

Fabrizio Crisafulli

**UN TEATRO APOCALITTICO**La ricerca teatrale di Giuliano Vasilicò  
negli anni Settanta

prefazione Dacia Maraini

testimonianze Simone Carella, Enrico Frattaroli  
interviste Goffredo Bonanni, Agostino Raff, Lucia Vasilicòcol racconto inedito *Amleto finalmente* di Lucia Vasilicò

artdigiland

Enrico Frattaroli

**« Per capire la corrente elettrica devo ricorrere al mito di Prometeo »**In Fabrizio Crisafulli, *Un teatro apocalittico – La ricerca teatrale di Giuliano Vasilicò negli anni Settanta* (Artdigiland, Dublin 2017)

Ho iniziato a lavorare con Giuliano Vasilicò nella primavera del 1976, come attore in *Proust*. Entrai nel lavoro – ormai in prova da nove mesi – per sostituire uno degli attori che, stanco della continua dilazione del debutto, aveva dato *forfait*. Fu Enzo Mazzarella, mio compagno di università, che già da qualche mese lavorava con lui, a segnalarmi a Giuliano. «Una volta messo in scena, non ti si può togliere» mi disse testualmente il maestro!

Mi ritrovai immerso, di colpo, in un flusso cangiante di situazioni, di scene, di immagini. Vasilicò articolava il suo lavoro in scene separate, concluse. Ogni giorno ne cambiava la combinazione e ne inventava di nuove. Ad ogni scena dava un titolo: il “Giardino”, la “Colonna Vendôme”, i “Ritratti”, la “Scala”: ognuna traduceva un evento della *Recherche* e si caricava, al tempo stesso, di un senso più ampio, emblematico, che ne oltrepassava il valore letterale. Nel corso delle prove, alcune scene scomparivano mentre altre, temporaneamente abbandonate, tornavano. Un *ordo* paratattico in base alle cui impercettibili leggi il lavoro si modificava di giorno in giorno. Molto di quanto emergeva non sarebbe approdato alla forma visibile del lavoro compiuto ma sarebbe restato comunque impigliato nelle sue intime fibre. Era come un procedimento biologico, organico, in cui alcune forme nascevano e morivano mentre altre continuavano ad esistere. E c’era un principio primo rispetto al quale tutto si organizzava, si legava, trovava coerenza: *funzionava*, come lui diceva. Qualcosa di analitico e di esoterico insieme.

Questa sua maniacale, ossessiva, quotidiana verifica di ogni scena, di ogni soluzione, mi si confaceva. Avevo notato come molti teatranti di quel periodo credessero di realizzare quanto avevano pensato senza accorgersi di quanto ne fossero rimasti lontani. L’incessante verifica del rapporto tra intenzioni ed

opera – che mi sembrava di ravvisare allora nel suo operato – sarebbe stata, con diversi esiti e implicazioni, un principio della mia *poiesis* a venire.

In *Proust*, Giuliano non aveva un testo drammaturgico da tradurre in teatro, componeva le sue scene empiricamente: in *quello* spazio particolare, in *quel* preciso istante, con i corpi di *quegli* attori. Oserei dire con le loro stesse biografie, con i personaggi che erano già in potenza, *in nuce*. Forse non è un caso che il suo lavoro più eclatante, *Le 120 giornate di Sodoma*, fosse basato sulla potenza fisica e conflittuale dei corpi, di quei corpi. E non si valuterà mai abbastanza quanto l'antro del Beat 72 sia stato imprescindibile matrice per il suo lavoro. E quanto alcuni attori, come Fabio Gamma o la sorella Lucia, fossero insostituibili, o almeno paradigmatici, in ciò che con loro aveva creato. Basti pensare che, a una settimana dal debutto di *Proust*, Fabio fu richiamato *ab originis* per ri-sostituire l'attore che lo aveva sostituito, e che aveva provato per mesi e mesi la sua parte, della quale restava lui l'attore (o l'ur-personaggio?) per antonomasia. Idealmente, le sue opere erano irripetibili al di fuori del luogo, del momento in cui e degli attori con cui erano state realizzate. E forse questo spiega, almeno in parte, anche l'*impasse* irrisolvibile del suo dopo-Musil.

La compagnia del *Proust* era assai particolare, composta da personaggi eccentrici (un aspetto che, in una certa misura, tutte le compagnie dell'avanguardia romana dividevano) molti dei quali arrivati al teatro da non professionisti e ognuno con singolari motivazioni o eccentricità. C'erano animate discussioni, continue diatribe. Tutti erano invitati a discutere su quanto si faceva (un altro tratto dell'epoca). Io mi sentivo estraneo al linguaggio e alla logica dei loro discorsi, ma l'atmosfera era inedita e coinvolgente. Nei ragionamenti che Vasilicò e Goffredo Bonanni – anche lui una figura insostituibile, non solo scenografo e costumista, ma anche attore e co-sceneggiatore – perseguivano *in primis* e insieme ai veterani del gruppo, si ricercava Proust attraverso la *Recherche*, l'uomo attraverso l'opera, letta quasi come un sintomo del suo essere. Una prospettiva inversa a quella che sarebbe stata la mia, focalizzata sulle opere, sulla scrittura.

