

La teatralizzazione della memoria. L'io narrante di Ascanio Celestini: il non dire fra memoria affettiva e intellettiva

Beatrice Barbalato¹

Abstract (En/It)

Celebrating and ritualizing the past often empties of meaning the very act of remembering. Ascanio Celestini uses ancient techniques of oral tradition in order to nuance objective verifiable facts with the interpretations that different people gave of them. Being the only actor on the stage, Celestini transforms his monologue into a dramatic structure, repeating the narration in a spiral form, creating an imaginary dialogue by pretending to speak to someone else, and even introducing several impediments that stop and interrupt his speech thus underlining his main points. In addition, he creates inverted metaphors that refresh the sense of words (such as «I would like to be devoured by snails», «cosmic shit», etc.). Celestini plunges his hands into a large store of shared knowledge and tries to de-automatize its interpretation by giving it a new perspective. Thus, he warns his audience not to relax and not to passively accept the universally recognized versions of social and historical events.

Celebrare, ritualizzare il passato spesso svuota di senso l'atto del ricordare. Facendo ricorso ad antiche tecniche di trasmissione orale Ascanio Celestini declina dei fatti verificabili, 'oggettivi' con l'interpretazione che degli stessi eventi la gente ha elaborato. Celestini, unico interprete in scena, trasforma il suo monologo in struttura drammaturgica: reiterando la narrazione come in una spirale, creando un dialogo immaginario col fingere di parlare con un altro, e introducendo degli handicap che, inceppando la narrazione, sottolineano dei punti focali. Inoltre l'uso stravolto di immagini correnti fa rivisitare il senso delle parole (*vorrei che fosse sbranato dalle lumache, merda cosmica, ecc.*). Celestini ricorrendo ad un vasto serbatoio di sapere condiviso e posizionandolo in una prospettiva di deautomatizzazione interpretativa, allerta il pubblico affinché non si assopisca accentuando versioni scontate di eventi sociali e storici.

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et, à ce titre, elle est en évolution permanente [...]. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel; l'histoire une représentation du passé. [la mémoire]

¹ Université catholique de Louvain.

*est par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée. L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel. La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions, et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif*².

Pierre Nora

.1 La drammaturgia di Ascanio Celestini interpella il presente

Il transitare fra memoria individuale e collettiva, comporta una zona di *no land man*: un'apnea dove un io in parte negato si rende disponibile alla parola altrui. Questo è anche il teatro di Ascanio Celestini, che coglie una costante della cultura dal basso, caratterizzata da una tendenza alla deindividualizzazione, affinché possano prodursi delle interazioni intersoggettive.

Giuseppe Bolgia così racconta la perdita della madre il 19 luglio 1943 nel bombardamento a Piazzale Prenestino: «Sarà rimasta male a pensa' che ce lasciava»³. Non dice del suo proprio dolore di orfano, ma pone il sentimento di sua madre come fatto primario. Questa zona vuota fra il sé non espresso e l'altro' lascia spazio al lavoro dell'interprete.

Ascanio Celestini pone come obiettivo del suo lavoro non solo le ricostruzioni storiche dell'accaduto, ma l'elaborazione mnemonica intorno all'accaduto, che diventa storia essa stessa. La capacità di cogliere e comunicare questo *sospeso* è un'arte ardua che va al di là della storiografia in senso stretto.

La storia del terzo Reich, ha scritto ne *I sommersi e i salvati* Primo Levi, può essere letta come una guerra alla memoria.

«Alle isole Solovki si fucilano, si dice, i gabbiani affinché non possano portare messaggi»⁴, ha ricordato Todorov. La *damnatio memoriae* di origine romana, applicata anche in epoche successive, era considerata una delle più alte punizioni.

Dare continuità alla memoria è un impegno contro l'oblio, il riduzionismo, il negazionismo.

² Pierre NORA, «Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux», in *Les lieux de mémoire*, I, Paris Gallimard, 1984, pp. XIX-XX.

³ Alessandro PORTELLI, *L'ordine è già stato eseguito*, Roma, Donzelli editore, 1999, p.115.

⁴ Tzvetan TODOROV, «Contrôler la mémoire», in *Mémoire du mal, tentation du bien-Enquête sur le siècle*, Paris, Laffont, 2000, p. 128.

Non si parla della memoria totale, ma di una memoria capace di mettere in marcia energie vitali, perché in effetti al di là di una certa soglia, l'enumerazione e la quantità azzerano le sfumature e le differenze, e generano un senso di orrore generalizzato. Quando le vittime si contano a milioni [è vano] «voler stabilire delle gerarchie del martirio - soprattutto perché, come dice uno dei personaggi lucidamente disperati di Woody Allen a proposito del giudeicidio -, 'i records sono fatti per essere battuti'»⁵.

