

Le voci di Ascanio Celestini

**Il profilo cangiante dell'impegno, tra ibridismo
macrotestuale e transmedialità**

The voices of Ascanio Celestini

**The changing nature of commitment, between macro-textual
hybridity and transmedia**

Natale Filice

**Submitted in accordance with the requirements for the
degree of Ph.D. in Italian**

**The University of Leeds
School of Languages, Cultures and Societies**

September 2015

The candidate confirms that the work submitted is his/her own and that appropriate credit has been given where reference has been made to the work of others.

This copy has been supplied on the understanding that it is copyright material and that no quotation from the thesis may be published without proper acknowledgement

2015

The University of Leeds

Natale Filice

Ringraziamenti

La mia lista di persone da ringraziare non è molto lunga. Per la verità, essa consta di due soli nomi, quelli delle mie relatrici, Olivia Santovetti e Gigliola Sulis.

Ho fatto il teatrante (prima l'attore e poi il regista) per poco meno di vent'anni, e il giorno in cui ho deciso di cambiare vita mi sono ricordato delle mie ormai sbiadite ambizioni accademiche, coltivate durante gli anni universitari. Così, mi sono messo alla ricerca di un programma di dottorato disposto ad accogliere un teatrante rottamando. Dopo qualche ricerca online e qualche email, si è aperta la possibilità di presentare domanda di ammissione presso il programma di italiano dell'Università di Leeds. La mia avventura nel Regno Unito è iniziata così.

Le mie due relatrici hanno da subito creduto nel mio progetto di ricerca e mi hanno saputo incoraggiare anche nei momenti in cui lo sconforto sembrava prendere il sopravvento. Ringrazio entrambe per la loro non comune dedizione nel seguire tutte le fasi del mio lavoro e la loro ancor meno comune onestà intellettuale. Mi hanno aiutato concretamente, senza mai tentare, né esplicitamente, né velatamente, di convertirmi a questo o quel credo teorico-metodologico. Mi hanno permesso di seguire le mie intuizioni, di fare i miei esperimenti e di inoltrarmi verso obiettivi talvolta assai poco definiti, per non dire oscuri. Ogni passaggio del lavoro è stato discusso e ridiscusso, senza che nessuno avesse in tasca direttive definite a priori o soluzioni precotte. Dalle nostre discussioni a tre, sono nate le idee migliori.

Le ringrazio per la possibilità che mi hanno dato di recuperare il tempo perduto. All'inizio del dottorato, mi ero prefissato il proposito troppo ambizioso (e quindi destinato a fallire) di recuperare tutte le letture mancate durante gli anni di teatro e di uscirne uno studioso fatto e finito. Naturalmente, la

cosa non è riuscita, ma ci ho provato, impiegando tutte le forze a mia disposizione.

Questa tesi è dedicata a Olivia e Gigliola, oltre che alla pazienza senza limiti di mia moglie e dei miei figli.

Abstract

Il volume analizza la produzione del *performer*/scrittore Ascanio Celestini, considerando anche il suo contesto naturale, cioè il teatro-narrazione, e altri tre contesti apparentemente distanti dalla pratica teatrale: la narrativa impegnata degli anni 2000, il giornalismo televisivo, la satira. L'opera di Celestini (costituita da *performance*, opere letterarie, raccolte documentarie, film, CD e DVD) si articola attraverso generi e *media* diversi, tra i quali si creano rapporti di complementarità che danno vita a macrotesti transmediali più grandi delle singole opere. L'analisi vuole dimostrare che nella dimensione macrotestuale si generano due distinte identità autorali: lo scrittore che si distacca dalla realtà contingente e il *performer*/ricercatore/cineasta più incline alla partecipazione al dibattito politico e alla ricostruzione storica. Il lavoro consta di un'introduzione, quattro capitoli e una sezione conclusiva. L'*Introduzione* presenta i temi principali del volume, soffermandosi sull'ipotesi della doppia identità e sulla sua capacità di interrogare l'attuale dibattito sulla questione arte-impegno. Il *Capitolo Primo* tenta di far emergere l'originalità di Celestini rispetto agli standard del teatro-narrazione, anche alla luce dell'esperienza del precursore Dario Fo. Le prassi più consolidate del teatro del racconto si basano sulla ricostruzione di eventi della storia recente attraverso l'atto testimoniale del narratore, che si presenta al pubblico con la propria identità reale. Celestini invece reintroduce le *dramatis personae*, creando un filtro tra la voce narrante e il pubblico. Nel *Capitolo Secondo* si analizza l'uso delle fonti celestiniane: i modelli principali sono la fiaba popolare e le storie di vita. Attraverso una lettura approfondita di una raccolta di fiabe, *Cecafumo* (2002), e di un film-documentario, *Parole sante* (2008), si dimostra che Celestini assorbe la tradizione folclorica tramite fonti scritte, in *primis* le *Fiabe Italiane* di Calvino, e le storie di vita tramite fonti orali, principalmente video-interviste. Il *Capitolo Terzo* si concentra sullo studio dei modi narrativi utilizzati dal Celestini scrittore. L'analisi delle opere più recenti (2003-2012), con particolare riferimento a *Fabbrica* (2003), evidenzia l'esistenza di uno schema ricorrente. Utilizzando le definizioni di Todorov, i testi possono essere suddivisi in tre sezioni: nella prima prevale il modo "meraviglioso", nella seconda lo "strano", nella terza il "fantastico". Il "fantastico" posto a conclusione dei testi narrativi pubblicati in formato libro implica un allontanamento dall'impegno diretto. Nel *Capitolo Quarto*, dedicato ai macrotesti celestiniani, l'azione della doppia identità emerge in tutta la sua evidenza. Attraverso l'analisi del testo narrativo *La pecora Nera* (2006) e degli altri cinque oggetti editoriali che con esso compongono il macrotesto più esteso (un diario, un film, una raccolta documentaria, varie interviste e il DVD della *performance* teatrale), si dimostra che mentre l'opera letteraria si conclude col modo "fantastico" (proponendo un modello di impegno indiretto), negli altri oggetti correlati prevale il realismo (che ricade nel modello di impegno diretto codificato dagli altri attori-narratori). Nelle *Conclusioni*, viene presentata un'ipotesi di continuità tra le modalità comunicative del teatro-narrazione e quelle sviluppatesi negli altri tre contesti, satira, giornalismo e letteratura impegnata. In questa multi contestualità, Celestini agisce da negoziatore, producendo una categoria variabile di impegno che interroga sia le posizioni più radicali del dibattito critico dedicato alla questione arte-impegno, che le prassi ormai standardizzate della *performance* narrativa degli anni 2000.

Abstract

My thesis analyzes the production of the writer/performer Ascanio Celestini, considering both its natural context (i. e., the Storytelling-theater) and three other contexts seemingly distant from theatrical practices: committed literature, television journalism, and satire of the 2000s. Celestini's work (consisting of performances, literary texts, documentary collections, movies, CDs and DVDs) is articulated through different genres and media related by complementary connections, creating transmedia macrotexts larger than the individual works themselves. My thesis shows that this macrotextual dimension generates two distinct authorial identities: the writer who escapes the contingent reality, and the performer/researcher/filmmaker more prone to participation in political debate and historical reconstruction. My work consists of an introduction, four chapters and a conclusive section. The *Introduction* outlines the main themes of the work, focusing on the hypothesis of the double identity and its capability to challenge the current debate on art/commitment. *Chapter One* attempts to bring to light Celestini's originality as compared to the standards of Storytelling-theater, even in consideration of his precursor Dario Fo. The consolidated practices of narrative theater are based on the reconstruction of events belonging to recent history by a sort of testimonial act by the narrator who speaks to the audience maintaining his/her real identity. Celestini, instead, reintroduces the *dramatis personae*, creating a filter between narrator and audience. In *Chapter Two* I analyze the route of Celestini's sources: the main models are popular tales and life stories. Through a close reading of a collection of fairy-tales (*Cecafumo*, 2002), and a documentary film (*Parole sante*, 2008), I show that Celestini absorbs the folk tradition through written sources (primarily Italo Calvino's *Fiabe Italiane*), and life stories through oral sources (mainly video interviews). *Chapter Three* focuses on the study of the narrative modes Celestini utilizes as a writer. The analysis of his most recent works (2003-2012), with particular reference to *Fabbrica* (2003), substantiates the existence of a pattern. Using Todorov's definitions, each text can be divided into three sections: the "marvelous" prevails in the first, the "uncanny" in the second, and the "fantastic" in the third. The "fantastic" which concludes the narrative texts published in book format implies a departure from direct *engagement*. In *Chapter Four*, dedicated to Celestini's macrotexts, the double identity becomes fully evident. Through the analysis of the narrative text titled *La pecora nera* (2006) as well as the other five editorial items composing Celestini's largest macrotext (a diary, a movie, a documentary collection, interviews and the DVD reproducing the theatrical performance), I prove that while the literary work ends with the "fantastic" (proposing an indirect *engagement* model), in the other related items the prevalent mode is realism (which falls in the direct *engagement* model encoded by the other actor-narrators). In *Conclusions*, I discuss a hypothesis of continuity between the communication methods adopted by the Storytelling-theater and those developed in three other contexts: satire, journalism and committed literature. In this multi-contextuality, Celestini acts as a negotiator who attains a variable category of *engagement* interrogating the most radical positions expressed in the critical debate dedicated to the relationships between art and commitment, as well as the widespread standardized practice of narrative performance in the 2000s.

Tavola dei contenuti

INTRODUZIONE

1. Perché Ascanio Celestini	ix
2. Il dibattito arte-impegno	xv
3. La critica.....	xxiv
4. Preliminari metodologici.....	xxvi
5. Medium, ambiente, contesto	xxix
6. Macrotesto, transmedia, rizoma	xxx
7. I modi narrativi delle due identità.....	xxxii
8. Fonti e medialità	xxxv
9. Celestini e i quattro contesti esterni	xxxv

CAPITOLO PRIMO

Ascanio Celestini: l'anima atipica del nuovo teatro-narrazione italiano

1.1. Celestini e gli altri attori-narratori	1
1.1.1. Origini, temi e tecniche del teatro-narrazione	1
1.1.2. L'eredità di Dario Fo	19
1.3. La sospensione dell'identità personale dell'autore	26

CAPITOLO SECONDO

L'uso delle fonti scritte e orali

2.1. Un'indagine preliminare	34
2.2. Modelli, fonti, contesti tra "rito" e "reale".....	35
2.3. Il percorso delle fonti.....	45
2.3.1. Cecafo e Lotta di classe	45
2.3.2. Fiabe, fonti, oralità e scrittura in Cecafo e oltre.....	52
2.3.3. Storie di vita, oralità e scrittura tra Lotta di classe e Parole sante.....	70
2.4. I confini della realtà.....	75

CAPITOLO TERZO

Celestini scrittore: Il termine medio del realismo tra fiabismo e fantastico

3.1. La declinazione dell'impegno	82
3.2. Fiabismo, realismo e fantastico.....	82
3.3. Fiabismo e realismo in Fabbrica e oltre.....	88
3.4. Il realismo come fase mediana della narrazione	95
3.5. "Deterritorializzazione" e "linea di fuga" oltre il realismo.....	98
3.6. L'"arborescenza" apparente della relazione tra fiabismo e realismo	103
3.7. Il paradosso celestiniano e il "fantastico"	108

CAPITOLO QUARTO

Le due identità a confronto: testi, macrotesti, contesti	
4.1. Agglomerati, macrotesti e transmedialità.....	128
4.1.1. Vari oggetti, vari media	128
4.1.2. I macrotesti.....	130
4.1.3. Il transmediale	138
4.2. Percorsi macrotestuali e ridondanze.....	143
4.2.1. I primi tentativi	143
4.2.2. Gli esiti più recenti.....	153
4.2.3. Ibridazione testuale e ibridazione macrotestuale e assenza di ibridazione.....	171
CONCLUSIONI.....	180
APPENDICE	
1. La vita e le opere.....	195
2. Trame delle opere	200
2.1 Opere giovanili	200
2.2 Opere della maturità	203
3. Fonti in Cecafumo.....	207
BIBLIOGRAFIA	211
TABELLE	
Tabella 1.....	73
Tabella 2.....	129
Tabella 3.....	156
Tabella 4.....	207
FIGURE	
Figura 1.....	150
Figura 2.....	152
Figura 3.....	155
Figura 4.....	164
Figura 5.....	172
Figura 6.....	194

Introduzione

1. Perché Ascanio Celestini

Il presente lavoro si incentra sulla figura e l'opera del performer/scrittore romano Ascanio Celestini. Nato a Roma nel 1972, Celestini è autore di diversi testi narrativi pensati, in prima istanza, per la scena. Nel corso degli anni, tuttavia, alcuni di essi hanno guadagnato una certa indipendenza dall'atto performativo, appearing in volumi inclusi in collane non dedicate al teatro¹ (*Cicoria*², *Le nozze di Antigone*³, *Cecafumo*⁴, *Radio clandestina*⁵, *Fabbrica*⁶, *Storie di uno scemo di guerra*⁷, *La pecora nera*⁸, *Lotta di Classe*⁹, *Io cammino in fila indiana*¹⁰, *Pro patria*¹¹). Ha, inoltre, curato la regia della trasposizione cinematografica de *La pecora nera* (2010)¹² e realizzato un film documentario dedicato al mondo del precariato (*Parole Sante*¹³). Infine, attorno ai testi narrativi pubblicati, sono progressivamente apparsi CD, DVD¹⁴ e altri volumi contenenti fonti, testimonianze e riflessioni.¹⁵

¹ Come Einaudi Super ET e Stile Libero. Nella prima sezione dell'*Appendice*, intitolata *La vita e le opere*, il lettore trova tutte le date e i dati relativi ai debutti teatrali dei testi, alla loro pubblicazione cartacea e audio-video.

