

aA

Cosa è in gioco in una riflessione consapevole e radicale, oggi, circa lo statuto della performance? In che senso una riflessione di tal fatta è toccata e anzi investita dalla figura memoriale di Francesco, «giullare di Dio»? Quali domande e quali esigenze animano l'appello alla pratica teatrale come dimensione insuperabile dell'attività conoscitiva e formativa?

Percorrere alla luce di questi interrogativi il cammino proposto da Attisani conduce a mete inattese, che non configurano risposte teoriche, ma invitano e costringono a una trasformazione della postura consueta con la quale ci si confronta con un testo di «storia del teatro» (o con qualsiasi altro testo in senso lato). Da una parte, infatti, viene presentata una rilettura del «fare francescano» nella sua dimensione originariamente teatrale, liberandolo dal canone agiografico e restituendo il senso della sua «santità» a una pratica di poesia organica e di disciplina performativa; dall'altra parte, vengono evocate e descritte aperture attuative che, dall'interno della più alta tradizione teatrale novecentesca, segnano la via di una eredità possibile, gravitando attorno a una interpretazione tutta particolare del francescano «matrimonio con madonna Povertà». Questi due aspetti non esauriscono



la vastità dei materiali presentati da Attisani ma ne indicano, a mio avviso, il fuoco e la prospettiva.

Anzitutto, dunque, il «fare francescano» e la creatività performativa. La questione non è di ordine filologico o storiografico; essa è impostata anzi, sin dal principio, in modo critico nei confronti della storiografia ufficiale e della figura di Francesco che ci è stata tramandata nei secoli. Francesco viene recuperato nella sua dimensione vivente, cercando di rintracciare, sulla base di testimonianze incrociate, gli aspetti operativi della sua esperienza. L'intenzione dichiarata da Attisani è quella di «orientare l'attenzione verso l'originaria idea francescana di teatro», sfuggendo alla tentazione di «tracciare una storia ipotetica» del santo di Assisi. Il problema che così si pone è, in senso lato, ermeneutico: come si può orientare l'attenzione verso una origine, se tale origine non viene collocata almeno «ipoteticamente» entro la linea di uno sviluppo storico? La soluzione a quello che può sembrare un paradosso risiede in una ricomprensione di ciò che è da intendersi con la parola «origine». Per dire in breve: l'origine alla quale si tratta di porre attenzione non è il presunto «Francesco in sé» o il presunto «teatro in sé»; l'origine è invece ciò che qui e ora sta accadendo, il protendersi del presente verso modi del fare in grado di dare corpo all'istanza di mutamento emergente nel punto di bilico in cui tutti i nostri saperi (pratici e teorici) si trovano oggi sospesi. È questa sospensione, questa esigenza di slancio e di trapasso la forza originante alla quale si tratta di porre attenzione. Infatti, è a partire da qui che lo sguardo si volge in cerca di potenzialità ancora aperte e si dà un orizzonte («il fare francescano», per esempio) sul quale si possano stagliare occasioni di senso e di esercizio per il futuro. È, insomma, l'apertura verso un a-venire tutto da costruire l'origine che è qui in questione e che non può essere ricondotta entro la linea di qualsivoglia sviluppo storico, perché di quella linea è la scaturigine e non il punto di arrivo. La «storia ipotetica» che qui si racconta non è e non vuole essere la storia di un passato da recuperare come modello o come ritorno; è di noi, di questo nostro tempo di tramonti e gestazioni che si tratta ed è la nostra storia, il nostro fare che, nel «fare francescano», si rammenta e si destina.