Mario Martone afferma, - riferendosi al suo lavoro teatrale e filmico *Teatro di guerra*, destinato ad essere presentato a Sarajevo -, di non aver voluto mostrare nessuna immagine reale della guerra, intendendo così debellare ogni tentazione a costruire un archivio di informazioni da classificare, memorie da stipare, e per estirpare drasticamente l'attitudine a fornire e a fruire di cronache di guerra, replicate o in diretta⁶. Stimolare lo spettatore ad una reminiscenza attiva, negativizzando la vocazione contemporanea a ripetere, imitare, ridondare, passa per la ricostituzione del possibile e non attraverso l'enumerazione secca dei fatti accaduti. Né ci si può fermare ad un'archeologia della memoria orale, registrando, catalogando, archiviando canzoni, e altre testimonianze della cultura popolare. Senza il lavoro dell'interpretazione questi luoghi della memoria possono *concludere* il passato, tramutarsi in lapidi.

Il non-detto, tema di questo colloquio 2008, assume varie valenze: censura conscia o inconscia, è ciò che non è offerto palesemente all'interpretazione per ragioni varie. Nei lavori di Ascanio Celestini il non-detto è scelta voluta per non far corrispondere esattamente il proprio lavoro di interprete con la cronaca, la storia, l'epica, lasciando intenzionalmente delle zone aperte. Questo non-detto è finalizzato a non bloccare i processi mnemonici e i giudizi storici, e si avvale di tecniche determinate, come si specificherà più avanti. La drammaturgia di Ascanio Celestini interpella il presente attraverso un procedimento che, come dirò fra poco, da un lato segnala date, nomi, eventi, circoscrivendoli nelle costatazioni oggettive dell'accaduto; da un'altra rimette in circolo e rivisita pregiudizi, luoghi comuni, semplificazioni che sono i sepolcri della memoria emotiva.

È soprattutto a partire dalla Seconda guerra mondiale che molti autori hanno riflettuto sulla funzione del ricordare. Una grande rivoluzione, ha scritto Le Goff, è cominciata con la costituzione di archivi orali a Berkley - USA nel 1950-1952⁷.

Se conservare tutto, in un'azione di archeologia classificatoria del passato, corre il rischio di non produrre senso, in che modo riflettere maieuticamente sulla memoria?

⁵ T. TODOROV, «Les usages de la mémoire», in *Mémoire du mal. Tentation du bien*, op. cit., p. 177.

⁶ Mario MARTONE, «Introduzione», in M. Martone, *Teatro di guerra: un diario*, Milano, Bompiani, 1998, p.18.

⁷ Jacques LE GOFF, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, (1986), p. 171. Prima ed. Einaudi, 1977.

Walter Benjamin nel saggio «Il narratore» contrappone l'attività del *memorizzare* al celebrativo *memorabilizzare*⁸. Jean Pierre Vernant sottolinea come in diverse epoche e in diverse culture vi sia solidarietà fra la pratica di tecniche di memorizzazione e l'organizzazione interna di questa funzione. Cioè «il suo [della memorizzazione] posto nel sistema del me e l'immagine che gli uomini si fanno della memoria»⁹ sono strettamente connessi. Ricorda ancora Vernant che Aristotele distingue fra *mneme*, pura conservazione del passato e la reminiscenza, e l'*anamnesi*, richiamo volontario a questo passato¹⁰.

.2 **Contro l'istituzionalizzazione della memoria**

La relazione fra la memoria intellettuale e memoria affettiva è alla base del lavoro di Ascanio Celestini. La zona di un attivo non-detto nel suo lavoro di interprete corrisponde alla volontà di non esautorare la memoria, ma piuttosto di allertarla, permettere delle reazioni.

Ascanio Celestini è autore-attore (*attautore*), regista del suo teatro di narrazione definito di seconda generazione, il primo essendo considerato quello di Dario Fo. La differenza fra Dario Fo e Ascanio Celestini, Emma Dante e Mario Perrotta, consiste in un approccio all'aspetto politico assai più dietro le righe. Questi autori, ognuno alla propria maniera, mettono a fuoco, esaltano, più i caratteri e i meccanismi propri ad una cultura *dal basso*. Si tratta nel caso dell'impegno di Celestini di un teatro che sa raccogliere in maniera straordinaria le voci, la voce intorno a determinati fatti per restituirla in tutta la sua organica varietà (tante voci, ma un solo dicitore lui stesso, che si assume apertamente la responsabilità dell'interpretazione). Questa voce è selettiva, *non dice tutto*, si definisce in un'epica della contemporaneità, ed è in un certo senso minimalista. Grande e piccolo si confondono, le omissioni sono speculari ai tagli, agli oblii che sono propri all'attività mnemonica.