² Il testo non è stato pubblicato autonomamente, ma è apparso nel volume miscellaneo *Cicoria: Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, ed da Simone Soriani (Corazzano: Titivillus, 2006).

³ Ascanio Celestini, *Le nozze di Antigone* (Caraffa di Catanzaro: Abramo, 2010).

⁴ Ascanio Celestini, *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce* (Roma: Donzelli, 2002).

⁵ Ascanio Celestini, *Radio Clandestina* (Roma: Donzelli, 2005).

⁶ Ascanio Celestini, *Fabbrica* (Roma: Donzelli, 2003-2007).

⁷ Ascanio Celestini, *Storie di uno scemo di guerra* (Torino: Einaudi, 2005).

⁸ Ascanio Celestini, *La pecora nera: Elogio funebre del manicomio elettrico* (Torino: Einaudi, 2006-2009).

⁹ Ascanio Celestini, *Lotta di classe* (Torino: Einaudi, 2011).

¹⁰ Ascanio Celestini, *Io cammino in fila indiana* (Torino: Einaudi, 2011).

¹¹ Ascanio Celestini, *Pro patria* (Torino: Einaudi, 2012).

¹² Celestini ha curato la sceneggiatura e la regia del film *La pecora nera*, oltre che aver interpretato una delle due personalità di Nicola. Gli altri interpreti sono: Giorgio Tirabassi, Maya Sansa, Barbara Valmorin, Nicola Rignanese, Teresa Saponangelo, Luisa De Santis e Luigi Fedele. Il film, uscito nel 2010, è stato presentato in concorso alla 67ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra i quali il Premio Speciale della Giuria al festival Annecy cinéma italien e il Ciak d'Oro 2011, come Miglior Opera Prima (giugno 2011). Ha ricevuto una candidatura ai Nastri d'argento per il miglior regista esordiente. Vince il premio come migliore interpretazione maschile nella XXVIII edizione del Sulmonacinema Film Festival (dicembre 2010).

¹³ Ascanio Celestini, *Prole sante* (Roma: Radio Fandango, 2008).

¹⁴ Il volume relativo a *Fabbrica* contiene un CD audio in cui l'autore legge alcuni testi appartenenti all'appendice del volume stesso. Il DVD dello spettacolo, invece, è stato successivamente allegato al quotidiano "L'Unità". Il DVD dello

Celestini è giustamente considerato una delle figure preminenti all'interno del così detto nuovo "teatro-narrazione".¹⁶ Il fenomeno nasce nella seconda metà degli anni Ottanta e si diffonde a largo raggio per tutti i Novanta. I pionieri, Marco Baliani, Marco Paolini e Laura Curino, hanno influenzato col loro esempio molte generazioni di teatranti, che hanno, a loro volta, contribuito a una diffusione capillare di un modello di assoluto teatrale basato sull'impegno civile e il recupero della memoria collettiva.

La nostra indagine, non si rivolgerà esclusivamente alla variegata produzione di Celestini, ma tenterà di coinvolgere anche i quattro contesti artistico-culturali a cui essa, a nostro avviso, è strettamente connessa: il teatro-narrazione degli anni Novanta appunto, la narrativa impegnata degli anni 2000, il giornalismo politico televisivo, la satira. Il ruolo di guida nella nostra ricerca, infatti, è stato progressivamente assunto dall'intuizione che l'esperienza celestiniana, più di altre, possa essere utile all'individuazione dei significativi legami intercorrenti tra questi quattro contesti, che né la critica teatrale e letteraria italiana, né il più ampio sguardo culturalista di quella anglosassone sono ancora riusciti a mettere completamente a fuoco. Cionondimeno, come ci sforzeremo di dimostrare fin dal prossimo paragrafo, proprio tramite il dibattito critico, e in particolare attraverso le forti tensioni riaccese negli ultimi anni

spettacolo *Scemo di guerra* è uscito unitamente al volume *Scemo di guerra. Il diario*. Il DVD dello spettacolo *La pecora nera* è uscito insieme al volume *La pecora nera. Il diario*, mentre il DVD dell'omonimo film unitamente a *La pecora nera. Il libro*. Il DVD del documentario *Parole sante* è uscito in un cofanetto contenente anche un libro, mentre l'omonimo CD musicale è uscito autonomamente. Infine, il DVD dello spettacolo *La fila indiana, Il piccolo paese* (primo DVD delle performance televisive all'interno del programma di Serena Dandini *Parla con me*) e *Il paese senza bandiere* (il secondo DVD degli interventi a *Parla con me*) sono usciti autonomamente.

¹⁵ Ascanio Celestini, *Storie da legare* (Firenze: Edizioni della Meridiana, 2006), *Scemo di guerra. Il diario* (Torino: Einaudi, 2006), *La pecora nera. Il diario* (Torino: Einaudi, 2010), *La pecora nera. Il libro* (Torino: Einaudi, 2011).

¹⁶ Le espressioni "nuovo teatro-narrazione" e "nuovi attori-narratori" (assai ricorrenti in tutti i capitoli di questo lavoro) identificano l'esperienza della narrazione teatrale sviluppatasi negli anni Novanta. L'aggettivo "nuovo" serve a distinguere tale esperienza dai precedenti tentativi degli anni Settanta, tra cui assume una posizione di assoluto rilievo il teatro affabulatorio di Dario Fo. La questione relativa ai rapporti tra Fo e i "nuovi" attori-narratori degli anni Novanta viene approfondita più avanti, nel *Capitolo primo*.

in sede teorica, intorno alla questione arte-impegno, è possibile, procedendo sia in positivo che in negativo, decriptare tali legami.

L'attitudine di Celestini a invadere molteplici contesti artistico-culturali, tuttavia, non è primariamente legata all'interazione della sua produzione col mondo esterno; essa è innanzitutto una funzione interna. Come vedremo, infatti, le opere di Celestini tendono a completarsi al di là dei loro confini, attraverso vari *media*, dando vita a un'ampia piattaforma multimediale. Secondo l'approccio proposto dalla *media ecology*, ciascun *medium*, come Neil Postman, introducendo proprio la definizione di *media ecology*, aveva già intuito alla fine degli anni Sessanta, deve essere considerato di per sé un ambiente¹⁷, ossia un "contesto".¹⁸ Ogni opera celestiniana, quindi, può essere considerata non solo in quanto testo, cioè in base al contenuto, ma anche in quanto "contesto", cioè in base alla particolare propensione espressivo/comunicativa di ciascun *medium*, utilizzato per veicolare un dato contenuto, dalla fonte al destinatario. Come Lance Strate ha infatti recentemente affermato "the idea that every medium has its own bias is fundamental within the field of media ecology"¹⁹, in quanto è appunto il *medium* a condizionare il contenuto e non viceversa. Questa prospettiva impone la supremazia del *medium*/contesto sul contenuto/testo, riportandoci inevitabilmente alla celebre formula di Marshall McLuhan, secondo cui "the medium is the message"²⁰, che può sicuramente essere assunta come

¹⁷ Cf. Neil Postman, "Growing Up Relevant", address delivered at the 58th annual convention of the National Council of Teachers of English, Milwaukee, WI, (November 29), 1968 e "The Reformed English Curriculum", *High School 1980: The Shape of the Future in American Secondary Education*, Ed. Alvin C. Eurich (New York: Pitman, 1970), pp. 160-168.

¹⁸ Non a caso, Postman definisce l'approccio della *media ecology* come "context analysis".

Cf. Neil Postman "Media Ecology Education", *Explorations in Media Ecology*, 5.1 (2006), 5-14.

¹⁹ Lance Strate, "Notes on Narrative as Medium and a Media Ecology Approach to the Study of Storytelling", *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV.8 (2014), <http://www.betweenjournal.it/>, (p. 6).

²⁰ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, (New York: McGraw Hill, 1964), p. 7.

presupposto fondamentale della *media ecology*. Secondo questa logica, il *corpus* celestiniano, essendo articolato da diversi *media*, è già di per sé una formazione multi-contestuale. D'altronde, la varietà dei contesti interni è accentuata dalla mancanza di una gerarchia definita che classifichi l'importanza di un certo tipo di opera (e di *medium*) rispetto a un'altra. La tendenza allo sconfinamento, infatti, non è univoca, ossia non corrisponde alla dinamica di espansione dei soli testi creativi (scritti o teatralizzati che siano), ma coinvolge l'intera produzione del nostro autore, il quale, combinando letteratura, *performance* teatrale, ricerca etnografica e cinema, importa nella propria piattaforma varie discipline, vari generi, vari modi narrativi che interagiscono nella costruzione di unità ibride più grandi rispetto alla singola opera, al singolo *medium* e al singolo contesto.

Le relazioni con la narrativa anni 2000, il giornalismo televisivo, la satira e il teatro-narrazione, invece, sono esterne (cioè, localizzano la posizione e le negoziazioni della produzione celestiniana sulla mappa del mondo culturale in cui essa si manifesta) e vanno considerati sconfinamenti di secondo grado, ossia legami ascrivibili più alle cronologie e alle deduzioni del discorso critico, che all'azione e alla volontà dell'autore. L'esperienza di Celestini, in questo senso, e nell'economia della nostra analisi, funziona come una sorta di diagramma dell'evoluzione e della natura dei rapporti intercorrenti tra questi quattro ambiti.

Conseguentemente, il nostro lavoro tenta di assolvere due compiti: analisi della relazioni intercorrenti tra i contesti interni alla produzione; deduzione (in fase di conclusione) delle relazioni tra la produzione e i quattro contesti artistico-culturali esterni. Quanto alla prima fase dell'analisi, che, come risulterà evidente nel corso dei capitoli, è propedeutica alla seconda, non ci limiteremo al rinvenimento di relazioni tra *media* e contesti diversi (scrittura, *performance* teatrale, cinema, ricerca

etnografica), ma cercheremo di focalizzare le implicazioni più significative di tali relazioni, con particolare riferimento alla sfera autoriale. Gli sconfinamenti celestiniani, infatti, non vanno semplicemente letti come il frutto di una spiccata versatilità artistico/comunicativa, ma come un processo costitutivo che implica la configurazione di due ben distinte identità autoriali. Poiché il termine identità potrebbe risultare problematico, in quanto associabile a teorie e ambiti disciplinari che invece il nostro lavoro non tocca in alcun modo, è necessario precisare i confini semantici all'interno dei quali tentiamo di contenerlo nel contesto della nostra analisi. Qui, le due identità definiscono semplicemente due strategie o approcci narrativi distinti che, come vedremo nel dettaglio, lavorano sia in opposizione che in sinergia: da una parte, l'identità (strategia/approccio) dello scrittore, che disorienta personaggi e lettori, discostandosi dall'orizzonte della Storia e giocando a alterare le leggi della natura, sia riprendendo il repertorio folclorico europeo (ricco di prodigi e magie), che attraverso pure invenzioni narrative esplicitamente incentrate su eventi non spiegabili per mezzo delle leggi della fisica²¹; dall'altra, l'identità (strategia/approccio) del ricercatore/*performer*/cineasta direttamente impegnato nella critica della società contemporanea. A sua volta, questa scissione identitaria implica un'ulteriore diversificazione dell'azione autoriale: se attorno alla sfera della seconda identità²² (la ricerca etnografica, gli spettacoli teatrali, i film) gravitano una quantità di voci autoriali altre rispetto a quella di Celestini (compresa quella del lettore), il campo d'azione della prima (le opere letterarie) è esclusivamente agito dalla penna del nostro autore.

²¹ Nel *Capitolo terzo*, il lettore troverà un'analisi dettagliata delle porzioni dei testi celestiniani occupate da eventi soprannaturali. Per ora, anticipiamo che il nostro autore costruisce la maggior parte dei sue storie attorno a determinati edifici (la fabbrica, il *call center*, il manicomio, il supermercato, il carcere), e tende, nei finali, a svincolare tali edifici dalle leggi della fisica, trasformandoli in organismi viventi e mobili, che abbandonano i suoli su cui sono stati edificati.

²² Per ragioni di praticità, da questo punto in avanti, molto spesso richiameremo l'identità del Celestini scrittore con la definizione "prima identità", mentre definiremo "seconda identità" quella relativa al ricercatore/*performer*/cineasta.

La cosa più importante da notare fin da ora è che la formazione di queste due identità, in definitiva, dipende direttamente dalle differenti declinazioni attraverso cui l'impegno si manifesta rispettivamente nelle opere letterarie e negli altri oggetti audio-video-testuali che l'autore ha parallelamente prodotto. Se, per un verso, constatiamo che nella produzione celestiniana l'impegno diretto gioca un ruolo non secondario – vista la sua costante ricerca di un'azione anche esplicitamente inquisitoria e censoria, nei confronti delle gerarchie e dei poteri imperanti nella società contemporanea –, per l'altro, sottolineiamo che esso viene stemperato e controbilanciato dall'impatto di una forza centrifuga, che tende a allontanare il discorso dal *focus* della realtà contingente, verso scenari cangianti, meno codificabili in termini sociali, e quasi sempre posti fuori della Storia.