Le prove erano sfiananti. Alle porte dell'estate, ricordo, tutti avremmo fatto volentieri una pausa, ma Giuliano ci convinse a continuare, infiammandoci con un discorso retorico, e tuttavia convincente, sull'importanza del lavoro

che stavamo facendo, sul prestigio internazionale della sua figura ecc. ecc... Così continuammo a lavorare, senza interruzioni, fino al debutto, che avvenne nel dicembre successivo, ancora sei mesi dopo. D'altra parte, facevamo teatro per pura passione: soldi ce n'erano pochi e una produzione così lunga e impegnativa sarebbe stata insostenibile se si fossero elargiti adeguati compensi agli attori. Fu solo nel mese successivo al mio ingresso in compagnia, era l'aprile del 1976, che cominciammo a percepire uno stipendio di ottantamila lire al mese.

Il lavoro con Vasilicò fu per me una pietra angolare, anche se non posso dire che il mio modo di lavorare sia derivato direttamente dal suo o dalla cosiddetta “scuola romana” in genere – di cui lui era parte, in cui io non mi sono mai riconosciuto del tutto, ma nella quale e in scarto critico dalla quale mi sono formato. Essenzialmente, Giuliano mi diede l'occasione di ricondormi a me stesso. Mi ero già dedicato, da adolescente, alle arti visive, alla musica, al teatro, e frequentavo la facoltà di Lettere e Filosofia con indirizzo estetico, ma non avevo mai pensato al teatro, alla musica o all'arte in genere come a mie possibili dimensioni professionali. Vasilicò fu per me l'occasione di riconoscerne, e confermare, a me stesso, la mia irrinunciabile vocazione d'artista.

Lavorai anche con Lucia Vasilicò, in veste di aiuto-regista e di attore, nel suo spettacolo *La casa trasparente*. Era un lavoro itinerante, che si svolgeva all'aperto, in campagna, nella zona di Prima Porta, lungo il Tevere: dalla casa di Lucia al fiume. Lucia usciva di casa invasata dal dolore per la notizia, appena sopraggiunta, che suo figlio si era affogato nel fiume. Ma ad una svolta del percorso incontrava me, uomo in doppiopetto gessato e borsalino, capace di distoglierla al punto da consumare un amplesso all'interno dello scheletro in cemento armato di un edificio abusivo rimasto incompleto (la “casa trasparente”, appunto) per poi continuare, sulle orme di una vecchia affabulatrice, fino al greto del fiume, dove un idolo, un corpo vivo incrostato d'oro e d'argilla, veniva trascinato fuori dall'acqua e una regina elisabettiana sopraggiungeva a cavallo dal fondo dei campi. Una terribile premonizione di quanto avvenne qualche anno dopo: la morte di suo figlio Simone, proprio in quel luogo, per una fatale caduta da cavallo.

Dopo *Proust*, continuai a collaborare con Vasilicò – in questo caso da assistente alla regia – al progetto su *L'uomo senza qualità* di Musil, ma me ne allon-

tanai prima che ne iniziassero le prove: era ormai tempo di dedicarmi alla *recherche* del mio teatro.

Lo spettacolo su Musil fu – a mio giudizio – un fallimento, una caduta che non mi aspettavo da Giuliano, nelle cui capacità confidavo, allora, in modo pressoché assoluto. Ricordo la sera della *prima* al Teatro Valle: non pensavo potesse produrre un'opera che non fosse alla sua altezza, e ne rimasi deluso. Sapevo di soluzioni scenografiche seducenti progettate da Goffredo Bonanni: un fondale montato su rullo, che doveva dare l'impressione ottica che il cielo salisse, e quindi che il palcoscenico sprofondasse; un sistema di quinte che muovendosi su binari metteva in fuga dinamica lo spazio scenico. Erano visioni potenti, ma rimasero del tutto irrealizzate. Vi ritrovai, invece, residui di suoi spettacoli precedenti, che non si addicevano affatto a quel lavoro: attori che prendevano altri attori in braccio e li spostavano da un punto all'altro della scena, ad esempio; tratti ancora funzionali in *Proust*, ma che in quell'opera erano vuoti stilemi di un linguaggio inattuale, con essa incoerenti.

