luoghi non teatrali, hai anche una costante produzione di lavori per il palcoscenico. Come contemperisci questa scelta con la tua idea di “teatro dei luoghi”?

Anche il teatro all'italiana è un “luogo” ed ha subito anch'esso desacralizzazione e depotenziamento. Ed è - nonostante la sua pretesa neutralità - di volta in volta diverso. Tendo quindi ad usarlo nelle sue differenze. Evitando, ad esempio, l'uso di elementi inerti: rifiutiamo l'indifferenza della scenografia. Lavorando con gli attori, con la parola, con il movimento, con la luce, soprattutto in termini di tensione nello spazio. Ogni volta il volume della scatola scenica con cui misurarsi è diverso. Diversa la tensione architettonica tra sala e palco. Il lavoro si organizza nello spazio in maniera sempre differente. Anche gli elementi costitutivi della scatola

scenica nera - il buio, il vuoto, il silenzio - possono essere quelli dai quali la creazione prende le mosse.

Uno dei tuoi spettacoli più recenti, Slow Flash (Folgore Lenta), coprodotto con la compagnia austriaca Klagenfurter Ensemble, affronta i temi dell'immagine, della luce, del colore, con esplicito riferimento al lavoro di Yves Klein. L'importanza della visione nel tuo teatro, autorizza ad avvicinarlo, almeno per questo aspetto, al "teatro immagine"?

“Teatro immagine” è una formula datata. Che dice molto poco. Formula nata in un determinato periodo per opposizione rispetto ad un'altra formula, anch'essa priva di qualsiasi capacità d'individuare un fenomeno specifico: “teatro di parola”. Aveva poco senso usare queste definizioni allora, negli anni '70. Figuriamoci adesso. Per avvicinarsi alla sostanza delle cose, bisognerebbe piuttosto parlare di come viene costruita la struttura del pezzo teatrale. Far riferimento, ad esempio, alla questione della drammaturgia. Eugenio Barba - in una definizione di oltre quindici anni fa che mi sembra ancora in buona parte attuale - diceva che la drammaturgia è tutto ciò che concerne il “testo” dello spettacolo. Intendendo per testo la tessitura delle “azioni”. E per “azioni” i rapporti che si creano tra gli attori, e tra questi e gli altri elementi del pezzo: spazio, luce, suono, ecc. Per quanto mi riguarda, aggiungerei tra gli elementi che sono parte del “testo”, le “azioni” operanti all'interno dei fattori visivi e sonori, pure indipendentemente dagli attori. Voglio dire che riconosco a tali elementi una loro autonomia, tanto che in certi miei spettacoli, come pure *Folgore Lenta*, vi sono momenti, anche lunghi, dove spazio e luce non solo sono fattori guida, ma addirittura sono i soli elementi attivi.

C'è in Folgore Lenta un fitto gioco di rimandi tra quello che viene detto e le immagini astratte che si vedono in scena. Com'è stato costruito il rapporto fra parola, azione e visione?

Sulla base di alcune idee iniziali discusse insieme allo scrittore austriaco Andreas Staudinger, che mi ha fornito come stimolo di partenza frammenti e citazioni letterarie, abbiamo poi

elaborato il testo, ridefinendolo continuamente nel corso delle prove, in rapporto con il lavoro d'improvvisazione che chiedevo di fare alle attrici, e con la graduale costruzione degli aspetti visivi e sonori. Nei testi vi sono materiali appartenenti alla sfera privata delle due attrici, trasformati e messi in risonanza con le altre componenti dello spettacolo; così come citazioni da Klein, Goethe, Wittgenstein, anch'esse integrate nel ritmo interno del lavoro. Il tema del colore, della sua imprevedibilità - e del suo essere metafora dell'inesplicabilità dell'esistenza - ha fatto da guida.

Hai lavorato varie volte insieme ad altri artisti. Spesso artisti visivi. Qual'è una collaborazione che consideri particolarmente importante?

Tra gli artisti visivi, è stata ed è molto importante la collaborazione col fotografo romano Serafino Amato. Che si è espressa in vari modi: dai semplici servizi fotografici sugli spettacoli, a serie di immagini da lui concepite parallelamente alla mia ricerca teatrale, alla realizzazione - e questo è l'aspetto più interessante - di vere e proprie performance senza pubblico, ad uso interno della compagnia, utili come approccio ai temi affrontati e per la miglior comprensione del nostro stesso procedimento di lavoro. Un esempio riguarda la preparazione de *Le Addormentate*, lavoro del '95 ispirato a "La casa delle belle addormentate" di Yasunari Kawabata: libro che parla di una particolare casa d'appuntamenti in Giappone, in cui uomini anziani passavano la notte accanto ai corpi nudi di vergini dormienti. Per il vecchio avventore Eguchi, la situazione che si creava era piena di risvolti anche contraddittori: il suo corpo anziano, non visto, poteva trarre giovamento, in termini di passaggio di energia, dalla vicinanza del corpo giovane; i suoi sogni potevano cambiare; affiorare i ricordi degli amori passati; un'aggressività difficilmente contenibile contro il corpo inerme della giovane emergere con forza; ecc. Kawabata parlava del corpo femminile come "paesaggio infinito" da percorrere con lo sguardo e il pensiero.