La distinzione tra le due identità non è affatto forzata e evanescente; al contrario, essa costituisce una guida per l'autore stesso, nella diversificazione (a tratti sostanziale) del messaggio. Celestini propone al lettore delle sue opere letterarie, da una parte, e allo spettatore delle sue *performance*/film e al lettore delle sue raccolte documentarie, dall'altra, due distinte tipologie di oggetti – diversificando addirittura il contenuto di oggetti recanti lo stesso titolo e/o discendenti dallo stesso testo.²³

I personaggi delle versioni a stampa delle opere letterarie più recenti, compresi quelli identificabili con le voci narranti (da *Fabbrica* a *Pro patria*) non sono in grado di stabilire alcun rapporto con la realtà contingente: né con quella pre-industriale del loro passato (che quasi sempre è lo spazio-tempo in cui essi hanno perduto la loro identità), né con quella del presente (in cui essi non riescono a ritagliarsi uno spazio e un ruolo). La loro vicenda si risolve nella tragica ricerca d'identità e sfocia sempre in un indistinto a-temporale, in cui anche la morte appare

²³ Si pensi, ad esempio, ai vari oggetti (cartacei e audio-video) intitolati *La pecora nera* e *Scemo di guerra*.

reversibile. Tale immersione nell'intimità di esistenze così sospese fa perdere i punti di riferimento costituiti dai fatti storici che scorrono sullo sfondo. In tal modo, le spinte verso l'impegno civile e politico diretto vengono ibridate da una sorta di disorientamento cognitivo che coinvolge anche il lettore. Non si tratta però della semplice applicazione di una strategia narrativa, atta a massimizzare la *suspense*, poiché gli eventi – che travolgono personaggi e lettore – non si piegano (come invece avviene per la maggior parte degli altri attori-narratori), neanche nei finali dei testi, a identificazioni e certificazioni univoche di responsabilità politico-sociali, che permettano un pacifico abbandono all'indignazione e alla *catarsi*.

Il Celestini ricercatore/*performer*/cineasta, invece, rimane più ancorato alla realtà storico-sociale dei personaggi che racconta e interpreta, non lesinando (specie negli sketch televisivi e nelle *performance* teatrali ad essi collegate²⁴) critiche, inequivocabilmente dirette, ai protagonisti della vita politica corrente.

2. Il dibattito arte-impegno

Porre al centro del ragionamento la categoria dell'impegno ci riporta nel flusso di quelle tensioni, evocate in apertura, vibranti nel vivace dibattito accesi negli ultimi anni intorno alla questione arte-impegno, cui è indispensabile accennare. Il punto di partenza della discussione può essere considerato il numero 57 di *Allegoria*²⁵, intitolato 'Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema', in cui si tentava di sostenere che il rinnovato interesse che molti cineasti e scrittori italiani hanno manifestato, nelle ultime due decadi, nei confronti delle problematiche storico-sociali, deva essere letto come il tramonto delle pratiche postmoderniste, accusate di aver prodotto un'arte troppo

²⁴ Tutti gli oggetti collegati a *Io cammino in fila indiana*. La questione è affrontata nell'ultima parte del *Capitolo quarto*.

²⁵ Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro, e Giovanna Taviani, 'Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema', *Allegoria*, 57 (2008), 7–93.

distaccata e autoreferenziale.²⁶ La prospettiva di *Allegria* è stata variamente condivisa e contraddetta²⁷ da un numero elevato di contributi critici, alcuni dei quali hanno utilmente arricchito e precisato il quadro ermeneutico di partenza, stabilizzando, innanzitutto semanticamente e teoricamente, i termini posti alla base della questione. Alan O’Leary e Catherine O’Rawe²⁸, ad esempio (cozzando frontalmente contro l’impostazione di *Allegoria*), mettono polemicamente in risalto la permanenza, nella critica italiana²⁹, di “una certa tendenza” a non riuscire ancora a disgiungere il termine realismo da certe posture denunciative, ormai stereotipate, di pretesa ascendenza neorealista.³⁰ In buona sostanza, rivendicando l’autonomia statutaria del realismo, inteso come modo narrativo, i due studiosi rifiutano l’idea che esso possa manifestarsi solo in funzione di un esplicito posizionamento etico-morale dell’autore e del suo pubblico rispetto alla cosa narrata. Se O’Leary e O’Rawe sostengono che il realismo non implica necessariamente la denuncia (e che questo automatismo ancora vivo nella cultura italiana, andrebbe finalmente rimosso³¹),

²⁶ Si veda, in particolare, Donnarumma, ‘Nuovi realismi e persistenze postmoderne: Narratori italiani di oggi’, *Allegoria*, 57 (2008), 26–54. L’atteggiamento di rigetto nei confronti del postmodernismo espresso in *Allegoria* è in piena sintonia con quanto precedentemente sostenuto dal suo direttore in Romano Luperini, *La fine del postmoderno* (Napoli: Guida, 2005).

²⁷ Cf. il numero di novembre 2008 dell’inserto di *La Stampa*, *Specchio+*, a cura di Andrea Cortellessa, *Lo stato delle cose*. Il dibattito è proseguito a Varsavia il 9–10 novembre 2009, nei lavori di un convegno intitolato ‘Fiction, Faction, Reality’, i cui contributi sono confluiti nel volume *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di Hanna Serkowska (Massa: Transeuropa, 2011). Più recentemente, la questione è stata ripresa in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, ed. da Luca Somigli (Roma: Aracne, 2013).

²⁸ Alan O’Leary and Catherine O’Rawe, ‘Against Realism: On a “Certain Tendency” in Italian Film Criticism’, *The Journal of Modern Italian Studies*, 16.1 (2011), 107–128.

²⁹ Si riferiscono, in prima istanza alla critica cinematografica, ma estendono il raggio della loro ricerca alle prevalente tendenza della cultura occidentale che preferisce il realismo.

³⁰ I due studiosi scrivono: “Criticism [. . .] derives its authority from a ritual set of gestures towards neorealism, and a conventionalized downgrading of both genre filmmaking and of the audiences who enjoy genre filmmaking. It is remarkable how the discursive recourse to neorealism has become the essential authoritative gesture: to fail to refer to it is to risk seeming ignorant, philistine or politically suspect” (O’Leary and O’Rawe, ‘Against Realism’, pp. 110-111).

³¹ Per la verità, i due studiosi non si limitano a rivendicare l’autonomia del realismo, e a contestare la centralità del neorealismo, inteso come modello etico, ma raccomandano la riscoperta e la valorizzazione di generi lontani dalla tradizione neorealista, attraverso una sorta di ostracismo linguistico: “Finally, we finish with a

Pierpaolo Antonello, in diversi suoi lavori³², completa il ragionamento: il realismo e il postmodernismo (da leggersi principalmente come una tendenza all'autoriflessività dell'opera) sono entrambi modi narrativi e possono convivere. Ma se, come Antonello sostiene, il racconto della realtà può benissimo passare attraverso l'autoriflessività postmodernista³³, allora bisogna collocare la categoria dell'impegno a distanza di sicurezza da quelle prescrizioni che tendono ad assimilarla aprioristicamente alle aree della partecipazione diretta e della denuncia. Antonello, insomma, anche sulla scorta delle riflessioni di Jennifer Burns³⁴, delinea un profilo dell'impegno ormai de-ideologizzato e non monolitico³⁵, che si manifesta attraverso "a fragmentary attention to specific issues".³⁶ L'inizio di questo processo di distacco dall'ideologia e quindi di flessibilizzazione della categoria di impegno, come spiega Burns, si deve a autori come Calvino, che già negli anni Sessanta indicò chiaramente un nuovo modello di "letteratura impegnata", capace di emanciparsi e differenziarsi dall'azione e

recommendation: let us declare a moratorium on the mention of neorealism for, say, half a decade. Let us see what such a moratorium might allow us to reveal in its stead, what our silence on realism might allow us to reveal about other modes and genres. If neorealism has been the bread and butter of Italian cinema studies, then let us for a time renounce our daily bread; let us instead become gluttons for cinepanettone" (O'Leary and O'Rawe, 'Against Realism', p. 117).

³² Pierpaolo Antonello, 'Di crisi in meglio. Realismo, impegno postmoderno e cinema politico nell'Italia degli anni zero: da Nanni Moretti a Paolo Sorrentino'. *Italian Studies*, Vol. 67 (No. 2, July, 2012), 169–187. Si veda anche *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, a cura di Pierpaolo Antonello e Florian Mussgnug (Oxford: Peter Lang, 2009).

³³ Analizzando *Palombella rossa* di Nanni Moretti, *Gomorra* di Matteo Garrone e *Il divo* di Paolo Sorrentino, Antonello si sforza di dimostrare che il realismo e il postmodernismo sono modi narrativi nient'affatto incompatibili, concludendo che se "da una parte queste due modalità possono coesistere nella stessa opera; dall'altra una particolare idea di impegno politico emerge evidente in film in cui la modalità narrativa dominante è proprio quella auto-referenziale, metanarrativa e postmoderna". Cf. Antonello, 'Di crisi in meglio', pp. 179-186.

³⁴ Cf. Jennifer Burns, *Fragments of Impegno: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980–2000* (Leeds: Northern Universities Press, 2001).

³⁵ Lo studioso si muove in netta opposizione rispetto a concezioni troppo univoche, globalizzanti e intransigenti, come quella espressa da Berardinelli: "La logica dell'*engagement* [...] parte dalla certezza che la propria coscienza politico letteraria del presente è il principio da cui dedurre *un solo modo* storicamente corretto di risolvere il rapporto fra realtà sociale, imperativi politici, forme letterarie". Cf. Alfonso Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione* (Macerata: Quodlibet, 2007), p. 68.

³⁶ Antonello e Mussgnug, 'Introduction', in *Postmodern Impegno*, p. 2. Cf. Burns, *Fragments of Impegno*, p. 1.

dagli obiettivi di un partito politico (il PCI).³⁷ Nella ‘Prefazione’ del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, Calvino afferma:

Oggi, in genere, quando si parla di ‘letteratura impegnata’ ci se ne fa un’idea sbagliata, come d’una letteratura che serve da illustrazione a una tesi già definita a priori, indipendentemente dall’espressione poetica. Invece, quello che si chiamava l’‘engagement’, l’impegno, può saltar fuori a tutti i livelli; qui vuole innanzitutto essere immagini e parola, scatto, piglio, stile, sprezzatura, sfida.³⁸

Secondo Calvino, la letteratura deve essere autonoma rispetto all’impegno politico diretto, e non soltanto per preservare il valore insubordinabile dell’“espressione poetica”, ma anche per evitare di creare surrogati della politica, incapaci di soddisfare le aspettative dei lettori:

Chi conosce quanto complessa e delicata e difficile e ricca sia l’attività politica, e per questo l’ama e si studia di praticarla [...] resterà sempre insoddisfatto e infastidito dallo scrittore che imita dall’esterno le operazioni del dirigente politico o sindacale, o dal critico che - con ancor maggiore facilità gli chiede di far ciò: di passare dalla analisi critica alla denuncia, alla indicazione dei rimedi, alla impostazione di lotta, alla critica delle deficienze, alla soluzione positiva e così via. Questa tendenza da parte della letteratura e dell’arte alla mimesi pura e semplice delle organizzazioni di partito e delle Camere del Lavoro, non è solo infantilismo politico, ma un residuo di presunzione intellettuale.³⁹

I due brani sopra citati chiamano direttamente in causa un altro passaggio tratto dalla lettera di dimissioni di Calvino dal Pci, apparsa sulla settima pagina de *L’Unità* del 7 agosto 1957⁴⁰:

non ho mai creduto (neanche nel primo zelo del neofita) che la letteratura fosse quella triste cosa che molti nel Partito predicavano e proprio

³⁷ Burns, *Fragments of Impegno*, p. 31.

³⁸ Italo Calvino, ‘Prefazione 1964’ a *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti* (Milano: Mondadori Meridiani, vol. I, 2003), p. 1192.

³⁹ Italo Calvino, ‘Il midollo del leone’, conferenza del 17 febbraio 1955, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (Torino: Einaudi, 1980), p. 13.

⁴⁰ Un testo che fece ancor di più infuriare Togliatti fu le *Antille*.

la povertà della letteratura ufficiale del comunismo mi è stata di sprone nel cercare di dare al mio lavoro di scrittore il segno della felicità creativa: credo di essere sempre riuscito ad essere, dentro il Partito, un uomo libero. E continuerò ad esserlo.⁴¹

Questo testo è indispensabile per un inquadramento della posizione calviniana che voglia tener conto del contesto storico in cui essa è maturata. La riflessione di Calvino intorno al delicato rapporto tra letteratura e impegno politico va infatti letta alla luce del diffuso dissenso espresso da parte di numerosi intellettuali riguardo alla posizione assunta da Togliatti sui fatti d'Ungheria: il Pci e il suo segretario appoggiarono senza riserve la cruenta repressione della così detta rivoluzione ungherese a opera dell'esercito sovietico (1956). Insieme a Calvino, si allontanarono dal Pci figure quali Antonio Giolitti, Fabrizio Onofri, Eugenio Reale, in aggiunta ai 101 intellettuali che firmarono un manifesto (29 ottobre 1956) in cui si chiedeva al partito di ripensare la sua posizione nei confronti della rivolta ungherese e, più in generale, di condannare senza ambiguità lo stalinismo.⁴²

Sebbene il richiamo calviniano a un impegno letterario non monolitico, e innanzitutto mediato dall'“espressione poetica”, sia figlio del suo tempo, la sua eco, con tutte le precauzioni e gli adattamenti del caso, può essere utilmente messa in relazione con il contesto attuale. Se per un verso, infatti, è pienamente da sottoscrivere l'ipotesi di Antonello e Burns, secondo cui l'impegno degli artisti italiani negli ultimi decenni si sia manifestato per lo più in maniera “frammentaria” e “non ideologica”, per l'altro, appare evidente che l'attuale

⁴¹ Italo Calvino, *L'Umità*, 7 agosto, 1957.