C'è un altro aspetto in Celestini che appare basilare e ricco di stimoli: la memoria è una facoltà vitale e dinamica, non mortifera e bloccata. Tra il dovere da un lato di ricordare le sofferenze negli ospedali psichiatrici, l'eccidio delle Fosse ardeatine, le privazioni e i pericoli in una *Roma città aperta*, i licenziamenti e il lavoro precario, e dall'altro l'importanza di non spegnere le

⁸ Walter BENJAMIN, «Le narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», in *Essais 2 1935-1940*, tradotto da Maurice DE GANDILLAC, Paris, Denöel et Gontier, 1983/1971. Il saggio è stato scritto nel 1936. (Prima ed. Frankfurt, 1955).

⁹ Jean Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, Paris, François Maspero, 1965, p. 51.

¹⁰ *Ibidem*, p. 78.

energie, si colloca la facoltà affabulatoria di Celestini, che attraversa in modo nuovo il linguaggio, le immagini standard, i coaguli impeditivi di una memoria collettiva a volte blindata. Un vocabolario sedimentato accompagna le celebrazioni delle ricorrenze nazionali del 4 novembre, 2 giugno, 24 marzo. Le parole sono le cose: e le cose scompaiono nell'automatismo di parole incapaci di far risuonare emozioni.

Roma è il logos di almeno due spettacoli di Celestini. Una città che ha sempre voluto offrire un'immagine di intangibilità. I romani permangono spesso nell'illusione di essere inviolabili, un'illusione nutrita dall'idea del maestoso passato dell'Impero romano, dalla presenza ieri e oggi del Papato. Questo è il senso della storia che si respira. Pasolini ne ha sempre dato l'immagine di una città capace di interpretarsi secondo l'estetica della tragedia (*Mamma Roma, Accattone*), ma non è un sentimento appartenente veramente ai romani. Pasolini ha reso emblematica la cultura romana inserendo nei suoi racconti il tema dell'ineluttabilità del destino. Un posto di nobiltà certamente per una cultura sottoproletaria tradotta in codici da tragedia antica. Ettore in *Mamma Roma* muore in carcere in una posa da *Cristo morto* di Mantegna. Anche quando Pasolini si rifà all'iconografia di Piero della Francesca, opera una lettura alta, nobile, di questo mondo. Se da un lato, dunque, Pasolini mette in discussione questa idea figée di una struttura sociale di classe, negando anche l'aristocrazia operaia e anarchica, punto di riferimento del pensiero di sinistra, da un altro stigmatizza in schemi classici questa cultura. Una lettura, quella della tragedia, assai più vicina, invece, al modo di sentire dei napoletani.

Celestini pur rendendo più di un omaggio all'opera di Pasolini (in *Cicoria*¹¹, ad esempio), tuttavia, ne frantuma la sua visione poetica arcaica e classica allo stesso tempo, cogliendo accanto ai grandi eventi, come l'entrata degli americani a Roma il 4 giugno del 1944, i brusii, i modi di sentire individuale, le piccole epiche. Roma è stata dichiarata *città aperta* per impedire un'occupazione di forza dal 24 agosto del '43, fino al 4 giugno 1944, giorno della liberazione dal nazi-fascismo. Questo è il tema 'storico' di *Scemo di guerra*.

Questo statuto privilegiato non ha risparmiato Roma: il quartiere di San Lorenzo, dove c'è il più importante snodo ferroviario della capitale, il 19 luglio '43 è stato bombardato dagli Alleati per impedire la fuga dei tedeschi; il rastrellamento del ghetto ebraico è avvenuto il 16 ottobre 1943, e l'eccidio delle Fosse ardeatine il 24 marzo 1944. Ci sono state nello stesso periodo varie deportazioni tra cui quella del Quadraro.

¹¹ Simone SORIANI (a cura di), *Cicoria - del teatro di Ascanio Celestini e Gaetano Ventiglia*. Con il testo dello spettacolo *Cicoria*. In *fondo al mondo, Pasolini*, di A. Celestini e G. Ventiglia., Corazzano (Pisa), Titivillus, 2006.

Una storia, tante storie, che a Roma sembrano appartenere solo a chi ha vissuto queste traversie. Il silenzio, l'estraneità di chi non è stato direttamente implicato nei bombardamenti e nei rastrellamenti, ha creato coscienze parallele, che costituiscono il non-detto a volte voluto, a volte involontario dei romani, che hanno metabolizzato con ampie censure questo periodo. *Radio clandestina* è l'interpretazione scenica e filmica di Ascanio Celestini¹² della ricerca di Sandro Portelli *L'ordine è stato eseguito* sull'accaduto delle Fosse Ardeatine. Le ambiguità che si sono perpetrate, l'atteggiamento di molti romani a non volerne parlare, sono i pesanti silenzi di una città che vuole restare caput mundi. Il salto dal taciuto all'istituzionalizzazione della memoria, rischia di rendere il linguaggio una conchiglia vuota.