Nella fase iniziale del lavoro creammo una situazione in cui il corpo di una delle attrici, nuda e addormentata su un lettino,

veniva “esplorato” da vicino con la macchina fotografica da Serafino-Eguchi, mentre tutti noi della compagnia assistevamo in silenzio alla scena. Fu molto importante per capire cosa significa avere un corpo nudo a disposizione; per comprendere inclinazioni, esitazioni, aggressività del “voyeur” di fronte ad un corpo inerme. E fu parte importante della ricerca. Le foto di quella “seduta” furono esposte in occasione del debutto dello spettacolo.

Nell'installazione che hai recentemente presentato a Roma, alla Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, l'ex-Peroni, c'è un importante lavoro sul sonoro. Che relazione instauri con il suono e la musica nel tuo lavoro?

Diciamo innanzitutto che la musica è *strutturalmente* dentro il mio lavoro. I miei pezzi sono costruiti, in un certo senso, come pezzi musicali. Non c'è narrazione, né significati univoci e diretti. Ruolo preminente hanno invece il ritmo e il “suono” delle cose e delle azioni.

Per quanto riguarda i musicisti che collaborano di volta in volta con me, il tentativo è quello di farli partecipare alla struttura dello spettacolo. Di non usare mai la musica come “funzione” di commento o rinforzo. Cerco sempre anche un rapporto tra musica e suoni reali prodotti in scena.

È quanto avviene in Sho. La Bellezza finale, il lavoro che hai creato recentemente con Marcello Sambati e Giovanna Summo. Dove il palcoscenico è amplificato, si sentono i passi riverberati dagli attori, botti e boati sul legno, i fruscii delle vesti, e nella musica affiorano campionature dei rumori realmente prodotti in scena...

Uno dei temi su cui ruota il lavoro - ispirato a *La Storia di Shunkin* di Tanizaki - è quello della cecità. Questo ci ha indotto a lavorare molto su una dimensione - quella sonora - che dalla cecità è particolarmente amplificata.

L'atmosfera dello spettacolo, i suoi tempi e ritmi, le azioni degli attori e dei danzatori, sono totalmente pervasi e strutturati dai suoni e dai rumori. Con Andrea Salvadori, il giovane musicista che ha lavorato con noi, abbiamo tentato di combi-

nare in senso poetico legno ed elettronica, fisicità e immaterialità dei suoni, arcaicità e rock. Mischiando suoni dal vivo e registrati. In accordo con quella particolare mistura di “naturale” e artificiale, di antico e di contemporaneo, che c’è in Tanizaki.

Tu, Sambati e la Summo siete personalità artistiche molto definite. Ognuna delle quali ha - per così dire - una propria “completezza”. Come ha funzionato la collaborazione? Non si sono create sovrapposizioni durante le prove?

C’è stato, all’inizio, un consistente lavoro sul movimento, condotto da Giovanna Summo. Finalizzato, oltre che alla coreografia, alla preparazione fisica, all’affiatamento, all’acquisizione di un controllo sensibile, da parte degli attori-danzatori, delle relazioni reciproche e dei rapporti con lo spazio. Marcello Sambati, nel corso della preparazione dello spettacolo - circa quattro mesi - ha scritto i testi, cesellandoli con continui aggiustamenti, sotto la suggestione delle prove, oltre che del racconto di Tanizaki. Ha inoltre sviluppato in scena un suo lavoro col corpo e col movimento intensissimo e assolutamente peculiare. Io ho fatto da occhio “esterno”, occupandomi della regia e delle luci, che anche in questo caso hanno assunto un ruolo rilevante: non bisogna dimenticare, fra l’altro, che Tanizaki è l’autore del *Libro d’ombra*, uno dei testi chiave della letteratura contemporanea per quanto riguarda la sensibilità alle infinite gradazioni e sfumature della luce.

È stata una collaborazione molto felice. In cui ognuno ha lasciato spazio agli altri, senza rinunciare a se stesso.

Di Marcello Sambati - col quale abbiamo già avuto diverse occasioni di lavoro in comune - apprezzo il rigore; l’assoluta adesione alla poesia in tutto quello che fa, come autore e come performer; la purezza delle invenzioni; la grande fertilità creativa.

Giovanna Summo - che ora condivide con me la direzione artistica della compagnia *Il Pudore Bene in Vista* - è interessata ad una dimensione teatrale della danza, così come io lo sono al movimento. Mi interessa molto, nel suo lavoro, la capacità di mantenere la forza sorgiva e l’assoluta necessità del gesto.

Di non cadere mai nel virtuosismo, nonostante la grande preparazione tecnica. Di andare oltre lo “stile”, tenendo costante la forza interiore. Condivido, infine, il suo modo di usare la parola, assolutamente dentro la stessa tensione che le fa muovere il corpo.

Tra gli elementi che Marcello, Giovanna ed io abbiamo in comune vi sono senz'altro la tendenza a far confluire in un unico flusso creativo i diversi linguaggi, e un'idea di drammaturgia come struttura non necessariamente legata ad un impianto narrativo. Che si alimenta di visioni ed evocazioni.

Mi sembra che, per quanto siano immersi nella contemporaneità e frutto di scelte innovative e radicali, i tuoi spettacoli mantengano sempre un'aria “assoluta”...

Sono portato a mantenere un forte legame con l'essenza delle cose, col mistero dell'esistenza, e con una dimensione universale dei temi e dei linguaggi. E questo dà forse ai miei spettacoli quel carattere “assoluto” di cui parli.

È possibile definire il tuo un “teatro visionario”?

C'è sicuramente qualcosa di vero in una definizione del genere, che del resto anch'io ho adoperato qualche volta. Ma questo non deve nascondere che il mio punto di partenza è sempre la realtà.