⁴² Secondo Fortini, i dieci anni seguiti alla rottura dell'unità antifascista furono una lunga stagione letargica per gli intellettuali di sinistra, ingabbiati nelle direttive coercitive dell'impegno militantistico. Cf. Franco Fortini, *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista* (Milano: Feletrinelli, 1957). Per una visione del contesto complessivo in cui la posizione di Calvino si è determinata, si vedano, Nello Ajello, *Intellettuali e PCI 1944-1958* (Bari: Laterza, 1979) e Paolo Spriano, *La passione di un decennio (1946-1956)* (Milano: Garzanti, 1986). Sulla particolare relazione tra Calvino e la cruciale congiuntura rappresentata dal 1956, si

modello di *'engagement'* si componga di molteplici varianti ancora incluse, in certa misura, tra i due estremi individuati da Calvino – tenendo comunque presente che se, nel quadro attuale, è ancora possibile individuare alcune esperienze letterario-performative votate alla dimostrazione di una “tesi già definita a priori”, questa “tesi” non è certo identificabile con l’arsenale ideologico di un grande e monolitico partito politico come il vecchio Pci, ma piuttosto con la cristallizzazione di certe istanze politico-sociali sostenute da determinati ambienti della cultura italiana, comprese certe fasce della critica teatrale. La produzione di Celestini costituisce un esempio atipico in cui le due opposte posizioni di calviniana memoria sembrano riuscire a coesistere. Per quanto totalmente distaccato dai vecchi schemi ideologici, l’opera del nostro autore ingloba sia un modello basato, sulla scia del teatro-narrazione, sull’illustrazione di una “tesi già definita a priori”, sia un approccio più personale, non denunciativo e non prescrittivo. Per tanto, nell’economia della nostra analisi, non possiamo limitarci a accogliere, sulla scorta di Calvino, il secondo modello come giusto, derubricando l’altro come “sbagliato”, impraticabile e impraticato in assoluto, nel tentativo di liquidare, senza analizzarlo, il prescrittismo di quei critici, che ancora oggi, chiedono all’artista “di passare dalla analisi critica alla denuncia, alla indicazione dei rimedi, alla impostazione di lotta, alla critica delle deficienze, alla soluzione positiva e così via”. Sebbene, infatti, O’Leary e O’Rawe legittimamente evidenzino, sul piano teorico, la possibilità che il realismo agisca nell’arte in autonomia, senza doversi per forza dotare di un corredo di espliciti posizionamenti etico-morali (che restino nel solco dell’idea che del neorealismo si è fatta una gran parte della critica italiana), e Antonello proponga esempi assai convincenti di impegno frammentato e non esplicitamente denunciativo, non possiamo non osservare

veda Domenico Scarpa, ‘Da Poznań alle Antille. Italo Calvino e il 1956’, *Paragone*, 41-42 (ottobre-dicembre 1993), 60-73.

come il mercato letterario e performativo degli ultimi venticinque anni abbia prodotto, fuor di teoria, una lunga serie di oggetti orientati proprio alla partecipazione diretta (perseguita, ora attraverso la ricostruzione storica, ora attraverso l'immersione nella cronaca) e non di rado allo scontro frontale con la vita politica corrente e i suoi protagonisti. È appunto il caso del teatro-narrazione degli anni Novanta, di cui molti esponenti di primo e secondo piano (non solo i pionieri), del prescrittismo dei critici hanno fatto tesoro, producendo un modello ancora assimilabile all'opzione, deprecata da Calvino, "d'una letteratura che serve da illustrazione a una tesi già definita a priori". Il teatro-narrazione offre un esempio concreto di applicazione delle direttive della critica, al cui confronto "il ritorno alla realtà" descritto e, in qualche modo, prescritto dal numero 57 di *Allegoria* non è che un timido tentativo di rimettere al centro del dibattito culturale l'annosa questione della marginalità della letteratura, del cinema e della critica, nella vita politica e nelle gerarchie sociali. Non ci riferiamo tanto all'atteggiamento di aperta approvazione e promozione del nuovo teatro del racconto, assunto dalla gran parte della critica teatrale italiana (il quale atteggiamento, al massimo, presta il fianco a accuse di eccessiva simpateticità e scarso "agonismo" ermeneutico⁴³), ma a una vera e propria interazione sul piano creativo. Si pensi, per esempio, al decalogo pubblicato su *Hysrtio* da Oliviero Ponte Di Pino (*Il buon narratore. Istruzioni per l'uso*⁴⁴), in cui l'autore (già nel 2005) non si limitava a

⁴³ Asor Rosa distingue due atteggiamenti critici opposti, l'uno 'agonistico' e l'altro 'simpatetico': "C'è chi preferisce affrontare il proprio Autore, cercando di adattarsi il più fedelmente possibile, fino a elaborarne riproduzioni quasi perfettamente mimetiche (e anche questo ha un senso ed occupa un posto assai rispettabile nella storia della critica); e c'è chi, come me, ingaggia con Lui una vera e propria lotta, non si adatta facilmente, non vuole farsene dominare, prova continuamente la tentazione di distinguersene, ha bisogno di farsi convincere, se c'è qualcosa che non gli va glielo dice. La prima è una critica simpatetica e collaborativa, la seconda agonistica". Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino*, (Torino: Einaudi, 2001), p. IX.

⁴⁴ Oliviero Ponte Di Pino, 'Il buon narratore istruzioni per l'uso', *Hysrtio*, anno XVIII, 1(gennaio-marzo 2005), 7 (p. 7).

delineare le caratteristiche drammaturgiche dominanti nel teatro-narrazione, ma tracciava programmaticamente le linee guida al di là delle quali (stando ai suoi termini) un “narratore” non sarebbe più “buono”. Un esempio, se possibile, ancora più significativo è quello fornito dalla collaborazione di Gerardo Guccini alla scrittura del testo del *Racconto del Vajont* di Paolini e Vacis (1993): in questo caso, il critico (per altro uno dei più attivi nello studio del teatro-narrazione) non solo prescrive le regole, ma si cimenta nella loro applicazione.

Le riflessioni di *Allegoria* (2008), in particolare l’invito di Donnarumma e di altri a tornare al “realismo”, inteso non solo come modo narrativo, ma come “serietà del quotidiano”⁴⁵, arriva con molti anni di ritardo, se si considera, date alla mano, la parabola del teatro-narrazione, che fin dall’inizio degli anni Novanta ha cominciato a imporre un modello di realismo e di impegno (e di interazione con la critica) che, come vedremo, ha saputo influenzare sia una parte della narrativa contemporanea che gli stili comunicativi del giornalismo televisivo e della satira. D’altra parte, anche le critiche rivolte alle rivendicazioni di *Allegoria* hanno, forse, il limite di inquadrare la questione del realismo in modo troppo teorico, senza soffermarsi adeguatamente sulla multiformità e fluidità attraverso cui la produzione artistica concretamente si è mossa. È da più di vent’anni che il teatro-narrazione ha codificato una pratica letterario/performativa lungo l’asse (l’assioma) realismo-impegno diretto, per cui gli odierni tentativi della critica letteraria e cinematografica di presentare un modello simile come nuovo (futuribile) risultano inevitabilmente inadeguati rispetto all’evoluzione del panorama artistico, così come risulta inadeguato l’atteggiamento di chi contesta alla critica, sul piano teorico, una strategia dell’impegno diretto (il legame tra realismo e sfera etico-morale) che molti artisti e comunicatori

⁴⁵ Donnarumma, ‘Nuovi realismi e persistenze postmoderne’, p. 42.

(talvolta con l'aiuto dei critici) hanno già ampiamente messo in atto.

D'altronde, il caso Celestini mette ancora più in luce questi limiti ermeneutici, poiché, con una disinvoltura che tanto i fautori, quanto gli oppositori della prospettiva delineata da *Allegoria* non sembrano tenere in considerazione⁴⁶, l'autore romano, con la sua produzione letteraria, teatrale, cinematografica e documentaria, ha saputo dar vita a un modello comunicativo, in cui l'impegno si determina come una categoria cangiante e inquieta, agendo ben al di là sia di schematismi nostalgici di stampo tardo-ideologico che di approcci teorici troppo slegati dalla prassi artistica. Il profilo di un autore che illustra una tesi "già definita a priori" e quello di un autore che privilegia l'"espressione poetica" (declinando il proprio impegno in una varietà di modi narrativi altri rispetto al realismo) convivono, infatti, nella produzione di Celestini: da una parte, c'è lo scrittore, con il suo impegno frammentato e il suo mosaico letterario; dall'altra, il comunicatore che interviene direttamente nella vita sociale, alternando il realismo, il documentarismo e, più raramente, l'invettiva vera e propria.

Il dibattito, focalizzando la relazione arte-impegno, funziona nel nostro percorso come una sorta di *trait d'union* tra il primo compito dell'analisi (cioè l'indagine dei rapporti tra i contesti interni alla produzione) e il secondo (cioè la deduzione dei rapporti tra la produzione e i contesti esterni). Per un verso, infatti, l'azione multiforme dell'impegno ci guida nell'identificazione delle due identità celestiniane all'interno delle opere e delle relazioni tra esse intercorrenti; per l'altro, ci permette di individuare significativi punti di contatto tra il teatro-narrazione, una certa parte della narrativa contemporanea,

⁴⁶ Antonello assimila l'esperienza di Celestini a quelle di Baliani e Paolini, utilizzando come esempio *Radio clandestina*. Come vedremo nel *Capitolo secondo*, quest'opera, pur essendo effettivamente definibile come un'orazione civile alla Paolini, costituisce un caso unico nella produzione celestiniana e quindi non può essere utilizzata come esempio di una tendenza generale. Cf. Antonello, 'New Commitment in Italian 'Theatrical Story-telling': Memory, Testimony and the Evidential Paradigm', in *Postmodern Impegno*, pp. 233-257.

il giornalismo televisivo e la satira. Quanto a quest'ultimo punto, anticipiamo, per ora, che la costante più significativa è sicuramente la sinergia tra l'impegno di carattere socio-politico, riaffiorato nella prassi artistico-comunicativa degli anni 2000, e una sorta di inedita sovraesposizione multimediale, sperimentata (ed è questo il punto) dai primi attori-narratori, già all'inizio degli anni Novanta. Sono stati i vari Paolini, Curino e Baliani, a nostro avviso, grazie all'ibridismo connaturato al loro *status* di autori/*performer*, a aprire la strada a figure e strategie affermatesi solo anni più tardi.

3. La critica⁴⁷

Questa spiccata attitudine a confrontarsi con scenari ben più ampi di quello in cui si colloca il teatro di innovazione italiano, non è stata sottolineata e indagata adeguatamente dalla critica, che ha indugiato per lo più in letture interne. D'altra parte, tali

⁴⁷ La stragrande maggioranza dei contributi critici su Celestini (e più in generale sul teatro-narrazione) sono apparsi su riviste di teatro e in volumi miscelanei, peraltro non sempre monografici. Fanno eccezione Patrizia Bologna, *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini* (Milano: Ubulibri, 2007) e Gabriele Benelli, *Ascanio Celestini. Istituzioni e individuo nel teatro* (Roma: Aracne, 2010). Per quanto riguarda le riviste, è opportuno distinguere almeno tra due tipologie di interventi: articoli inclusi in numeri monografici sul teatro-narrazione (e non su Celestini in particolare); articoli inclusi in numeri che indagano scenari più ampi. Tra gli articoli appartenenti alla prima categoria, citiamo: Patrizia Bologna, 'Un'immobilità potentissima. Il teatro non povero di Ascanio Celestini', *Prove di drammaturgia*, anno XI, 2 (dicembre 2005), 17-21; Emanuela Garampelli, 'Lettere in tuta blu', *Hystrio*, anno XVIII, 1 (2005), 34-37; Gerardo Guccini, 'Racconti della memoria: Il teatro di Ascanio Celestini', *Prove di drammaturgia*, anno IX, 2 (2003), 20-26. Alla seconda, invece, appartengono: Simone Soriani, 'Da Alfieri a Celestini. La duplice Antigone del teatro italiano', *Forum Italicum*, 43 (2009), 29-46; Simone Soriani, 'Dalla memoria del passato agli appunti sul presente', *Atti & Sipari*, 4 (aprile 2009), 2-8; Beatrice Barbalato, 'La teatralizzazione della memoria. L'io narrante di Ascanio Celestini', *Mnemosyne, o la costruzione del senso*, 2 (2009), 83-96;. Per quel che concerne i volumi, essi possono essere raggruppati in tre categorie: volumi monografici su Celestini; volumi incentrati sul teatro-narrazione; volumi dedicati a temi letterari e stili performativi trasversali alla drammaturgia italiana contemporanea. Possiamo includere nella prima categoria: *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, ed. da Andrea Porcheddu (Udine: Il Principe Costante, 2005); *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, ed. da Simone Soriani (Corazzano: Titivillus, 2006); *Le carnaval verbal d'Ascanio Celestini*, ed. da Beatrice Barbalato (Bruxelles: Peter Lang, 2011). Alla seconda appartengono, invece, Simone Soriani, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta* (Civitella in Val di Chiana (AR): Zona, 2009); Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori* (Roma: Dino Audino Editore, 2005); Daniele Biacchessi, *Teatro Civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta* (Milano: Edizioni Ambiente, 2010). Infine, per la terza categoria, segnaliamo Beatrice Barbalato, *Sul palco c'è l'autore* (Louvain: Presses Universitaires de Louvain, 2006) e *Esperienze Novecentesche in Italia. Percorsi letterari da Giacomo Noventa ad Ascanio Celestini*, ed. da Ada Neiger (Tranto: Editrice UNI Service, 2008).