.3 Scemo di guerra

Scemo di guerra si svolge in 24 ore, come Dedalus¹³. Ascanio Celestini di questa giornata ricorda il racconto di Nino, suo padre allora un ragazzo di otto anni. Nino è scampato alla morte

¹² Alessandro PORTELLI, *L'ordine è già stato eseguito*, op. cit. Ascanio CELESTINI, *Radio clandestina*, Roma, Donzelli editore, 2005. Il lavoro in scena debutta nel 2000.

¹³ «Mio padre **raccontava** una storia di guerra. Una storia di quando lui era ragazzino. L'ho sentita raccontare per trent'anni. È la storia del 4 giugno del 1944, il giorno della Liberazione di Roma. Per tanto tempo questa è stata per me l'unica storia concreta sulla guerra. Era concreta perché conoscevo le strade di cui parlava. [...]. Ogni volta che raccontava faceva delle digressioni, allungava o accorciava il discorso inserendo episodi nuovi o eliminando parti che in quel momento considerava poco importanti. [...]

Nello spettacolo si ritrovano alcuni avvenimenti molto conosciuti come il bombardamento di San Lorenzo o il rastrellamento del Quadraro con più di mille persone deportate. Alcuni fatti sono veramente accaduti a lui, come quando ha rischiato di farsi ammazzare mentre raccoglieva una cipolla. Alcuni sono altrettanto veri, ma li ho ascoltati da altre persone come la storia del soldato seppellito vivo all'Appio Claudio. Certe cose me le sono inventate io o le ho prese da altri racconti di altre guerre che mi è capitato di ascoltare. Adesso credo che questa sua storia per me sia diventata il modo per mantenere un duplice legame sentimentale: quello politico con la mia città e quello umano con mio padre.

Mio padre era nato a Roma nel 1935.

Era nato al Quadraro che è una borgata di Roma. [...]

[...] Mio padre aveva 8 anni quando arrivò il 4 giugno del 1944.

Quel giorno mio padre vide i soldati fermi all'Arco di Travertino. Mio padre **raccontava** che nessuno capiva di che esercito si trattasse. Qualcuno pensava che finalmente fossero gli americani. Qualcuno **pensava** che fossero ancora i tedeschi. Qualcun'altro **temeva** che fossero tedeschi travestiti da americani. [ndr: gli americani sbarcarono ad Anzio il 22 gennaio 1944. Giunsero a Roma solo il 4 giugno. Questa lunga attesa ha finito coll'incrinare la certezza del loro arrivo, e coll'alimentare i dubbi sulla loro vera identità].

in tre circostanze precise (come nei racconti di magia) ed è questo il ricordo che l'accompagnerà tutta la vita. Il leitmotiv è il sentimento di averla scampata bella: *Non so se me spiego a perde un figlio a 8 anni*, dice Nino immedesimandosi in suo padre Giulio.

Ed ecco che fra la realtà dei fatti e la contentezza di essere sopravvissuto, si innesca l'epica, la mitologia, che costituisce *le fantôme* dei ricordi di guerra. Non tutti i particolari reali saranno narrati, ma solo ciò che grazie al racconto reiterato emerge con forza: l'attraversamento di una città senza precisi campi duali (nemici e amici), l'eco di eventi che accadevano in terre lontane (i campi di lavoro e di sterminio), la fame, il confine sottilissimo fra vita e morte. Lo sguardo nella pièce è di Nino, ragazzino di 8 anni. La sua vicenda diventa plurale: a poco a poco il suo racconto si trasforma nella storia di un gruppo e poi della collettività una e plurima allo stesso tempo. Un viaggio circolare dove l'inizio e la fine si incontrano.

L'espressione *scemo di guerra* è (era) usata per indicare un rintontito, qualcuno che non è malato psichico, ma ha un ritardo o una deviazione nella comprensione, qualcuno che ha avuto dei traumi per i bombardamenti, o ha subito un'estrema fatica in trincea. Lo scrittore Sebastiano Vassalli pensa che il termine, che non si trova nei dizionari dell'Ottocento, sia nato con la Prima guerra mondiale, *la Grande guerra*¹⁴.

Proprio perché il collante della storia è costituito da uno scemo di guerra (un vecchio nascosto che spara, perché Nino ha raccolto per terra una 'sua' cipolla), il tempo, gli eventi sono visti in un'ottica fluida. Non lo è però la guerra, l'entrata a Roma degli americani. Le citazioni delle date e dei luoghi in Celestini sono sempre esatte; è la percezione del vissuto che è sottoposto alla

[...] In tempo di guerra mio padre raccoglieva le pigne sugli alberi dell'Appio Claudio e un giorno vide un tedesco seduto sotto un pino. Il tedesco s'era levato l'elmetto e mio padre gli pisciò in testa per fargli uno scherzo. Il tedesco gli sparò addosso e ci mancò poco che ammazzasse mio padre.

