

CRISAFULLI: DISEGNO, LUCE, REGIA

Raimondo Guarino

[pubblicato in *Lingua stellare. Il teatro di Fabrizio Crisafulli 1991-2003*, a cura di Simonetta Lux, Roma, Lythos, 2003]

Cavità/schermo

Quando assisto allo schiudersi progressivo dello spazio in uno spettacolo di Crisafulli, lo associo all'attitudine analitica di Antonioni per il rapporto tra fotografia e narrazione filmica o alla visione apocalittica di un mondo di cose senza uomini esplorato da uno sguardo solitario e superstite, come quello descritto da Morselli in *Dissipatio H. G.* Ma si tratta di un'impressione parziale. Il mondo di Crisafulli tende ad articolarsi in un universo abitato, attraversato, interrogato da presenze. A fissare nella scena un processo alterno di desertificazione e di rianimazione.

Per capire lo stile e il metodo di Crisafulli e valutare le eredità e le matrici operanti nella sua ricerca, bisogna coniugare la percezione di un'attitudine di base e la consapevolezza delle sue implicazioni. L'approccio di Crisafulli allo spazio è un approccio nello stesso tempo multidimensionale e frontale. Nella creazione scenica contemporanea la frontalità oscilla tra due poli opposti: l'intuizione e l'esplorazione della cavità teatrale e la fascinazione per la matrice dello schermo. Questi due punti cardinali hanno sostituito le risorse e i parametri dell'illusione, della simulazione di spazio nello spazio. Crisafulli muove dal potere e dalla purezza del disegno per accedere alla composizione nella scoperta, quasi nello stupore del volume e delle vibrazioni e varianti dinamiche di corpi e contorni, e del volume aggiunto che è la presenza dello spettatore. Qui la cavità non è un vuoto e lo schermo non è una superficie, ma i due principi si moltiplicano in un'infinità di punti, che genera la possibilità e la scoperta di infiniti piani. Qui interviene la luce come strumento principe nella direzione dell'attenzione e della morfologia del campo scenico. Quando lavora su spazi e ambienti storici o naturali, Crisafulli intraprende una modificazione radicale per permutazione di elementi, per orientamenti della visione, per dislocazione di fonti luminose. Nei luoghi del teatro, l'intenzione si sviluppa nella durata dello spettacolo, e qui la durata diventa il gioco progressivo di una moltiplicazione di piani.

Il teatro di Crisafulli è letteralmente fotografia, disegno di luce nel luogo. Ma il luogo è una scena d'incontri che è anche un'infinità di punti. Pertanto ciò che vediamo è una sequenza di fotogrammi il cui movimento sta nella luce e nei diagrammi di attenzione che la scansione dei punti infiniti dello spazio attiva.

Animato/inanimato

La luce è anima dell'inanimato, forza dinamica che modella per emanazione, che incontra l'occhio e lo guida, cambiando densità e calore. La luce è in questa accezione la chiave del nesso vitale tra organizzazione e organicità. Organizza il luogo in termini monumentali (come in *Centro e ali*), o in termini ambientali, e lo rende nello stesso tempo organismo e materia. Lo spazio di Crisafulli non è un'area di quiete e di connessioni geometriche, ma una moltiplicazione di piani che sono una scansione di conoscenze e invitano a speculare sulle condizioni della visione e a manipolare l'immagine ai limiti dell'immaterialità.

La molteplicità convocata non è molteplicità di linguaggi, ma molteplicità di sostanze. Fin dagli esercizi di *Il pudore bene in vista* vige una precisa economia dell'immagine, in cui la durata agisce come vicenda fluida e reversibile delle figure, sospensione degli stati fisici, esplorazione degli snodi mentali della visione. Ne risulta una logica percettiva assorta eppure fluida. Il performer è performer che abita, seziona, percorre, ricomponde. Ma ogni figura, nello scambio tra animato e inanimato, come ogni presenza, è revocabile, in una precarietà che trasponde opzioni tecniche in

ritmi cosmici. Il regista è l'autore di una macchina che genera, con un effetto di automatismo, lo sviluppo di premesse formali semplici, e la scoperta dello spazio nella durata dello spettacolo. Crisafulli ha ripercorso, per ricomposizione e smascheramenti, rovesciando la relazione tra luce e spazio, la visione kandinskijana dei *Quadri di un'esposizione*. E ha apprezzato nei suoi primi anni romani gli spettacoli di Vasilicò. Tra il suo itinerario e l'esperienza fondatrice delle avanguardie, e il loro uso della scena, tra lui e l'esperienza prossima del teatro-immagine dei registi romani degli anni Settanta, corre la distanza di una disillusione, di un altro livello di coscienza nell'uso e nella produzione di immagini. Si tratta della distanza che separa l'immagine come asserzione, e il suo uso proiettivo e progettuale, dall'immagine come elemento e oggetto di sospensioni e analisi capziose e straniate. Oggi nei cantieri della visione, e soprattutto della visione teatrale alle prese con ossessivi ascendenti mediatici, non si dà affermazione che non sia critica dell'immagine. Questa critica dell'immagine può tradursi nelle operazioni cruente della performance estrema. Oppure nella manipolazione che respinge il campo visivo ai suoi postulati concettuali e incorporei. Per Crisafulli la critica dell'immagine è la sua restituzione laboratoriale e ludica, comunque metodica, ai materiali, alle condizioni, agli strumenti della visione. Cioè restituzione del vedere a frangenti e frequenze di spazi relativi e tangibili. Lo stile di Crisafulli cerca segni che trasformino l'immagine in un clima, in un paesaggio mobile e mutevole. Il clima dominante di creazioni come gli spettacoli da Tanizaki, come *Camera Eco* e *Lingua stellare* si apparenta, per equivalenza percettiva, a fenomeni fisici e naturali: l'eco, il sonno, il firmamento, la luminosità atmosferica. Ne scaturisce una qualità intrinseca di definizione del campo scenico che coniuga la rarefazione alla concretezza e riconduce a ipotesi di realtà il luogo delle rappresentazioni (il teatro) e i luoghi latenti della cecità quotidiana.