letture evidenziano uno scarso interesse per gli esami strutturali e la mancanza di puntuali confronti testuali, fermandosi all'enunciazione di possibili e ideali riferimenti culturali e filosofici. In particolare, studiosi come Guccini, Soriani e Barbalato si limitano a dichiarare il legame tra Celestini e la tradizione orale⁴⁸, e la sua capacità di sinergizzare elementi fiabistici, figure e temi tratti dal repertorio letterario colto⁴⁹, memorie personali⁵⁰ e dati reali, derivanti dalla ricerca sul campo. A proposito di questa sinergia, Soriani parla di "realismo magico" e Guccini di "oralità che-si fa-testo". L'opera di Celestini è presentata come il frutto di una sapiente sintesi alchemica tra elementi non omogenei. Parlando in generale, il salvacondotto che ha permesso a tanti di pronunciarsi sul caso Celestini, senza avvalersi di una metodologia sufficientemente chiara e definita, e senza un reale approfondimento dei testi e dei contesti, è il tema della memoria, ormai declinato e ribattuto come il più trito dei luoghi comuni: memoria come strumento postideologico di ricostruzione di un'etica collettiva e memoria come punto di intersezione di storia e autobiografia⁵¹, su cui

⁴⁸ Ad esempio, Guccini, riferendosi a Celestini, ma più in generale al panorama del teatro narrazione, sottolinea l'assoluta centralità della *performance* narrativa, come genesi paradossale del testo scritto, rovesciando di fatto il rapporto tradizionale tra drammaturgo (che scrive l'opera) e interprete (che la teatralizza). Il *performer* narrativo o "epico" alimenta la propria drammaturgia attraverso l'esperienza formale (durante gli spettacoli) o informale (incontri domestici e interviste) dell'esposizione della sua stessa presenza, che risulta, quindi, necessariamente performante, anche al di là dei limiti della scena. Cf. Gerardo Guccini, 'Il teatro narrazione: Fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo', *Prove di drammaturgia*, anno X, 1 (luglio 2004), 15-21.

⁴⁹ Beatrice Barbalato definisce le narrazioni di Celestini come un esempio di meta-racconto, capace di assorbire le varie modalità del raccontare dal *basso*. In particolare, la Barbalato propone un confronto con *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais, basandosi sull'immagine bacciniana dei buchi, intesi come luoghi di facimento del mondo. Cf. Beatrice Barbalato, 'Telos, il senso della fine', in *Le carnaval verbal d'Ascanio Celstini*, ed. da Barbalato, pp. 83-99.

⁵⁰ Guido di Palma, riflettendo sulle caratteristiche performative di Celestini propone una distinzione tra l'attore monologante, vincolato al testo scritto, e il "raccontatore" che proviene dagli usi orali di matrice popolare. A quest'ultima categoria apparterebbe la vocazione fabulatoria di Celestini, che si affiderebbe a un modello di narrazione domestica e privata. Cf. Guido Di Palma, 'Un testimone dell'apocalisse. Tradizione e invenzione nella tabulazione di Ascanio Celestini', in *L'invenzione della memoria*, ed. da Porcheddu, pp. 85-112.

⁵¹ Andrea Porcheddu mette in evidenza la vocazione di Celestini a ascoltare e interagire con i testimoni viventi, che l'artista incontra in tre luoghi altamente simbolici: la cucina, la casa e la strada. La ricostruzione della memoria di eventi storici segue un percorso che si articola dal dato personale per sfociare nell'esperienza collettiva. Cf. Andrea Porcheddu, 'Contingenza, ironia, solidarietà', in *L'invenzione della memoria*, ed. da Porcheddu, pp. 127-148.

narratore e pubblico ricreano una teoria e una pratica di comunità.⁵² Questa vaghezza, a livello interpretativo è anche direttamente dipendente dall'esclusivo interesse dei critici nei confronti del Celestini *performer*. Mancano, infatti, contributi specificamente dedicati al Celestini scrittore e ai suoi complessi rapporti con la *performance*, il cinema e la ricerca etnografica.

Il nostro studio, invece, da una parte, si concentra sulle opere letterarie, esaminandone le fonti e i modelli di riferimento, nel tentativo di tracciare un profilo ben definito del Celestini scrittore, che è stato, come detto, completamente ignorato; dall'altra, tentiamo di uscire dalle autolimitazioni della critica, guardando oltre il solo ambito del teatro-narrazione e prendendo in considerazione anche quella parte della produzione celestiniana che risulta alquanto inesplorata, se non sconosciuta: diari, raccolte documentali, film, CD, e DVD delle *performance* teatrali e relativi contributi extra. Questo allargamento dell'orizzonte di studio risulta cruciale in quanto per un verso ci permette di individuare i legami di interrelazione tra i diversi *media* lungo i quali i vari oggetti editoriali convergono e negoziano i passaggi dall'una all'altra identità autoriale, per l'altro ci aiuta a inserire l'opera celestiniana in una più ampia mappa di convergenze culturali.

4. Preliminari metodologici

Essendo la produzione celestiniana già di per sé rappresentabile come una piattaforma multimediale, in cui il libro e la *performance* teatrale sono solo due dei *media* in azione, la nostra analisi non può che imporsi un approccio teorico interdisciplinare, secondo una logica di mutazione e mutua assistenza tra discipline tradizionalmente anche molto distanti. Per forza di cose, ci muoveremo quasi sempre su linee di

⁵² Fabio Caffarena prova a superare il rapporto dicotomico tra la Storia e la narrazione di storie, asserendo che la prima potrebbe alimentarsi della seconda, per meglio inquadrare "i processi di costruzione identitaria dei singoli individui e delle comunità". Cf. Fabio Caffarena, 'A voce e per iscritto', in *Le carnival verbal d'Ascanio Celstini*, ed. da Barbalato, pp. 201-211.

confine, ricercando in un ambito teorico gli strumenti ermeneutici che non abbiamo trovato nell'altro, senza mai pretendere di esaurire le nostre dimostrazioni seguendo i dettami di un solo indirizzo metodologico. La teoria letteraria, la narratologia, la semiotica, la teoria dei *media*, con alcuni riferimenti non secondari alla filosofia, all'antropologia e alla storia orale, costituiscono il mosaico teorico attraverso cui tentiamo di interpretare il mosaico multi-contestuale costruito da Celestini. Va chiarito, tuttavia, che assai raramente proponiamo due o più interpretazioni metodologicamente alternative (per quanto convergenti) di un medesimo oggetto o fenomeno, eleggendo, invece, a nostra guida il criterio della complementarità. L'uso complementare di teorie diverse si rende necessario proprio a causa del fatto che uno dei nostri obiettivi principali è quello di esaminare gli snodi attraverso cui avvengono le transizioni del messaggio da un'opera all'altra, da un *medium* all'altro, da un contesto all'altro. Abbiamo sovrapposto all'oggetto di studio più di un inquadramento teorico completo solo in rari casi, cioè laddove una sola impostazione, per quanto infiltrata di più approcci, avrebbe fornito definizioni troppo ambigue e/o non sufficientemente specifiche, o laddove si è reso necessario chiarire su più livelli l'impatto prodotto sulle opere da alcune formule programmatiche coniate dall'autore stesso, che pongono problemi di intelligibilità e collocabilità teorica.

All'inizio della ricerca, tuttavia, la nostra prospettiva non era così ampia. L'intenzione, infatti, era quella di proporre una lettura approfondita dei testi celestiniani che non trascurasse, innanzitutto, l'individuazione e la classificazione delle fonti, riconducibili essenzialmente a due repertori, la fiaba popolare e le storie di vita. Dimostrare che la fiaba approda ai testi celestiniani eminentemente attraverso il *medium* della scrittura, mentre le storie di vita vengono raccolte dall'autore prevalentemente tramite audio e video-interviste, ci era apparso,

in un primo momento, un risultato degno di essere presentato autonomamente, considerando le approssimazioni della critica e i pregiudizi degli addetti ai lavori, che tendono (come vedremo nel *Secondo* e nel *Terzo Capitolo*) a risolvere il processo di raccolta e del riutilizzo delle fonti nella produzione celestiniana in una indefinita pratica dell'antropologia e dell'oralità.

Durante il percorso di ricerca delle fonti, tuttavia, ci si è palesata una prima evidenza che ha automaticamente spostato il *focus* della nostra analisi dalle questioni filologiche ai modi narrativi. L'analisi filologica, pur limitandosi a mettere in evidenza i repertori da cui Celestini principalmente attinge, ci ha spinto a individuare nella maggioranza dei testi la presenza speculare di due modi narrativi, il fiabismo (correlato al repertorio della fiaba popolare) e il realismo (correlato all'utilizzo delle storie di vita). Questa corrispondenza diretta tra le tipologie delle fonti e i modi narrativi (come vedremo meglio già in queste pagine introduttive) ci ha poi suggerito di costruire una mappa dell'opera celestiniana, basata proprio sui modi narrativi, la cui dinamica, fin dalle prime fasi dell'analisi, è apparsa costante, o meglio, impostata secondo uno schema fisso.

Proprio quando la ricerca sembrava essersi esaurita (o meglio, arenata) in una lettura testuale, per così dire, interna, tutto sommato non dissimile (se non per una certa ostinazione filologica) da quelle che avevamo accusato di approssimazione teorica e pigrizia culturale, ci siamo resi conto che la nostra mappatura dei modi narrativi era chiaramente incompleta. I finali dei testi celestiniani (specialmente quelli scritti dopo il 2000), infatti, presentano un modo narrativo altro rispetto al fiabismo e al realismo, e quindi indipendente dalle due tipologie di fonti individuate nella prima fase della ricerca. Anticipiamo, per ora, che, sulla scorta di Tzvetan Todorov⁵³, abbiamo identificato questo terzo modo narrativo con la definizione di

⁵³ Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A structural approach to a literary genre* (New York: Cornell University Press, 1975-1989 [1970]).

“fantastico”. L’aver stabilito che Celestini conclude i suoi testi più recenti attraverso il “fantastico”, ha dato il via a un’ulteriore riflessione che ci ha portato a confrontare i modi narrativi delle opere letterarie (quelle pubblicate in formato libro) con quelli dei corrispondenti testi utilizzati per le *performance* teatrali. Dal confronto, è emersa, a livello dei finali, una evidente tendenza: il fantastico delle opere letterarie si trasforma in realismo nelle *performance* teatrali. Osservare la bipolarità narrativa di testi praticamente gemelli sul piano verbale ci ha indotto a formulare l’ipotesi della doppia identità celestiniana. Da lì in poi, è stato del tutto naturale testare la validità della nostra intuizione su tutta la produzione dell’autore, comprese le opere documentarie. Solo a quel punto, l’opera celestiniana ci è apparsa per quello che è, cioè una grande piattaforma multimediale su cui le due identità si fronteggiano e completano a vicenda.

Nelle pagine seguenti, offriamo una panoramica più dettagliata del nostro studio, seguendo di fatto un ordine inverso rispetto a quello del breve resoconto appena proposto, e a quello che il lettore trova nella successione dei quattro capitoli di cui la tesi si compone. Questa scelta è motivata dalla volontà di rendere leggibile anche il percorso alla rovescia, attraverso cui chi scrive, alla fine del lavoro, ha voluto mettere alla prova la logicità e la coerenza dei legami tra l’impostazione metodologica adottata e le varie intuizioni e deduzioni che, in ordine sparso, e anche prima di aver trovato la definitiva collocazione teorica, hanno via via contribuito a completare il disegno generale del lavoro. La speranza è che questa *Introduzione* possa essere uno strumento complementare all’analisi vera e propria.