Mio padre **diceva** che il tedesco c'aveva una chiazza rossa sulla faccia, una specie di voglia.

Mio padre **diceva** che una volta gli avevano sparato addosso per colpa di una cipolla e **diceva** pure che durante la guerra ha rischiato di morire tante volte. **Diceva** «*Questa è la vita che si faceva in quell'epoca, sotto i bombardamenti... la vita dei ragazzini...*».

Diceva, raccontava è la formula con la quale Ascanio, narratore principale, introduce un altro parlante sempre sotto l'egida di un registro narrativo, e riporta la percezione che dell'evento avevano gli abitanti di Roma (pensava, temeva) [Il grassetto è mio].

A. Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, Torino, Einaudi, 2005, quarta di copertina.

A. Celestini, *Scemo di guerra* (cofanetto con il libro: *Scemo di guerra. Il diario, 2006-1944*, e DVD), Torino Einaudi. La data a ritroso 2006-1944 segnala bene la volontà di rivolgersi al presente.

¹⁴ Sebastiano VASSALLI, «Scemi di guerra», *la Repubblica*, 22 aprile 1992. Cf.: Paolo SORCINELLI, *La follia della guerra*, Milano, Franco Angeli, 1992. Alcuni documentari sui traumi psichici conseguenti alla Seconda guerra mondiale, sono quelli straordinari di John HUSTON, oggi conservati al National Archives di Washington.

logica della narrazione, dunque ad una certa soggettività propria dell'attività del ricordare, con i suoi vuoti e i suoi non-detto.

.4 La narrazione teatrale

«Quando racconto una storia me ne prendo la responsabilità, non la scarico su Amleto o altri personaggi. E non c'è distanza»¹⁵.

Ascanio Celestini segnala che sta narrando e se ne assume, appunto, la responsabilità: è un *teatro senza spettacolo*, per usare un'espressione di Carmelo Bene, senza rappresentazione. Non solo perché non ripete mai lo stesso testo, ma perché la comunicazione è esplicitamente narrativa: (mio padre *diceva* che, ecc.).

Le sue performance sceniche si appoggiano su alcune strategie ben precise:

1. L'ordine simbolico è uno dei fili rossi del funzionamento della narrazione.

La macchia sul volto del giovane tedesco (che stava per sparare a Nino: ved. nota 12) si ritrova in diversi momenti del racconto in altri soggetti: nel personaggio di Giubileo, ad esempio, col suo profilo incerto. Dei tratti simbolici sono trasferiti da un soggetto all'altro in altri episodi: l'italiano in Polonia e il tedesco in Italia sono speculari e vengono scambiati l'uno per l'altro; non si tratta di un azzeramento delle differenze, ma piuttosto un voler destabilizzare le categorie pregiudiziali su *il tedesco*, *l'impiccato*, *il soldato*, ecc.; si tratta di smussare quell'atteggiamento tendente a generalizzare comportamenti e azioni ragionando per categorie. Per impedire questo Celestini ricorre ad immagini che richiama come dei leitmotiv durante tutta la sua performance. *Questo giovane tedesco, che non aveva ancora imparato a farsi i nodi ai lacci delle scarpe* impedisce a priori di pensarlo nel ruolo di aggressore. Proprio come il narratore di Benjamin che rinuncia ad enunciare i profili psicologici, Ascanio Celestini de-individualizza i caratteri, affinché possano essere disancorati da un singolo destino. Possono essere a volte, come accade in tempo di guerra, vittime e carnefici.

¹⁵Andrea PORCHEDDU, «Il peso delle storie. Interviste ad Ascanio Celestini», in *ART'ò. Rivista di cultura e politica delle arti sceniche*, n.10, gennaio 2002.

2. Memoria e memorizzazione.

Celestini si espone ad un ascolto capillare prima di arrivare alla sua interpretazione scenica. Ciò che è importante non è solo l'acquisizione delle varie narrazioni dal vivo, ma il riascolto registrato: «[...] nel ri-ascolto c'è da una parte la memoria dell'ascolto avvenuto, dall'altra c'è la memorizzazione. Diciamo che per lo spettacolo teatrale, lavoro sulla memoria, come ricercatore senza dubbio lavoro sulla memorizzazione. Il fatto di dare un valore all'oggetto memorizzato penso sia proprio un passo avanti nella nostra civiltà, una cosa che però non credo sia stata ancora capita nella sua importanza»¹⁶.

