

# Povero e allegro: il teatro essenziale di Francesco d'Assisi

Enrico Piergiacomi

Antonio Attisani, *La rivoluzione artistica di Francesco. Un teatro che non è stato e forse sarà*, Edizioni Cronopio, Napoli 2024, 84 pp.

Nella contenuta produzione “visibile” di Francesco d'Assisi, ossia il piccolo corpus di regole, lettere, parafrasi bibliche, ammonizioni, laudi e preghiere attribuibili con relativa sicurezza al «giullare di dio», sembra non si riscontri nulla che possa collegare in modo esplicito l'uomo con l'arte in generale e il teatro in particolare. Non fanno eccezioni le poesie, ossia canti e inni alla divinità, che non paiono essere state create a partire da una chiara teoria poetica. Una lettera inviata all'Ordine di Francesco attesta, anzi, un moto di sdegno verso i chierici troppo indulgenti verso la «melodia della voce» e la «mollezza del canto» liturgico, che bisogna intonare facendo sì che la lingua concordi con la mente e questa con la volontà divina (*Lettera a tutto l'ordine*, cap. IV: *Della regola e dell'ufficio*, § 227). Eppure, in questo libretto pubblicato nella collana *rasoi* di Cronopio, Antonio Attisani argomenta in modo convincente che è esistita un'estetica francescana e che essa fosse di natura intimamente performativa. Tale prospettiva non è del tutto senza precedenti (cfr. l'accento ai critici e agli studiosi di Francesco nelle pp. 33-34). Attisani la sviluppa, tuttavia, seguendo un'ipotesi di ricerca personale, originale e politica, il cui impatto va ben oltre lo specialismo della storia del teatro.

Sul piano metodologico e insieme storiografico, infatti, *La rivoluzione artistica di Francesco* si qualifica come «un esercizio di storia virtuale» (pp. 10-11 e 38-39, cit. 10). L'espressione rimanda a un preciso ramo disciplinare che accompagna, alla rigorosa analisi storico-filologica che appura “cosa è successo” in passato, un'interrogazione di questo stesso passato finalizzata a riorientare il presente, riconoscendo “cosa non è successo” e “cosa sarebbe potuto succedere”, se la risposta agli eventi e/o agli agenti storici studiati fosse stata diversa. In tal senso, la storiografia virtuale non compie una disanima puramente descrittiva, bensì una per così dire proiettiva. Dal momento che gli eventi o gli agenti storici passati avrebbero potuto causare un esito differente e continuano tutt'ora ad operare, non

si può escludere che, con l'apparire di nuove condizioni fattuali, questa possibilità mancata rifulga oggi o domani in tutta la sua potenza. Ci si pone così l'ulteriore questione di "cosa forse succederà".

L'applicazione di tale metodologia al caso di Francesco consente ad Attisani di isolare queste stesse tre dimensioni dell'estetica francescana. Si può riscontrare, anzitutto, "cosa è successo", o in che modo il messaggio e soprattutto la prassi esemplare del «giullare di dio» si è configurata come performativa. È poi possibile sottolineare "cosa sarebbe potuto succedere" all'epoca grazie alla proposta francescana ma "non è successo", al contempo distinguendo alcuni punti della sua performatività che, invece, sono stati successivamente recuperati. Infine, sotto il segno del dubbio o dell'incertezza, Attisani suggerisce già nel sottotitolo del volumetto che il teatro di Francesco «forse sarà», dunque che il suo vero impatto è tutto da misurare e persino ancora da apparire.

Prima di soffermarci sui punti più importanti della ricostruzione storiografica virtuale di Attisani, occorre esporre brevemente la concezione che questi ha del teatro contemporaneo. Essa emerge soprattutto da alcune apparenti digressioni dal discorso principale, ossia da riflessioni filosofiche sul concetto di rappresentazione, la quale è realizzata da agenti performativi che costruiscono una forma o «partitura» (p. 29) attraverso una chiara organizzazione quasi musicale dello spazio e del tempo (pp. 11-12, 29-30, 74 n. 7). Secondo Attisani (pp. 13-17, 29-35, 41-42, 49-50, 54, 60-64, 72), la cifra del teatro contemporaneo sarebbe il corpo grottesco, inteso a sua volta – sulla scia dei registi-pedagoghi Jerzy Grotowski, Vsevolod Mejerchol'd e François Tanguy, ma anche di filosofi della scena quali Jean-Luc Nancy o Gilles Deleuze – come un «corpo teatro», portatore di una temporanea «estasi» controllata e intenzionale, a cui segue un'«enstasi» o ritorno a sé ma con l'acquisizione di altri modi di intendere il mondo, la corporeità, la stessa identità. L'arte teatrale proietta attori e spettatori, insomma, verso un «altrove» ignoto, così come conduce a una costante ridefinizione del proprio sentire e a una libertà da vincoli o affanni mondani, in cui risiede forse la felicità.