5. *Medium, ambiente, contesto*

Dal momento che l’opera celestiniana si presenta come una piattaforma multimediale, l’approccio proposto dalla *media ecology* risulta prezioso, anche se solo per un inquadramento

preliminare. Se da una parte, infatti, l'approccio ecologico ci può essere utile a visualizzare la produzione di Celestini come un insieme di contesti diversi fortemente interconnessi, dall'altra ci pone immediatamente un problema teorico legato a doppio filo proprio al presupposto fondamentale della *media ecology*: il contenuto di un testo è condizionato dalle specifiche caratteristiche del *medium* che lo veicola. Il nodo problematico è determinato dalla non completa applicabilità di tale principio alla produzione di Celestini. Come vedremo nel *Capitolo quarto*, infatti, a fronte di transizioni mediali simili, si determinano differenti derive del messaggio. Tenendo sempre come punto di riferimento la categoria dell'impegno, possiamo osservare che, mentre in una prima fase della produzione i testi creativi tendono a restare immutati nel passaggio dalla pagina scritta alla *performance* teatrale (rispondendo semplicemente a una tradizionale logica di adattamento per la scena), da un certo punto in poi (*La pecora nera*), cominciano a diversificare il loro messaggio (sul piano dell'impegno, appunto), a seconda del *medium* che li veicola (libro, *performance*, film). Confrontando la prima e la seconda fase, osserviamo che una medesima transizione mediale (dalla scrittura, alla *performance* orale) non determina uno stesso comportamento del messaggio, per cui la modulazione dell'impegno non viene condizionata dal passaggio da un *medium* all'altro, ma dalla volontà dell'autore.

6. Macrotesto, transmedia, rizoma

La piattaforma multimediale celestiniana, dunque, necessita di inquadramenti ulteriori che illuminino maggiormente i suoi meccanismi interni. Come spiegheremo dettagliatamente sempre nel *Capitolo quarto*, grazie ai passaggi mediali dei contenuti, le opere tendono a raggrupparsi in agglomerati, formando unità più grandi rispetto al singolo prodotto editoriale. In altri termini, i contenuti delle opere appartenenti a un determinato agglomerato tendono a completarsi a vicenda. Ogni opera, dunque, appare

come una parte di un tutto più grande. La definizione che meglio descrive questi agglomerati ci sembra quella di “macrotesto”. In ogni caso, non seguiamo l’impostazione di Maria Corti⁵⁴ (che ha coniato il termine negli anni Settanta) poiché, come diremo meglio, è troppo vincolata a un solo genere (la raccolta di racconti brevi) e alla coerenza strutturale delle varie parti del macrotesto; accogliamo invece la prospettiva di Marcello Pagnini, il quale estende la definizione all’intero *corpus* di uno autore, o a quelle parti del *corpus* che creano un “sistema” riconoscibile.⁵⁵

Tuttavia, la definizione di macrotesto, se per un verso si dimostra molto adatta a inquadrare panoramicamente gli agglomerati celestiniani, per l’altro rischia di non rendere conto fino in fondo delle transizioni interne dalle quali dipende proprio la formazione delle unità più grandi, cioè i macrotesti stessi. Poiché queste transizioni dei contenuti, come già detto, avvengono attraverso *media* diversi, la definizione più adatta a classificarli è quella di “transmedialità”, introdotta recentemente da Herry Jenkins⁵⁶: una determinata storia attraversa una serie di *media* (nel nostro caso, libro, film, televisione, video-intervista), ciascuno dei quali concorre a completarla.

Resta ancora da inquadrare l’aspetto non secondario della ricezione, ossia il ruolo del lettore. Per quanto Pagnini osservi che il “macrotesto” esiste in quanto il lettore lo riconosce come unità più grande rispetto al singolo testo, e Jenkins individui nella domanda dell’utenza una delle cause principali delle continuazioni transmediali delle storie, i concetti di macrotesto e transmedialità non illuminano totalmente il modello fruitivo proposto da Celestini. Gli agglomerati celestiniani, infatti, si presentano come organismi fluidi che non impongono percorsi obbligati. Come vedremo, il lettore può

⁵⁴ Maria Corti, “Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo”, in Maria Corti, *Il viaggio testuale* (Torino: Einaudi, 1978).

⁵⁵ Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura* (Palermo: Sellerio, 1980).

⁵⁶ Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide* (Londeon-New York: New York University Press, 2006).

entrarvi da diversi punti d'accesso, e riconoscerne l'unitarietà attraverso un percorso personale e originale. Non esiste, cioè, nessun criterio di propedeuticità da rispettare: ogni parte dell'unità più grande può essere il punto di partenza di un percorso macrotestuale. In questo senso, la definizione che meglio dipinge il modello ricettivo codificato nei macrotesti celestiniani è quella di "rizoma", introdotta da Deleuze e Guattari. Per ora, a questo proposito, ci limitiamo a richiamare quello che i due studiosi definiscono il "principio di cartografia e decalcomania":

a rhizome is not amenable to any structural or generative model. It is a stranger to any idea of genetic axis or deep structure. [...] Perhaps one of the most important characteristics of the rhizome is that it always has multiple entryways. [...] The rhizome pertains to a map that must be produced, constructed, a map that is always detachable, connectable, reversible, modifiable, and has multiple entryways and exits.⁵⁷

Per riassumere tutto il percorso in un solo periodo, diremo che gli agglomerati celestiniani sono macrotesti, in quanto unità più grandi rispetto alle singole opere che li compongono, e che tali macrotesti sono realizzati grazie alla circuitazione transmediale dei contenuti complementari delle singole opere, e, infine, che le vie d'accesso a queste macrostrutture sono molteplici e permettono al lettore un'esplorazione personalizzata.

7. I modi narrativi delle due identità

Gli approcci teorici sopra chiamati in causa, utili all'individuazione dei macrotesti e della loro natura transmediale, non risultano tuttavia sufficientemente adatti all'analisi della principale implicazione di questa multicontestualità, ossia la formazione di due distinte identità

⁵⁷ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987 [1980]), pp. 12-21.

autoriali. Come abbiamo preannunciato, il fattore che le determina e diversifica è l'impegno, o meglio, la sua declinazione variabile. Il problema che si pone, allora, è quello di trovare un parametro di misurazione dell'impegno. La scelta più saggia per assolvere questo compito ci è sembrata l'analisi dei modi narrativi. Abbiamo già annunciato che le opere creative pubblicate in formato libro sono la sede dell'identità celestiniana meno incline all'impegno diretto, cioè alla ricostruzione storica e alla critica esplicita della società contemporanea, e per comodità di ragionamento da queste comincia la nostra riflessione. Riferendoci principalmente allo studio già menzionato di Todorov sulla letteratura fantastica, nel *Capitolo terzo*, proponiamo un'analisi dei modi narrativi dei testi letterari pubblicati. L'indagine rivela uno schema fisso. Quasi tutte le opere si presentano come narrazioni tripartite: nelle prime parti, primeggia un modo narrativo che possiamo definire fiabistico, o o in termini toдорoviani, "meraviglioso"; le parti centrali, rivelano un prevalente modo realistico, o, sulla scorta di Todorov, "strano"; i finali delle opere sono, invece, caratterizzati da un evidente allontanamento del *focus* dalle gerarchie sociali, e da un'ambigua alterazione delle leggi naturali che crea nel lettore l'"incertezza" (che sempre secondo Todorov) costituisce il presupposto fondamentale del "fantastico", ossia la sospensione tra il "meraviglioso" e lo "strano". Come vedremo dettagliatamente, l'aspetto sintattico (cioè, l'ordine di apparizione dei modi narrativi) risulta particolarmente indicativo: il fantastico chiude i testi, allentando decisamente le tensioni e i risentimenti nei confronti del potere connaturato alle gerarchie sociali.

Le fughe nel fantastico, se da una parte realizzano l'identità dello scrittore e la distinguono da quella del *performer/comunicatore*, dall'altra rappresentano il ponte tra i testi creativi pubblicati a stampa e il resto della produzione, e quindi tra le due identità. Il fantastico celestiniano, infatti,

prolunga l'incertezza del lettore oltre i confini dell'opera, costringendolo in qualche modo a dover integrare le proprie conoscenze attraverso le altre opere (creative e no) del macrotesto. Non a caso, i finali dei testi letterari sono occupati dalla mutazione di determinati edifici (la fabbrica, il manicomio, il *call center*, il carcere) che da scenari propri dell'azione vessatoria del potere costituito nei confronti dei più deboli (operai, malati psichiatrici, lavoratori precari), si rivelano come spazi totalmente de-socializzati, mobili e dai confini incerti.

Se il fantastico è il modo narrativo dell'identità dello scrittore, il modo narrativo dell'altra identità, quella che occupa (almeno da *La pecora nera* in poi) tutti gli oggetti dei macrotesti, fuorché le opere letterarie, corrisponde a quella che Alberto Casadei definisce un'idea "ristretta" di "realismo letterario", applicando la quale "lo scrittore si vuole avvicinare il più possibile a una realtà storicamente definita e priva di elementi inverosimili o fantastici".⁵⁸

Le due identità, tuttavia, non instaurano una logica puramente binaria, ossia un'opposizione tra due termini, che secondo Deleuze e Guattari annulla "il molteplice", cioè il rizoma, ma lavorano anche come termini complementari, che, come vedremo, assumono talvolta, rizomaticamente appunto, l'uno la natura dell'altro. D'altronde, la stessa trasformazione degli edifici, può essere definita (ancora con Deleuze e Guattari) come un processo di "deteritorializzazione", cioè di abbandono di un determinato territorio (nel nostro caso, le gerarchie sociali e l'opera stessa), alla ricerca di un nuovo approdo, ossia una "riterritorializzazione". Secondo questa prospettiva, allora, anche le opere letterarie sono da considerarsi rizomi, o parti rizomorfe dei rizomi attivati dai macrotesti.

⁵⁸ Alberto Casadei, 'Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea', in *Finzione cronaca realtà*, pp. 3-22 (p.3).

8. Fonti e medialità

Se i finali fantastici appaiono slegati da modelli letterari riconoscibili, le parti caratterizzate dal “meraviglioso” e dallo “strano” si nutrono assai evidentemente di due repertori, riconducibili rispettivamente alla fiaba popolare e alle storie di vita. Ci è sembrato necessario approfondire nel *Capitolo secondo* anche il problema relativo alla raccolta e al riutilizzo delle fonti, per almeno una ragione: l’individuazione delle fonti ci permette di sgomberare il campo da alcuni pregiudizi introdotti dalla critica, il più forviante dei quali è relativo alla diffusa, ma mai comprovata, opinione che Celestini raccolga i materiali preparatori alle sue opere creative attraverso un non meglio identificato metodo antropologico, e che questi materiali derivino dalla sfera di un’ancor meno determinata oralità. Il nostro studio si sforza di mettere in ordine e problematizzare queste suggestioni. Dimosteremo che la fiaba approda ai testi celestiniani eminentemente attraverso il *medium* della scrittura, mentre le storie di vita vengono raccolte dall’autore prevalentemente tramite audio e video-interviste, che, sulla scorta di Ong, facciamo rientrare nella sfera dell’“oralità secondaria”.⁵⁹ Inoltre, ci interrogheremo sull’effettivo ruolo dell’antropologia nel mondo Celestini, soffermandoci sui possibili contatti tra l’opera del nostro autore e la tradizione dell’Antropologia teatrale.⁶⁰

9. Celestini e i quattro contesti esterni

Come vedremo nel *Capitolo primo*, Celestini è nato nell’alveo del teatro-narrazione e, pur essendosi progressivamente affrancato da quell’*imprinting*, con esso ha mantenuto, nel tempo, non pochi motivi di continuità. Ed è proprio il teatro-

⁵⁹ Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London and New York: Routledge, 1982-2002), p. 190.

⁶⁰ Per quanto riguarda i rapporti tra antropologia e teatro ci basiamo principalmente sulle riflessioni contenute in Piergiorgio Giacchè, *L’altra visione dell’altro: Una equazione tra antropologia e teatro* (Napoli: L’ancora del mediterraneo, 2004).

narrazione il tessuto connettivo attraverso cui l'esperienza celestiniana può essere messa in relazione con altri contesti artistico-culturali.

L'associazione tra l'esperienza del teatro-narrazione e le modalità performative di alcuni tra i più conosciuti comici satirici del panorama televisivo italiano, come Sabina Guzzanti e Daniele Luttazzi, risulta abbastanza agevole, se si visualizza correttamente il loro percorso professionale: dalle *performance* televisive (brevi e frammentarie) essi sono passati, già negli anni Novanta, a *performance* teatrali, lunghe, strutturate, documentate e mirate alla ricostruzione di fatti e circostanze di interesse collettivo. Successivamente, molti giornalisti televisivi, come Marco Travaglio e, più recentemente, Andrea Scanzi, hanno seguito una parabola molto simile: ai brevi interventi nei *talk-show* politici (come *Anno Zero* e *Servizio Pubblico*), hanno affiancato grandi affreschi a vocazione denunciativa mediati attraverso vere e proprie *performance* teatrali. Nello stesso periodo, anche vari scrittori hanno in qualche modo recepito la lezione del teatro-narrazione, estendendo la funzione dell'autore ideale dal testo scritto alla *performance* teatrale e/o televisiva. Il caso Saviano – sempre al centro di tensioni e polemiche – risulta particolarmente indicativo e utile alla descrizione del fenomeno: lo scrittore supera i limiti del testo e completa l'opera nello spazio-tempo della *performance* teatrale e/o televisiva; il racconto dei fatti (attraverso l'esposizione più o meno diretta delle fonti) si sovrappone a tal punto ai fatti stessi, da riconfigurare il loro narratore come vittima/eroe; in quanto tale, il narratore acquista un'autorevolezza morale superiore, che garantisce l'autenticità e il valore assoluto della narrazione.