Questa doppia stratificazione apre molte piste interpretative per lo spettatore. Nutriamo quasi sempre il mito dell'informazione primaria come più attendibile. Abbiamo però sempre più a che fare con versioni secondarie, registrate e parziali, che si interpongono con la fonte originaria. La capacità di confronto fa parte del lavoro del memorizzare. Come nel pensiero antico, in Celestini troviamo la convinzione che la facoltà mnemonica può/deve essere oggetto di cura. Per gli stoici e gli epicurei la memoria non era lasciata al fluttuare casuale. Michel Foucault ricorda che Seneca riflette su un'esistenza 'ponctuelle dans l'espace, ponctuelle dans le temps'. Niente a vedere con ciò che i cristiani chiamavano l'*arcana conscientiae*¹⁷. *L'herméneutique du sujet* è un testo che riprende il dettato del *cura te stesso*. Questo implicava un'igiene quotidiana psichica e corporale molto attiva nella filosofia stoica ed epicurea, dove il corpo veniva considerato un vero e proprio scudo, un'armatura dell'anima. Memorizzare era un atto concreto che tendeva nel pensiero stoico a creare ciò che possiamo chiamare coerenza: cioè l'acquisizione di un principio non separato dalla pratica¹⁸. Memorizzare era anche l'atto fortificante che permetteva di affrontare nuove conoscenze, nuove esperienze.

3. Circolarità e polifonia.

La struttura narrativa in *Scemo di guerra* è circolare. Questo cerchio non è blindato, ha delle uscite, delle divagazioni, che non sono sempre le stesse nelle diverse repliche. Possono esserci, non esserci, variare. Tuttavia pur nel mutamento delle versioni del racconto, specifiche parole e immagini, sono sempre ripetute. Il racconto all'interno della circolarità procede per paratassi (dal greco parà = accanto; tasso = ordinare), un modo di costruire il

¹⁶ A. CELESTINI-Rodolfo SACCHETTINI, *Storie da legare*, Firenze, Ed. Della Meridiana, 2006, p. 14.

¹⁷ Michel FOUCAULT, *L'herméneutique du sujet* - Cours au Collège de France, 1981-1982, Hautes Etudes. Paris, Gallimard-Seuil, 2001, pp. 266-267.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 308-312.

periodo (frase complessa) caratterizzato dall'accostamento di diverse frasi allo stesso livello, ossia coordinate tra loro. Questa struttura di narrazione evita interpretazioni ad imbuto, crea suspense, inducendo il lettore a saperne di più sul testo letto.

La stratificazione per paratassi di versioni diverse dello stesso episodio, o della serie di eventi, costituisce una vera e propria polifonia negli interventi di Celestini.

4. Le immagini.

Vi sono delle immagini forti che le persone ascoltate da Celestini trasmettono e che restano i punti di ancoraggio della narrazione, e vengono da Celestini riutilizzate e collocate sull'asse del racconto secondo una mnemotecnica vicinissima all'antica arte della memoria. Francis Yeats in *The art of memory*¹⁹ ricorda le tecniche di memorizzazione in Cicerone e in altri filosofi dell'antichità. L'arte di enunciare un discorso era sostenuta dalla successione di immagini nelle *stanze della memoria*. Da una stanza all'altra l'oratore organizza il suo discorso seguendo un vero e proprio filo di Arianna.

5. Rapidità e pause.

I narratori giocano con la voce e con il ritmo durante le loro prestazioni. Secondo Camille Bierens de Haan²⁰, essere rapido nel flusso della loquacità obbliga il pubblico a seguire e a essere attento; e il fare pause e raccontare piano permette di dare il tempo di immaginare e di risentire le sonorità usate. La voce è considerata come uno strumento. Celestini in diversi momenti dei suoi spettacoli parla molto velocemente. Cecile Michaux, nell'introduzione ad *Appunti per un film sulla lotta di classe* al Théâtre national de Bruxelles²¹, sottolinea come anche gli Italiani abbiano difficoltà a seguirne il parlato. Al ritmo veloce di Celestini fanno seguito frasi pronunziate gravemente, durante le quali gli spettatori sono messi in condizione di capire. Inoltre le elissi (dei non-detto, dei salti logici) permettono allo spettatore di immaginare e completare soggettivamente le parti mancanti²².

¹⁹ Frances A. YATES, *L'arte della memoria*, con lo scritto «In memoria dell'opera di Frances A. Yates» di Ernst H. GOMBRICH, Torino, Einaudi, 1993. (Prima ed.: *The art of memory*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1966).

²⁰ Citata in *Le Renouveau du conte. The Revival of storytelling*, a cura di Geneviève CALAME-GRIAULE, Paris, éditions du CNRS, 1991, p. 165.

²¹ *Appunti per un film sulla lotta di classe* è stato preceduto della presentazione di Cecile MICHAUX il 25 settembre 2007 al Théâtre national de Bruxelles.

²² Diversi spettatori volevano raccontare, alla fine della performance, storie simili a quelle della ricerca del maiale, ad esempio, in *Scemo di guerra*.

6. La postura.

Un'immobilità potentissima, è stato definito il posizionarsi in scena di Celestini²³: fermo in un luogo ristretto, non imita, parla in uno spazio circoscritto, ha una *postura*. Come ricorda Celestini sua nonna stava seduta sul *pizzo* della sedia, protesa verso l'uditorio.