Luogo+performer

La luce è disegno attivo, meditazione sui limiti e le possibilità della visione. Dialoga e attiva ombre e profondità, coniuga rispetto e modificazione del luogo dato. Ricrea spazio, rigenera e incontra corpi. Le sue forme diventano rete di simpatie, strumento prensile di incontro con l'azione. In questa direzione il teatro di Crisafulli ha conosciuto e attivato diverse compagini: con un'attrice di poesia come Daria De Florian, con una danzatrice e regista-coreografa come Giovanna Summo, con un uomo di teatro-scrittore come Marcello Sambati; con acrobati e drammaturghi di altre scene europee.

Bisogna capire come, per quanto derivante da una formazione specifica, la presenza di Crisafulli nel teatro non è la mera proiezione di una competenza artistica, ma la sua ridefinizione in termini di teatro. E nello stesso tempo una delle riformulazioni possibili dell'identità registica. In questo senso vanno rivisti gli spartiacque novecenteschi tra il regista come creatore di azioni attraverso gli attori, e come pedagogo creatore di attori. E il regista che, in una diversa accezione, agisce indirettamente sull'attore attraverso il contesto materiale; e che sollecita l'apporto dell'attore, provocandolo attraverso una ricerca comune. Si tratta del livello della creazione teatrale che Stanislavskij chiamava delle «circostanze date» e che, nella sua cultura teatrale, corrispondeva al testo drammatico. Nella cultura teatrale contemporanea non si riconosce più un modello egemone per cui le «circostanze date» sono il repertorio della drammaturgia letteraria. Subentra ciò che genericamente possiamo chiamare «situazione di lavoro». Tale situazione corrisponde naturalmente a diverse configurazioni di formazione individuale, ragioni organizzative, committenza e termini dell'intervento. L'idea che la situazione di lavoro possa riconoscersi in un luogo e che possa coinvolgere siti non teatrali è solo una delle molte implicazioni di questo decentramento strutturale. La si può spendere utilizzando uno spazio altro con la dislocazione e la moltiplicazione di metodi e approcci consueti. O si può cogliere l'occasione di progettare diverse impostazioni del lavoro creativo. Nel caso di Crisafulli, l'idea che lo spazio sia il campo di un confronto di interventi e sensibilità attiva processi cui il regista imprime una coerenza compositiva, un invito, un disegno formale originale e sollecitato per induzione, più che un postulato di controllo totale. Questo

disegno genetico risponde a principi comuni di evidenza, di analisi su spazi eterogenei. Ciò spiega perché Crisafulli, a contatto con l'esperienza di *Città invisibili*, ne abbia sviluppato le inclinazioni alla singolarità storica o all'inchiesta antropologica dei siti esplorati non in termini di teatralizzazione, ma in esperimenti di composizione su matrici strutturali e ambientali. Questa interpretazione del *site-specific theatre* è prossima, per deduzioni analitiche, a esperienze di *environmental theatre* e realizza armonie nuove e sintesi specifiche tra riabilitazione dello spazio teatrale e riattivazione del luogo come dato culturale e campo dell'operare artistico. Lavorare su un luogo e su una relazione tra corpi significa liberare una struttura interna, ma questa struttura interna si rivela solo con l'intervento esterno di un disegno mobile, e dei suoi corollari performativi. Per questo, ritengo, Crisafulli non è l'ennesimo artista che si presta al teatro, che considera la cavità scenica, o la dimensione rappresentativa, come campo di un'espansione dell'invenzione visiva o del gesto d'artista. Incarna piuttosto una personificazione diversa e problematica dell'artista-regista, che esibisce varianti analitiche e originali delle culture attuali della performance.

Crisafulli teorizza il non agire come chiave *zen* del fare teatrale. E ciò implica una personale e problematica visione del rapporto con il performer e con il tempo, in termini di organizzazione della durata dello spettacolo. C'è, afferma Crisafulli, un «lato oscuro della tecnica» che lo sfida e lo attrae. C'è, per usare le parole di Calvino in un racconto di *Ti con zero*, l'incombente percezione che «ciò che conta è comunicare l'indispensabile lasciando perdere tutto il superfluo, ridurre noi stessi a comunicazione essenziale, a segnale luminoso che si muove in una data direzione, abolendo la complessità delle nostre persone e situazioni ed espressioni facciali». La luce come strumento di modellazione è anche l'asserzione di un principio dominante. Ma l'incontro con il sito e l'incontro con il performer sono antidoti potenti. In quanto elementi pertinenti della combinazione e della composizione, reintroducono il caso e la variazione. Gli spettacoli di Crisafulli, episodi di un'esperienza ininterrotta, raccontano così, oltre le intenzioni, una storia ricorrente. Sono una commedia senza casi e senza personaggi, un racconto ironico di forze elementari e forme semplici alle prese, per contrasti e svelamenti, con le vicende cosmiche e comiche del caso nelle cellule del teatro.