Lo specifico peso culturale di Ascanio Celestini, tuttavia, non risiede semplicemente nella sua capacità di intercettare mondi artistico-culturali in partenza differenti, ma nell'essere per questi mondi uno squarcio sul futuro. Se per un verso Celestini incarna il dibattito arte-impegno, per l'altro lo supera

proprio grazie alla sua capacità di metabolizzare e rendere strutturale il contrasto violento tra posizioni antitetiche. D'altra parte, come vedremo dettagliatamente, dissociando la propria autorialità in due identità distinte e separate, Celestini viola la "regola" non scritta del teatro-narrazione, che impone una totale unificazione tra la figura dell'autore e quella del *performer*, grazie alla quale viene garantita la richiesta sovrapposizione tra narrazione e verità: chi racconta sa la verità perché è stato testimone dei fatti e/o su quei fatti ha condotto in prima persona una indagine accurata, o meglio, la più accurata in assoluto. Le due identità del nostro autore, invece, producono degli stessi fatti versioni alternative, smantellando l'autorevolezza monolitica e la superiorità morale della voce narrante.

Capitolo primo

Ascanio Celestini: l'anima atipica del nuovo teatro-narrazione italiano

1.1. Celestini e gli altri attori-narratori

1.1.1. Origini, temi e tecniche del teatro-narrazione

Il lavoro di Ascanio Celestini si distacca – in maniera anche significativa – dall'esperienza degli altri attori-narratori contemporanei, includibili nel contesto del così detto nuovo teatro-narrazione. Tuttavia, prima di approfondire il ragionamento sull'atipicità e originalità del nostro autore – con particolare riferimento alla sua capacità di interpretare, influenzare e superare il dibattito divampato (non solo in ambito teatrale) intorno alla questione arte-impegno –, ci dobbiamo soffermare sui motivi di continuità che connettono l'esperienza letterario-performativa di Celestini a quelle degli altri attori-narratori. Lo scopo è quello di illuminare le condizioni storiche e artistico-culturali che hanno permesso la nascita e lo sviluppo di una miriade di esperienze (compresa quella di Celestini) legate alla ricerca di un modello performativo fondato sull'autosufficienza della narrazione.

Il fenomeno denominato nuovo teatro-narrazione nasce nella seconda metà degli anni Ottanta e raggiunge la sua massima diffusione verso la fine dei Novanta. I nuovi attori-narratori si ispirano, da una parte, all'esperienza di Dario Fo e, dall'altra, recepiscono, problematizzano e mettono in discussione la tradizione più recente della ricerca teatrale internazionale.

Dopo i primi esperimenti di Marco Baliani (1950), Marco Paolini (1956), Laura Curino (1956), Gabriele Vacis (1955), nel corso degli ultimi venticinque anni, la

tendenza all'a-solo teatrale di matrice affabulatoria ha prodotto, sulla scena italiana, una vasta serie di proposte drammaturgico/performative, animate e sostenute da una spiccata tendenza all'impegno civile e alla ricostruzione storica. Basti pensare al *Racconto del Vajont*¹ di Paolini, a *Corpo di stato*² di Baliani e *Passione*³ e *Olivetti*⁴ di Curino.

Questi autori-*performer* costituiscono la prima ondata del nuovo teatro-narrazione italiano. Tra gli appartenenti alla seconda, si distinguono Ascanio Celestini (1972)⁵, Davide Enia (1974)⁶, Mario Perrotta (1970)⁷, Giulio Cavalli (1977)⁸.

Si possono includere nel contenitore del teatro-narrazione anche gli spettacoli di Moni Ovadia (tra musica e narrazione), Federico Bertozzi (tra fiaba, tragedia e realtà romanzesca), Andrea Cosentino e Maurizio Di Marco (tra narrazione e *cabaret*), anch'essi improntati su un modello performativo che tende a far coincidere il dramma con il racconto.

¹ Marco Paolini, Gabriele Vacis, *Il racconto del Vajont* (Milano: Garzanti, 1997). Lo spettacolo debutta nel 1993, ma il suo grande successo è legato alla replica del 9 ottobre 1997, trasmessa in diretta da RAI 2, in occasione del trentaquattresimo anniversario del disastro della diga del Vajont. La narrazione si è tenuta proprio nei pressi della frana.

² Marco Baliani, *Corpo di Stato. Il delitto Moro* (Milano: Rizzoli, 2003). Lo spettacolo, intitolato *Corpo di stato. Il delitto Moro: una generazione divisa*, debutta nel 1998. Nello stesso anno, viene trasmesso su Rai 2, in diretta dai Fori di Roma. Il primo spettacolo di teatro-narrazione di Baliani, tuttavia, è di nove anni prima. Si tratta di *Kohlhaas*, tratto dal *Michael Kohlhaas* di Heinrich von Kleist,

³ Laura Curino, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis, *Passione* (Novara: Interlinea, 1998). Lo spettacolo teatrale ha debuttato nel 1992.

⁴ Laura Curino, Gabriele Vacis, *Olivetti. Alle radici di un sogno* (Milano: Baldini & Castoldi, 1998). Lo spettacolo ha debuttato nel 1996 ed è stato trasmesso da Rai 2 nel 1998.

⁵ Tutti i dati e le date relativi alla vita, alle opere a stampa, ai debutti teatrali, a quelli televisivi e alle riproduzioni audio-video degli spettacoli di Celestini sono contenuti in *Appendice*, pp.

⁶ Gli spettacoli più fortunati di Enia sono *Maggio '43* e *Italia Brasile 3 a 2*. Il primo debutta nel 2004, ma l'anno precedente Enia presenta, al Festival di Santarcangelo, un'anteprima dal titolo *Schegge*. Il secondo, prodotto dalla compagnia "Santo Rocco e Garrincha", debutta nel 2002.

⁷ Il successo di Perrotta è legato a due spettacoli: *Italiani cìncali! - parte prima minatori in Belgio* (2003) e *La turnàta - italiani cìncali parte seconda* (2005). Entrambi i testi sono stati scritti dallo stesso Perrotta insieme a Nicola Bonazzi.

⁸ Cavalli si è ritagliato un suo spazio nei circuiti teatrali nazionali con due spettacoli: *[Re] Carlo [non] torna dalla battaglia di Poitiers* e *Linate 8 ottobre 2001: la strage*. Il primo, incentrato sulla vicenda del G8 di Genova del 2001, durante il quale venne ucciso Carlo Giuliani, debutta nel 2006. Il secondo, anch'esso performato per la prima volta nel 2006, al Piccolo Teatro di Milano, è stato pubblicato in formato libro: Giulio Cavalli e Fabrizio Tummolillo, *Linate 8 ottobre 2001: la strage*, (Macerata: Edizioni XII, 2007).

Alla fitta schiera di *performer* impegnati in progetti di teatro affabulatorio, si sono affiancati – come vedremo più diffusamente nel *Capitolo quarto* – numerosi giornalisti e altri professionisti della comunicazione, privi di una formazione teatrale, come Marco Travaglio, Michele Santoro, Andrea Scanzi, Roberto Saviano, Daniele Bianchessi e altri.

Fin dalla sua nascita, diversi critici teatrali italiani si sono interessati al nuovo teatro-narrazione, proponendo definizioni del fenomeno e interrogandosi sulle condizioni storiche che ne hanno favorito lo sviluppo.

Quanto alle definizioni, a parte la preliminare distinzione tra narrazione (*diegesi*) e dramma (*mimesi*)⁹, per distinguere un pezzo di presunto teatro-narrazione, da un “a-solo”¹⁰ di altra natura, alcuni studiosi giustamente puntano sulla specifica capacità del primo di rapportare in maniera esplicita e diretta il *performer* con il pubblico, strategicamente evocato nella storia¹¹, anche grazie al senso comune di alcuni raccordi narrativi (“si sa come vanno certe cose...; l’avete visto pure voi; che cosa ne pensate?”) e soprattutto alla rievocazione di vicende d’interesse collettivo, che tendono ad inglobare, nell’immaginario del racconto, non solo l’autobiografia dell’attore, ma anche quella dello spettatore. L’impatto di un attore affabulatore, infatti, può essere calcolato proprio attraverso questo parametro: la capacità di far vivere o rivivere, in maniera originale e in certo modo iniziatica, un’esperienza comune a un vasto bacino di utenza, come un grande evento sportivo, mediato dalla radio o dalla televisione, o un episodio storico recente, particolarmente tragico (storie di briganti, disastri ecologici, frammenti della seconda guerra mondiale

⁹ Cesare Segre, *Teatro e Romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria* (Torino: Einaudi, 1984), p. 4.

¹⁰ Per il concetto di “a-solo” all’interno della drammaturgia contemporanea, rimandiamo a Valentina Valentini, *Dopo il teatro moderno* (Milano: Giancarlo Politi Editore, 1989), pp. 87-96.

¹¹ Questa definizione è ampiamente condivisa dalla critica teatrale italiana. Si veda, tra gli altri, Simone Soriani, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta* (Civitella in Val di Chiana (AR): Zona, 2009), p. 9.

etc.), o, ancora, la riproposizione orale dell'immaginario e dei temi di qualche grande classico della letteratura o del teatro. Si pensi, ad esempio, al successo di *Italia Brasile 3 a 2* del palermitano Davide Enia, che ripropone una telecronaca, dalle coloriture epico-cavalleresche, della celeberrima partita che la nazionale italiana eroicamente vinse ai mondiali di Spagna del 1982: al posto di Orlando e Rinaldo, scendono in campo Paolo Rossi e Dino Zoff, ispirati dal "padre della patria" Enzo Bearzot. L'evento in questione è terreno di memorie e fantasticazioni comuni all'intero mondo calcistico e non solo. Si pensi anche alle affabulazioni, che affondano le loro radici tecniche nell'arte degli antichi cantastorie, di un altro meridionale, il calabrese Nino Racco: con i suoi *Brigante Musolino* e *Salvatore Giuliano*¹², propone al pubblico la riapertura di questioni mai del tutto digerite (*in primis*, la questione del brigantaggio), attraverso il passaggio in uno spazio/tempo in cui armoniosamente convivono i grandi eventi della storia e le anonime esperienze della gente comune. Questo nodo indissolubile garantisce l'effetto sperato: la commozione comune, la *catarsi*. Per quello che riguarda la riproposizione orale di grandi classici, un esempio molto rappresentativo è *Otello* (2001) del pugliese Michele Sinisi: la trama fedelmente riproposta coinvolge lo spettatore, attraverso la confidenza e l'espressionismo del dialetto, capace di trasformare in divertenti sillogismi basati sul senso comune la tragicità shakespeariana.

Tuttavia, la definizione teatro-narrazione racchiude, in un unico scenario, singolarità artistico-culturali anche molto distanti tra loro. La mutuaione di una grande varietà di tecniche teatrali, infatti, è all'ordine del giorno: la commedia dell'arte, la biomeccanica, il mimo corporeo astratto, ma anche le esperienze più tradizionali della media e grande prosa, giorno dopo giorno, sfornano attori-narratori intenzionati a riconvertire le abilità

¹² *Storia di Salvatore Giuliano* debutta nel 1989, mentre *Ntricata storia di Peppe Musolino* nel 2001.

pregresse nella nuova proposta. Inoltre, i nuovi attori-narratori sono, di solito, molto legati all'area geografica cui appartengono; e anche coloro che viaggiano attraverso le piazze più importanti dei festival e dei concorsi nazionali di teatro contemporaneo, hanno un'idea assai parziale e limitata del fenomeno in cui, per forza di cose, vengono inglobati.¹³

L'eterogeneità delle proposte performative e delle radici culturali dei singoli ha spinto i critici a tornare più volte sulla questione della definizione. Guccini (di certo il più attivo in questa ricerca) se, da una parte, evoca la categoria di "*quasi genere*"¹⁴, dall'altra (di fronte alla continua evoluzione del fenomeno, determinata concretamente dal costante inserimento di nuove individualità), si è visto costretto a costruire una definizione dai confini più sfumati e penetrabili: "nuova *performance epica*".¹⁵ Scrive Guccini:

Parlando di *nuova performance epica*, intendiamo [...] indicare

- che si sono costituite possibilità recitative impernite allo svolgimento narrativo dell'eloquio;
- che queste sottendono diversi vissuti e tecniche d'attuazione;
- che il riconoscimento di tali diversità richiede l'utilizzo d'una visione più ampia di quella richiesta dalle singole modalità considerate¹⁶.

Tuttavia, questa definizione, richiamando esplicitamente l'esperienza brechtiana, pone un altro problema:

¹³ Sulle difficoltà di monitoraggio degli attori-narratori italiani e sulle differenze artistico-culturali che attraversano il fenomeno, mi sono già espresso in Natale Filice, 'Riti e ritmi in *Fabbrica di Ascanio Celestini*', *Biblioteca Teatrale*, 74-76 (aprile-dicembre 2006), 267-293.

¹⁴ Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis* (Roma: Dino Audino Editore, 2005), p. 11.

¹⁵ Meno coraggiosi e innovativi risultano il neologismo proposto da Pier Giorgio Nosari e le definizioni di Simone Soriani. Scrive Nosari: "In sintesi, bisognerebbe parlare non di attore, ma di "narratore". Il narratore è un tipo di attore particolare, la cui peculiarità consiste nel fatto che non interpreta un personaggio, ma lo racconta mentre procede a narrarne la storia.". Cf. Pier Giorgio Nosari, 'I sentieri dei raccontatori di storie: Ipotesi per una mappa del teatro di narrazione', *Prove di drammaturgia*, anno X, 1/(luglio 2004), 11-14, (p. 11). Assai similmente, Soriani parla di "attori-narratori", "narr-attori" e "autori-attori" (Soriani, *Sulla scena del racconto*, p. 10).