7. L'handicap.

Serve a mettere a fuoco alcuni aspetti. Tanti personaggi in assenza (figure immaginarie, con le quali Celestini finge di parlare) sono handicappati: la bassetta di *Radio clandestina* che non arriva a leggere l'affiche in alto (alludendo al famoso falso annuncio dei nazisti²⁴), o lo schizofrenico di *Pecora nera*, ecc. L'handicap è un inciampo nel corso presuntamente normale degli avvenimenti, che permette di focalizzare delle illogicità.

Ricorda in parte i balbuziamenti, gli intralci che i protagonisti di Carmelo Bene si frappongono essi stessi per impedire il compimento di una peripezia, di un destino.

Il fratello deficiente in *Appunti per un film sulla lotta di classe* di Celestini, che rovescia le parole, non è che un dispositivo teatrale per percepire un mondo capovolto, dove i segni perdono la bussola. Lo *scemo di guerra* ha perso la cognizione del tempo. Proprio come dice l'Amleto di Shakespeare *Il mondo è uscito dai cardini* (*Time is out of joint*).

8. Il patto narrativo.

Il rapporto fra invenzione e vero è fortemente mediato da Ascanio Celestini, ed è il sostanziale nucleo del suo teatro della memoria. Egli costruisce una storia unica con le numerose testimonianze raccolte e, per ottenere una narrazione coerente, aggiunge parti completamente inventate, che spesso attengono al *meraviglioso o al fantastico*. Questo equilibrio fra invenzione e vero è accettato dal pubblico in quanto aderisce al patto narrativo. In *Scemo di Guerra*, per esempio, la storia della grossa mosca che parla, gli spettatori la trovano coerente nel racconto, non perché credano che ciò sia successo realmente. Gli spettatori assistono semplicemente ad un racconto riportato e testimoniato da

²³ Patrizia BOLOGNA, «Un'immobilità potentissima. Il teatro non povero di Ascanio Celestini», *Prove di Drammaturgia*, dicembre 2005, anno XI, n°2, pp. 17-21. Si veda anche della stessa autrice, *Tuttestorie – Radici, pensieri, e opere di Ascanio Celestini*, Milano, Ubulibri, 2007.

²⁴ I nazisti sostenevano di aver diffuso un bando per chiedere ai responsabili dell'attentato di via Rasella di consegnarsi, per evitare così le esecuzioni delle Fosse Ardeatine. Questo bando non è mai stato emanato, eppure ha costituito un alibi per tutti coloro che hanno voluto attribuire alla Resistenza la responsabilità della ritorsione nazista sui civili.

Celestini che ha accolto questa storia. Non si tratta del vero, dunque, ma della reale esistenza di un racconto presentato come fantastico²⁵. Tecnica sperimentata dai narratori che si pongono come testimoni di un *sentito dire*²⁶.

9. La lingua.

Alcuni richiami al linguaggio romanesco puntellano il racconto di Celestini: rimesse per rimise; bere al posto di bere. È di fatto una lingua inventata, costruita su moduli generativi. «La sintassi - scrive Renata Molinari - denuncia le sue radici orali e il racconto modulato su ripetizioni, ellissi e anacoluti, sembra invocare un accompagnamento musicale, fondato com'è su elementi decisamente metrici e ritmici»²⁷.

Importante per l'impianto comunicativo è l'uso della prima persona, lui Ascanio è il testimone, il *porte-parole* di altri testimoni. Così i vari 'ha detto' permettono di dare la voce ad altre figure del racconto.

Un linguaggio paradossale di pura invenzione accompagna la narrazione: *Vorrei fosse sbranato dalle lumache, La merda cosmica, Il manicomio è un condominio di santi, I comunisti marziani, La cacca rovesciata* (il tema del rovesciamento così ben descritto da Bachtin è alla base di molti momenti dello spettacolo), *Il vecchio con le dita spettinate*. Celestini afferma di non fare mai ricorso ad immagini retoriche: la transposizione in immagini non avviene sul piano della traslazione, delle similitudini o metafore, ma perché i suoi testimoni nel raccontarsi hanno comunicato quelle raffigurazioni come lettura vera della realtà (gli operai-giganti in *Fabbrica* sono visti e descritti dagli altri veramente come uomini fuori della norma).

10. La sonorità, la musicalità.

Le diverse interpretazioni di uno stesso episodio, il dire le medesime cose ogni volta in modo diverso, e per bocca dello stesso locutore, produce delle variabili tonali dello stesso testo. È un procedimento simile al jazz.