Aveva coinvolto un attore professionista e di fama come Massimo Foschi e aveva provato, me presente, anche Enrico Maria Salerno. Una scelta per lui inusuale, che indusse alcuni a pensare che Vasilicò fosse pronto per il grande salto, il salto sul carro del teatro convenzionale, degli stabili, del teatro di giro. Ma io sono convinto che non fosse né quel salto, né la professionalità tecnica e teatrale di quegli attori a interessarlo, quanto il fatto che fossero personaggi di se stessi: attori conosciuti, riconosciuti, che entravano in quanto tali in un'opera in cui solo lui sapeva quale plusvalenza dovessero acquisire. Io pensavo, più semplicemente, che ci fosse una incompatibilità tra il Giuliano 'impressionista', immaginifico di *Proust* e il Musil 'scientifico', saggistico dell'*Uomo senza qualità*. Un'incompatibilità di scritture, di sguardi, di strumenti espressivi. Un giorno in cui gli manifestai alcune mie idee su Musil – che qualificò come illuminanti – mi disse: «Per capire la corrente elettrica non mi serve una spiegazione scientifica, devo ricorrere al mito di Prometeo». E Musil, allora?

In seguito, Giuliano produsse spettacoli nuovi come *Il mago di Oz*, da Baum o *Il compimento dell'amore* e *Congiungimenti*, ancora da Musil, ma senza alcun impatto significativo col panorama teatrale del momento; oppure ripresentò alcuni dei suoi lavori storici come *Amleto* (a Milano), *Proust* (al Teatro In-

dia) o le *120 giornate di Sodoma* (al Teatro Politecnico) ma del tutto depotenziati rispetto alle loro primitive edizioni.

Queste sue riprese non erano nuove edizioni, ma piuttosto rievocazioni simulacrari dei lavori originali, di cui non restavano che i meccanismi celibi, i fantasmi disincarnati. Mancava il Beat 72, la cui architettura io intravedevo, in filigrana, sotto le nuove scene; mancavano gli attori originari, che mi apparivano, in trasparenza, dietro le figure attuali. Avrebbe dovuto rifondare quelle opere sugli attori presenti, sui diversi spazi, sul tempo presente invece di evo-carli dal passato. Ma la loro assenza era forse l'unico modo di farli persistere. E se fosse stato proprio questo a cui lui tendeva? Mi chiedo.

È stato detto che quei lavori erano ormai datati. Ma se l'inattualità del teatro è una questione di date, è perché la ripresa a distanza di uno spettacolo ha senso solo se l'artista che lo ha originato lo aggiorna, non dico al tempo attuale, ma allo stadio attuale della sua arte, al suo ultimo sguardo.

Quando volle rivedermi per la ripresa di *Proust* al Teatro India, Giuliano non pensò a chi ero diventato, nei trent'anni trascorsi, in termini di artista, ma con quale maturo personaggio incarnarmi in quel momento, essendo stato quel giovane personaggio nel *Proust* di allora. Avrei potuto aiutarlo a ritrovare, a rideclinare il lavoro, unico testimone interno di uno spettacolo di trent'anni prima, uno dei pochi, se non l'unico ad avere perseguito la via del teatro. Ritrovai, invece, nel lavoro riproposto, i fantasmi del primo. Non era né lo spettacolo di allora né un nuovo spettacolo. Mentre ritrovai intatte, in lui, le sue antiche manie, e la sua stessa accentuata balbuzie, da cui non tentò, non seppe o non volle mai (chissà perché) liberarsi!

Vasilicò è stato una voce importante, forse più di altre, in quel momento storico del cosiddetto teatro di ricerca. Certo, ci fu un cambiamento in lui che mi sorprese: la sua conversione ad una qualche – per me imprecisata – confessione cristiana. E alla quale addebito più ampi quanto indefinibili cambiamenti d'arte e di vita. Ma... *tout se tient*.

L'ultima occasione di incontro con lui fu, significativamente, il Marchese de Sade. Quell'anno – era il 2006 – Giorgio Albertazzi, quale direttore artistico del Teatro di Roma, aveva proposto a Vasilicò di riprendere, dopo trent'anni, le sue *120 giornate di Sodoma*. Contattai sia Albertazzi sia Giuliano per proporre,

di concerto o di scarto con il suo, il mio lavoro su Sade, che avevo ormai portato al suo stadio definitivo. La preoccupazione principale di Giuliano era il carattere ateo di Sade. Per me era irriducibile e irrinunciabile, per lui un problema irresolubile: come avrebbe potuto coniugare l'ateismo assoluto di Sade con la fede della sua conversione, il Vasilicò miscredente delle prime *120 giornate* col Vasilicò credente delle ultime *Lettere da Santa Caterina da Siena*? Non se ne fece nulla, *ça va sans dire*. E quando, due anno dopo, e con mio grande stupore, il suo spettacolo fu messo in cartellone al Teatro India, lo ritirò a pochi giorni dal debutto.

L'anno successivo era, a mia insaputa, tra gli spettatori del mio *SADE* : *opus contra naturam* al Carcere del San Michele. Non so come lo abbia vissuto, cosa ne abbia pensato. Non ho mai avuto occasione di chiederglielo. E lui di dirmelo.