Da questa coniugazione al presente del guardare l'origine, scaturisce l'immagine di un Francesco giullare danzante,

Una nota

un inventore di forme espressive inedite, un cantore abitato dalla potenza dello straniamento linguistico e gestuale, un maestro dell'azione efficace che opera per contagio e che, trasfigurando se stesso, induce la trasfigurazione di chi agisce con lui e attorno a lui. Questa immagine (qui appena abbozzata, ma da Attisani delineata con vividezza ed empatia) descrive perfettamente alcuni aspetti di ciò che Grotowski probabilmente suggeriva quando parlava del Performer come uomo d'azione e come attuante (si vedano le pagine grotowskiane riportate in appendice al testo). Sicché l'intero percorso risulta costruito come un solido ponte fra «il teatro dei santi folli», di cui il fare francescano si rivela essere esempio eminente, e il teatro del «Performer», al quale Grotowski lavorò per anni e che costituisce oggi lo sfondo e l'orizzonte del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards di Pontedera. Tra il fuoco (Francesco) e la prospettiva (il Performer) si delinea una visione assolutamente coerente e assolutamente originale dell'azione teatrale come azione costruttiva di senso, all'insegna di una sapienza tecnica che segue un doppio percorso: un'esperienza di crescita nella conoscenza che accade nell'attore (o attuante) e si offre al testimone (o partecipante). Questa seconda direzione del percorso è resa possibile da una dinamica di contagio fisico che opera epidemicamente nello spazio-tempo dell'azione vissuta. Non occorre qui dettagliare ulteriormente questi tratti delle «logiche della performance», che Attisani analizza precisamente e commenta suggestivamente nella pagine del suo testo.

Ciò che preme è piuttosto segnalare il senso forte qui attribuito alla parola «performance»: essa indica un'azione compiutamente attuata, un fare che coincide dinamicamente con i suoi effetti, poiché tali effetti non decadono come resti inerti al di fuori del fare stesso, ma ne sono il correlato estensivo, il supporto vivente. Così, per esempio, una epidemia di peste non è altro dai corpi infettati: consiste esattamente in quei corpi e non ha luogo altrove che nelle loro metamorfosi. Parimenti la performance è azione che vive del suo supporto, della sua incarnazione operativa e non sussiste al di fuori di essa.

Questo statuto della performance (inutile sottolineare la sua irriducibilità a qualsiasi forma di «spettacolarità») fa appello a ciò che, in generale, potremmo chiamare azione effi-



cace e non appartiene all'ordine dell'estetico, ma dell'etico. In questo spostamento dall'estetico all'etico si gioca, a mio avviso, la possibilità di intendere quell'«al di là del teatro» che più volte, nel testo di Attisani, viene suggerito come l'apporto specifico della teatralità francescana: una peculiare qualità dell'azione che consente di realizzare esperienze, individuali e collettive, di dilatazione operativa nel campo dell'attuale e del possibile. Nel punto di congiunzione tra questi due livelli si colloca, del resto, la matrice antropologica di tutto ciò che, nelle più diverse tradizioni e culture, acquisisce forma o nome di «teatro»: soglia ritmica fra la presenza e l'assenza, fra il reale e l'irreale, fra l'attuale e il possibile, appunto. Antonin Artaud, per suggerire questa peculiare collocazione del fare teatrale, parlò di una «più-che-realtà» come dominio dell'azione creativa e della formazione di mondi, caratterizzato dalla espansione del reale mediante il rinvio consapevole alle multiformi direzioni delle sue silenti operazioni costitutive, ai *quanta* di assenza presupposti in ogni presenza, al correlato di irrealtà (ovvero di possibilità) implicito in ogni realtà. Teatrale è questo rinvio, questo movimento della vita che si avverte come oscillazione inestinguibile («inafferrabile dalle forme», diceva ancora Artaud) tra l'evanescenza del dato di realtà e l'efficacia trasformatrice del non-dato, dell'assente come fantasma e come ombra che mostra il diverso orientarsi della luce e dei corpi.