²⁵ Francis VANOYE-Jean MOUCHON-Jean-Pierre SARAZAC, *Pratiques de l'oral*, Paris, Armand Colin, 1981. Cf.: la tesi di Donatienne ANDRÉ, *Ascanio Celestini: il teatro di narrazione fra storia e memoria*, Université catholique de Louvain, 2008, promotore B. Barbalato.

²⁶ Sabine JARROT, *Le vampire dans la littérature du XIXème siècle – De l'Autre à un autre soi-même*, Paris, L'Harmattan, 1999. Cf. pp. 97-107. Si legga il cap. «Le mode de narration», in particolare il primo paragrafo: «Du 'il' au 'Je'». In questo capitolo l'autrice analizza come la figura del vampiro non sia che una cartina di tornasole che nel suo essere vuoto permette agli altri di caratterizzarsi.

²⁷ Renata MOLINARI, *Di canti, storie e autori*, Il Patalogo n° 26, p. 213.

11. Il dialogo immaginario.

Tutti i lavori di Celestini hanno un dialogante immaginario, un *alter ego*.

Noi intravediamo sulla scena due persone, perché Celestini simula di parlare con un altro: la bassetta in *Radio clandestina*, le lettere scambiate con sua madre in *Fabbrica*²⁸, ecc. Lo si è già accennato a proposito dell'uso dell'handicap

È molto interessante osservare la realizzazione d'*Histoires d'un idiot de guerre* (traduzione di *Scemo di guerra*)²⁹ di Pietro Pizzuti e Angelo Bison. Principalmente lo spettacolo è la traduzione del testo pubblicato da Einaudi nel 2005. La trasposizione linguistica, in gran parte fedele all'originale, permette in alcuni momenti di confrontare dei passaggi importanti. Per esempio l'incipit e l'explicit. L'explicit nel testo di Celestini, come autore e come interprete, è costituito dalla voce di Nino suo padre, in una registrazione che compare nei documenti del menu del DVD in forma più estesa. La voce grave di Nino ormai anziano racconta lo stesso episodio di lui ragazzino di otto anni. È un finale straordinario³⁰ che fa transitare finzione scenica e vero come due momenti essenziali per focalizzare le tracce dell'esistenza, e nello specifico dell'esistenza di Nino, della sua *panoplia*.

L'explicit della versione in francese è diversa. Sulla scena vi sono due narratori che rendono dunque plastica, visibile, evidente, la polifonia del lavoro di Celestini. Il registro dialogico è esplorato nella reale presenza scenica di due persone. Inoltre una poesia chiude lo spettacolo:

*À Nino qui cherchait les vers rongeurs dans le bois.
À Piera qui cherchait un accordéon à Torpignattara
À Sara qui cherchait l'antimatière dans l'espace.*

Siamo in questa versione spettatori nel senso più stretto della parola: difficile collaborare insinuandoci nei silenzi, nelle pause, nel non-detto. Insomma la storia diventa nell'interpretazione d'*Histoires d'un idiot de guerre* elegia ed epica, solo un racconto da trasmettere.

²⁸ A. CELESTINI, *Fabbrica*, Roma, Donzelli editore, 2003 (testo e cd audio). La performance è del 2002.

²⁹ *Histoires d'un idiot de guerre*, 27 febbraio-28 mars 2007, Théâtre Rideau de Bruxelles, messa in scena di Michael DELAUNOY, attori Angelo BISON Pietro PIZZUTI. Si veda anche il CD-ROM sull'intervista di Celestini e Bison, realizzata il 25 febbraio 2007 al Théâtre du Rideau de Bruxelles in Belgio, non distribuito.

³⁰ A. Celestini dopo aver fatto ascoltare la viva voce di suo padre Nino, racconta che in punto di morte ha manifestato le sue volontà testamentarie oralmente (di poche cose povere, ma per lui importanti), e ha poi chiesto un foglio [bianco] dove ha apposto solamente la sua firma, a suggello del suo racconto orale...

.4 Nota conclusiva

Ascanio Celestini si insinua nelle zone fessurate di racconti in cui i tanti non-detto servono per favorire nell'ascoltatore/spettatore una sorta di completamento della storia attraverso la propria esperienza e visione delle cose. Sul palco Celestini comunica una cultura non gerarchizzata attraverso un'alchimia che cattura il pubblico, ne calamita le emozioni, dando pathos a eventi accidentali e marginali. Difficile coglierne tutta l'aritmetica. Tuttavia alcune componenti sono trasmissibili, possiamo comprenderle e tradurle in un sapere nostro, seguendone i ragionamenti e i percorsi. La cifra di Celestini è irripetibile; artista con la sua propria *boîte à outils* non è sempre un libro aperto. E tuttavia, in modo assai preciso, la sua opera induce a fare attivamente dei parallelismi, a riflettere sul rapporto fra accaduto e interpretazione, e sulla complessità del dialogo fra codici, registri, stratificazioni culturali da una parte, e dall'altra il consapevole lavoro di trasmissione dell'artista.