Tale cornice teorica permette ad Attisani di ricostruire "cosa è successo", ossia la performatività di Francesco (pp. 17-37, 50-54). Il materiale di studio è costituito, più che dagli scritti attribuibili al frate, dalla biografia o meglio dall'*exemplum* francescano: genere narrativo che rappresenta il protagonista nell'atto di ottenere un determinato effetto sull'interlocutore, *i.e.* la salvezza dell'anima. Ad essere più precisi, si distinguono tre tipi di *exempla* (p. 39): quelli della giovinezza in cui Francesco si distacca dalle sue origini di figlio di ricco mercante (*autopoiesis*), quelli di acquisizione della

gnosi cristiana con un costante processo poetico di apprendimento (*poiesis*), quelli con cui il «giullare di dio» crea un sapere comunitario e realizza il consesso di frati/fratelli (co-scienza nella *fraternitas*). I racconti più numerosi sono in realtà quelli della seconda fase, tratti soprattutto dalla *Leggenda Perugina*, la cui affidabilità storica sarebbe dimostrata dal suo ispirarsi al francescanesimo più rigoroso e originario di frate Leone (p. 21).

Attisani sintetizza ogni *exemplum* e pone una chiosa che evidenzia il portato performativo delle azioni di Francesco. Tra le osservazioni che si potrebbero ricordare, mi limito a selezionarne alcune. Francesco adottò il «protocollo giullaresco» per predicare la parola divina, usando musica, canto in lingua spesso francese, costume «in chiave povera», cioè essenziale, «divertente» e «non didascalica» (pp. 19, 28); attuò sui suoi interlocutori azioni che si traducevano in energetici riti di iniziazione (p. 23); costruì composizioni audiovisive per realizzare «una forma cava nella quale si attira e si percepisce l'alito divino» (p. 27); consultò l'attore Pacifico di Lisciano per organizzare uno spettacolo tratto dal *Cantico di frate sole* che inizia con un sermone e termina in un canto collettivo (pp. 27-29 e 77, n. 26); allestì la prima cellula del Presepe che diede modo a Francesco di preparare quasi un *happening* in cui il mistero della natività di Gesù è espresso non con la parola razionale ma con un geroglifico sonoro, ossia il belato dell'agnello di Bethlehem (pp. 50-53).

Benché gli *exempla* singoli potrebbero dare la mera impressione di un frate eccentrico o che predica la religione con metodi inconsueti, presi complessivamente essi tradiscono, per Attisani, istanze di un organico e coerente «teatro» tanto «nuovo» quanto «rivoluzionario». Il secondo aggettivo allude alla concezione dell'arte teatrale come esperienza che determina un mutamento essenziale della condizione precedente e la creazione di nuovi inizi: uno «scarto dalla norma» (p. 44) o una distruzione dello *status quo* che prelude a un'altra costruzione (p. 45), dopo la quale la vita viene poeticamente trasfigurata e conduce a declinare principi etici interiori in contrasto alle regole imposte dall'esterno. Si domina così la propria esistenza e la si «fa ad arte», ricavandone una rinnovata vitalità e la libertà/felicità di cui si è detto sopra (pp. 38-39). Per Francesco, i principi incarnati sono naturalmente quelli cristiani. Da una prospettiva laica o post-secolare, però, essi possono essere costruiti e declinati secondo la sensibilità o vocazione personale (p. 60). Tali principi rimangano comunque francescani se sono essenziali, non negoziabili e fondativi, piuttosto che dettati da narcisismo e imposti ideologicamente con la forza ad altri (pp. 66-72). Essi potrebbero essere persino del tutto avulsi dalla religione cristiana, stando

almeno alla fascinosa ipotesi che potrebbe esistere un giullare divino ma senza dio (p. 50).