Per intendere in modo diretto il movimento della dilatazione più-che-reale e l'azione efficace come trasformazione nel vivente umano, può essere utile ricorrere alla nozione di «apprendimento», così come essa è generalmente intesa dagli psicologi: apprendimento è ogni modificazione del comportamento (*ethos*) che si produce attraverso la relazione sensoriale (*aisthesis*) e percettiva con il mondo-ambiente. In altri termini, e ai nostri scopi, potremmo allora dire che apprendere significa produrre una modificazione etica mediante un evento estetico. È esattamente a questo genere di esperienza che si applica il nome di teatro come azione efficace operante nel dominio della più-che-realtà. La modificazione etica è infatti il portato «irreale» al quale rinvia il dato «reale» dell'evento estetico, della performance teatrale; la quale è appunto performativa perché porta a compimento (ovvero porta alla presenza dandole forma) una configurazione etica nuova, implicita (ovvero presente in assenza) nel-

aA

Una nota

la disponibilità ricettiva del nostro sentire (ovvero del nostro con-sentire).

In tale prospettiva si chiarisce forse cosa intendessimo, poco fa, quando indicavamo come eminentemente etico lo statuto della performance e come eminentemente teatrale la collocazione dell'agire umano sulla soglia che dilata e congiunge il presente e l'assente, l'attuale e il possibile. Ma restituire la pratica teatrale al dominio dell'apprendere e l'apprendimento al dominio dell'etica, significa rivoluzionare tutti i canoni e le tradizionali partizioni gnoseologiche ed estetologiche. Ciò che è in gioco, nel nostro oggi, nel nostro presente originante è una rifondazione dei modi del sapere che passa attraverso una rifondazione dei modi del sentire: una gnoseologia e una estetica completamente rinnovate si stagliano all'orizzonte inondato dal tramonto delle più consolidate pratiche del sapere e del fare. A questa condizione iniziante si tratta infine di porre attenzione, di applicare l'esercizio; ed è per questa condizione che Francesco e il Performer (il fuoco e la prospettiva, si è detto) si impongono come possibili «irreali» che ombreggiano nelle posture dei nostri corpi «reali», come emblema di una quanto mai attuale istanza di «rivoluzione nella conoscenza» (ancora Artaud), ovvero nell'apprendimento, ovvero nel comportamento.

Una rivoluzione di tal fatta è già in cammino, silenziosamente sta realizzandosi da almeno un secolo e i suoi effetti si fanno via via più evidenti nella progressiva riduzione alla inefficacia dei modi, dei luoghi e delle istituzioni che la modernità aveva elaborato come *appropriati* alla formazione e all'azione performativa (in senso intellettuale, etico, estetico, politico: tutti questi piani, infatti, si coappartengono nel crocevia dell'apprendere). Non è un caso, in tal senso, che Attisani evochi il «fare francescano» come l'alternativa rimossa dalla cultura umanistico-rinascimentale: quell'onda lunga sulla cui grandiosa battigia si è edificata la modernità. Ciò che era appropriato sta però divenendo inappropriato mediante una meticolosa espropriazione di senso e di effettive occasioni di apprendimento. La proposta del «fare francescano», come modalità performativa completamente «altra», rivela qui la sua più congrua novità metodologica, la sua provocazione più radicale. Essa consiste nel «matrimonio con madonna Povertà»: una declinazione dell'afflato performativo che sceglie l'improprietà e soprattutto l'inap-

aA

137



propriabilità come condizioni generative. Congiungersi e affidare i propri sensi all'amplesso con la Povertà significa infatti accogliere il movimento della rivoluzione nella conoscenza come essenzialmente votato alla non-appartenenza, come accrescimento mediante trasvalutazione di ogni forma di proprietà, come dilatazione e concepimento dei possibili attraverso la liberazione dal pregiudizio della conservazione e della accumulazione di beni o di conoscenze. Significa insomma portare a compimento (letteralmente: *performare*) il tramonto già iniziato, rovesciando la sottrazione di senso in una ulteriore *chance* di efficacia: un «teatro povero», una generatività impropria, una nuova etica del sentire e dell'apprendere, che danzi la metamorfosi del presente e affidi la sua oscillante sovrabbondanza a imprevedibili gestazioni più-che-reali.