Chiarimenti decisivi su quest'ultimo punto sono offerti da Attisani con la riflessione sulla povertà (pp. 37-48), principio e termine dell'attività estetica di Francesco. I parlanti usano comunemente la parola "povero" e termini affini per indicare una sorta di mutilazione o impedimento materiale (essere indigente, essere bisognoso, ecc.), a cui dunque seguono dolori e afflizioni. Francesco rovescia questa prospettiva, cogliendo nella povertà uno *status* da conquistare e da cui si ricava persino piacere (pp. 33 e 40). Il povero si svuota di ciò che è inessenziale e appesantisce il piacevole fluire della vita, dal che segue che egli è il solo "ricco" e che la ricchezza nel senso ordinario causa, paradossalmente, un bisogno di beni superflui e una dipendenza da attività dannose, *i.e.* i dolori e le afflizioni da cui si desidera liberarsi con l'arricchirsi. Naturalmente, ciò non va letto come una semplicistica predica ad abbandonare ogni possesso. Francesco lottò in modo non-violento con la disuguaglianza sociale basata sul potere dei troppo abbienti anche per donare risorse ai miseri (pp. 40-41). Si parla, piuttosto, di una povertà spirituale che si conquista con la costante attività di eliminazione o rimozione di quegli stati – attitudinali, cognitivi, morali – che impediscono «una concentrazione ottimale sul lavoro creativo e le relazioni interpersonali» (pp. 46-48 e 60-61, cit. 48). L'attribuzione della pratica del teatro a Francesco non suona pertanto più così sorprendente, se la si interpreta, appunto, come un'arte dell'essenziale o basata su scarni ma fondativi principi che rivoluzionano la vita individuale e collettiva.

Tali analisi offrono una solida ricostruzione di "cosa è successo" con l'estetica francescana. Come si è detto, però, Attisani è interessato anche, se non soprattutto, a "cosa non è successo" e "cosa forse succederà" grazie all'applicazione del teatro di Francesco. Sul primo punto, indizi di cosa sarebbe potuto accadere ma non è accaduto si trovano proprio all'inizio del volumetto (pp. 9-13). Da un lato, Attisani accenna al fatto che il teatro di Francesco ha sorprendenti similarità con quello tibetano, in particolare con la visione del suo fondatore: il «santo folle» Thangtong Gyalpo del Tibet. Lungi dal proporre una inverificabile e azzardata influenza reciproca tra le due estetiche, egli sostiene che il motivo per cui il «giullare di dio» non instaurò una nuova tradizione teatrale, diversamente dal suo analogo orientale, è che le civiltà in cui operarono i due presero direzioni inconciliabili. La società tibetana optò per lo sviluppo spirituale e accolse la visione di Thangtong Gyalpo, quella di Francesco scelse lo sviluppo materiale che condusse gradualmente al capitalismo e al sistema sanzionatorio odierno, soffocando così l'estetica francescana (pp. 9-10, 44). Dall'altro lato, Attisani

crede che ciò che sarebbe potuto succedere, se la civiltà europea avesse preso una direzione differente, non sarebbe stato troppo diverso dalle pratiche degli artisti del Novecento. Il teatro francescano mostra profonde risonanze con il teatro crudele/contagioso di Antonin Artaud (pp. 31, 72). Vi sarebbero poi marcati parallelismi tra la povertà performativa di Francesco e il «teatro povero» di Grotowski (pp. 35-36, 41-43, 53-60, 62-63), il secondo quasi lo «specchio-autore» del primo (p. 53). Tali riemerzioni più o meno consapevoli dell'estetica francescana proverebbero che questa sia stata come un fiume che non ha irrigato l'epoca in cui nacque ma che, percorrendo letti invisibili e sotterranei, ha fecondato secoli più maturi ad accogliere la sua visione poetica.

Quanto al terzo punto, o “cosa succederà” tramite l'applicazione del teatro di Francesco, la lingua di Attisani diventa particolarmente connotata da approssimazione e insicurezza: «Cerco di sintetizzare questa riflessione su Francesco con le parole incerte di una lingua che ancora non esiste» (p. 60). Le ragioni di un simile cambio di tono dipendono dal fatto che il futuro in quanto tale non è predicibile e che l'analisi storica virtuale può al massimo tratteggiarne l'andamento. Riprendendo la metafora del fiume sotterraneo, potremmo dire che uno studio del teatro contemporaneo può indicare chi in tutto o in parte si abbeverava della performatività francescana (pp. 47-48, 63-64, 84 n. 74), senza pretendere di inferire o anticipare qualcosa di definito da tali sopravvivenze e riprese. Queste aiutano a comprendere, però, che ci troviamo in un momento di transizione e viva trasformazione, così come che il messaggio di Francesco non appartiene tanto al passato, quanto a un presente che sta facendo della povertà e della ricerca dell'essenziale il suo principio guida.

In conclusione, il volumetto di Attisani è un serio e stimolante affondo in una figura che sembra non avere a che fare con il teatro solo perché Francesco è stata una vera «pietra d'inciampo» (p. 47) della modernità, vale a dire portatrice di un'idea di performatività alternativa a quella che ha imperato per lungo tempo e che è oggi diventata più diffusa o riconoscibile. *La rivoluzione artistica di Francesco* offre, inoltre, profonde riflessioni sulla dimensione edonistica e trasformativa del francescanesimo in chiave laica o post-secolare, dove parole come “povertà” e “piacere” acquistano significati inediti.