¹⁶ Gerardo Guccini, 'L'arcipelago della "nuova performance epica"', *Prove di drammaturgia*, anno X, 1/(luglio 2004), 3-4 (p. 3).

l'individuazione di reali punti di contatto tra il teatro di Brecht e le pratiche degli attori-narratori di casa nostra. Guccini esce dall'*impasse*, evidenziando, da una parte, l'approccio condiviso dal "teatro epico" e dalla "nuova *performance* epica" (cioè, la transizione dalla *mimesi* alla *diegesi* e il coinvolgimento del pubblico in un processo di passaggio dalla storia narrata alla grande Storia) e, dall'altra, la scarsa consapevolezza di molti dei nuovi affabulatori della tradizione culturale e performativa a cui, in qualche modo, essi stessi ancora appartengono:

Brecht indaga le intermittenze del personaggio nell'insieme degli elementi recitativi; invita gli attori ad esercitarsi recitando le didascalie e le battute in terza persona; suggerisce di ri-narrare il dramma; dispone un training che sperimenta le soluzioni del 'teatro narrazione'; prevede che il 'teatro epico' venga superato da gruppi Agit prop e compagnie di narratori; accosta la storia dei popoli e la storia della trama, costruendo intorno all'attore epico un'ulteriore intesa con il pubblico, che – proprio come avviene negli spettacoli chiave del 'teatro narrazione' – consente di transitare dalla trama narrata alla grande Storia che ci comprende tutti.

E ancora:

Eppure, la dizione *nuova performance epica* segnala in lui un promotore anche superato: ch  il suo *prius* si   diversificato al punto da farsi inconsapevole e aleatorio per vari *performer* epici¹⁷.

La definibilit  del nuovo teatro-narrazione   resa particolarmente difficile anche dal fatto che esso, dopo i primi cinque o sei anni di esperimenti, ha mostrato una spiccata inclinazione all'attraversamento di *media* altri rispetto al teatro: gi  nella seconda met  degli anni Novanta, infatti, il nuovo teatro del racconto non era pi  una realt  compressa nella nicchia dell'innovazione teatrale italiana, ma un vero e proprio fenomeno massmediatico che, come vedremo pi  avanti, ha profondamente influenzato gli stili comunicativi di giornalisti

¹⁷ Guccini, 'L'arcipelago della "nuova *performance* epica"', p. 4.

televisivi, comici satirici e scrittori, per indagare i quali è necessario un allargamento degli orizzonti teorici e culturali normalmente contemplati dalla critica teatrale italiana.

Il termine temporale simbolico che sancisce la fuoriuscita degli attori-narratori dal ristretto circuito del teatro di ricerca può essere fissato al 9 ottobre 1997, data in cui andò in onda su Rai 2 (per volontà di Carlo Freccero) il *Racconto del Vajont* di Marco Paolini, che inchiodò davanti al piccolo schermo più di tre milioni di telespettatori.

L'ingresso della figura dell'attore-narratore nel teatro italiano, invece, ha un'origine più lontana, risalente agli anni Settanta. In quel periodo, il ruolo del narratore teatrale era ben codificato e si proponeva come risposta a pressanti esigenze di espressione politica (al di fuori dei luoghi deputati) e di condivisione sociale. Basti pensare all'esperienza di Dario Fo, nella quale la riscoperta del genere *giullarata medioevale* agisce in sinergia con il patrimonio di storie e tecniche del racconto orale, assorbite dai narratori popolari della Valtraglia. Il suo *Mistero buffo*¹⁸ è un documento prezioso per comprendere come Fo, ri-collocando l'attore fuori dall'edificio-teatro, tenti di coinvolgere il pubblico come narratario privilegiato, sottraendolo all'anonimia e alla passività delle sue mansioni tradizionali. L'attore-narratore forgiato nell'officina teatrale di Fo, insomma, si propone di parlare a tutta la società civile (e non esclusivamente al pubblico scelto dei teatri) e di utilizzare la *performance* come forma di acculturazione politica e aggregazione sociale.¹⁹

¹⁸ Dario Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare* (Torino, Einaudi, 1997). Lo spettacolo debutta il primo ottobre 1969 a Sestri Levante. Lo stesso anno viene pubblicato per la prima volta in Dario Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400* (Cremona: Tip. lombarda, 1969). Rai 2 trasmette lo spettacolo nel 1977. Altre edizioni a stampa sono: *Mistero buffo*, in *Compagni senza censura*, I (Milano: Mazzotta, 1970); *Mistero buffo. Giullarata popolare*, (Verona: Bertani, 1973-1974-1977); *Le commedie di Dario Fo*, V, *Mistero buffo; Ci ragiono e canto* (Torino: Einaudi, 1977); Dario Fo, *Mistero buffo*, ed. da Franca Rame (Torino: Einaudi, 2003-2014).

¹⁹ Per un approfondimento della questione, rimandiamo a Gerardo Guccini, 'Teatro di Narrazione', *Hystrio*, anno XVIII, 1(gennaio-marzo 2005), 3-6 (p. 4).

Tuttavia, nonostante la fama e il credito di Fo e di altri (come Giuliano Scabia), verso la fine del decennio, la figura del narratore è andata via via eclissandosi (per ri-apparire nella seconda metà del decennio successivo), a causa del fatto che l'innovazione teatrale dell'epoca si stava assestando su teorie e pratiche che rifiutavano la prospettiva della narrazione intesa come *performance* autonoma.

Per un verso, grandi personalità, come Jerzy Grotowski²⁰, Eugenio Barba²¹ e Julian Beck²² (capaci, come nessun altro, di influenzare molte generazioni di teatranti, dagli anni Sessanta ai giorni nostri), avevano affermato – attraverso una pratica didattica, fondata su *training* fisici estremamente mirati e strutturati – un modello di attore caratterizzato dall'unità “corpo-mente”, derubricando di fatto l'espressione verbale, in quanto giudicata inadeguata ad esprimere l'identità

²⁰ Regista e teorico teatrale polacco (1933-1999), è stato il punto di riferimento per un'intera generazione. La sua ricerca lo ha portato a esplorare l'espressività fisica dell'attore e a sperimentare un nuovo uso dello spazio. La sua riflessione teorica e il suo lavoro performativo si basano su una visione del teatro percepito come cerimonia rituale e del corpo come veicolo attraverso il quale liberare ricordi ancestrali ed energie cosmiche. Tra gli spettacoli da lui diretti: *Il principe Costante* di Calderón de la Barca nella riduzione di Slowacki (1965); *Apocalypsis cum figuris* (1968), elaborazione collettiva su testi della Bibbia, di Dostoevskij, Eliot e S. Weil. Sull'esperienza Grotowskiana, hanno scritto in molti. Si veda, almeno, Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche* (Milano: Ubulibri, 1993); Gabriele Vacis, *Awareness: dieci giorni con Jerzy Grotowski* (Milano: BUR, 2002); Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (Milano: Medusa, 2006); Franco Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato di invenzione* (Roma: Laterza, 2009).

²¹ Eugenio Barba (1936) è una delle figure di spicco del teatro mondiale contemporaneo. È considerato uno dei maggiori intellettuali europei. Noto come allievo ed amico di Jerzy Grotowski, fondatore e direttore dell'Odin Teatret, insieme a Peter Brook è ritenuto l'ultimo maestro occidentale vivente. Barba ha modificato il concetto di lavoro dell'attore avviato dal regista polacco, attraverso una pratica teatrale che porta l'attore a contatto con la propria ricerca interiore.

²² Julian Beck (1925-1985) ha fondato a New York, nel 1947, insieme alla moglie Judith Malina, il Living Theatre. Dopo una prima fase di stasi, la compagnia diventa itinerante. Fin dai primi anni Sessanta, i suoi spettacoli girano per tutta l'Europa. In Italia, Beck e i suoi toccano Roma, Torino e Milano. Partecipa spesso alla Biennale Teatro di Venezia. Il terreno su cui si è appoggiato il successo italiano del Living era stato preparato dall'avanguardia, e, in particolare dalla contestazione del "teatro di regia", stimolata da Carmelo Bene. Si veda, almeno, *Julian Beck, La vita del teatro: l'artista e la lotta del popolo*, ed. da Franco Quadri (Torino: Einaudi, 1972).

corporea; per l'altro, le Postavanguardie²³ indugiavano nella pratica di metalinguaggi mirati alla frammentarietà e alla autoriflessività dell'opera, negando l'autosufficienza dell'atto narrativo. Nel corso degli anni Ottanta, insomma, il mondo dell'innovazione teatrale si è mosso in una direzione anti-narrativa.²⁴

Come reazione a questo lungo esilio del narratore, nasce l'esperienza del teatro-narrazione degli anni Novanta, guidata, in massima parte, dall'idea che l'atto del narrare possa costituire una forma teatrale autonoma e autosufficiente. Fin dai suoi esordi, questo nuovo teatro-narrazione si è accompagnato a una spiccata sensibilità civile, in grado di rafforzare (anche rispetto alle esperienze degli anni Settanta) il valore testimoniale dell'atto del raccontare e della presenza stessa dell'attore-narratore. Egli si trova (come ha fatto giustamente notare Oliviero Ponte Di Pino²⁵) sul polo opposto a quello occupato dalla perfezione tecnica della Supermarionetta²⁶, incapace di approcci soggettivi; il nuovo attore-narratore tende a trascinare l'improvvisazione anche nelle *performance* aperte al pubblico, che da spettatore si trasforma in narratario diretto. Mentre le esperienze della ricerca teatrale internazionale, dagli anni

²³ I movimenti avanguardistici nel teatro italiano, dagli anni Sessanta a oggi, si possono distinguere in tre generazioni. La prima coincide con la stagione delle cantine romane, ispirata da personalità del calibro di Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Leo De Berardinis, Carlo Cecchi e Memè Perlini. Al centro della loro ricerca, c'erano la destrutturazione del linguaggio e della parola, la frammentazione e ricomposizione geometrica dello spazio-tempo della *performance*, il tentativo di riconvertire sincreticamente la cultura popolare e l'eredità delle avanguardie storiche. La seconda generazione, denominata post-avanguardia, comincia ad essere attiva all'inizio dei Settanta. Ne fanno parte il Carrozzone-Magazzini, Mario Martone e Falso Movimento, Giorgio Barberio Corsetti e la Societas Raffaello Sanzio. La terza ci riporta agli anni Novanta. Particolarmente fortunate sono state le esperienze di soggetti come Motus, Masque, Teatrino Clandestino, Fanny & Alexander e Egumteatro. Per un quadro completo sull'argomento, segnaliamo Gabriella Giannachi e Nick Kaye, *Staging the Post-Avant-Garde. Italian Experimental Performance after 1970* (Bern: Peter Lang, 2002), ma anche Lorenzo Mango, *La scena della perdita. Il teatro fra avanguardia e postavanguardia* (Roma: ed. Kappa, 1987) e Giuseppe Bartolucci, *Testi critici 1964-1987*, ed. da Valentina Valentini e Giancarlo Mancini (Roma: Bulzoni, 2007).

²⁴ La prevalente anti-narratività degli anni Ottanta viene definita "afasia" in Valentina Valentini, *Dopo il teatro moderno* (Milano: Giancarlo Politi Editore, 1989), p. 69-82.

²⁵ Ponte Di Pino, 'Il buon narratore', p. 7.

²⁶ La teorizzazione della "Supermarionetta" si deve al britannico Edward Gordon Craig (1872-1966), *Il mio teatro* (Milano: Feltrinelli, 1971).

Sessanta in poi – il “teatro povero” di Grotowski²⁷, il “teatro eurasiatico” di Barba²⁸, il “teatro immagine” di Wilson²⁹, il “teatro danza” di Pina Bausch³⁰ – si erano basate sulla costruzione di un inedito modello di *performer*, capace di superare i tradizionali limiti del corpo e della voce, il teatro-narrazione degli anni Novanta tende, al contrario, ad azzerare il culto delle tecniche corporee e dei metalinguaggi, concentrandosi, dal punto di vista tematico, sul vissuto quotidiano (coniugando autobiografia e storia collettiva) e, dal punto di vista tecnico, sulla capitalizzazione e elaborazione delle modalità narrative assorbite, durante la prima giovinezza, da narratori popolari, fuori e dentro le mura domestiche, tendendo (per dirla con Guccini) “a trovare in natura la propria materia prima”.³¹

Come ha intuito Ponte Di Pino, il teatro-narrazione ha anche, in qualche modo, riesumato la figura del grande attore all’italiana (estinta dopo la “rivoluzione della regia” e l’“apparente controrivoluzione destrutturante delle avanguardie”), puntando sulla centralità del *performer* e ponendo in secondo piano la funzione del regista.³² Dell’attore tradizionale, tuttavia, i nuovi attori-affabulatori rifiutano la ricerca del personaggio e si rivolgono direttamente al pubblico, non solo in qualità di

²⁷ Si veda, almeno, Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero* (Roma: Bulzoni, 1970).

²⁸ Eugenio Barba, *La canoa di carta* (Bologna: Il Mulino, 1993).

²⁹ Nel 1968, Robert Wilson (1941) fonda la compagnia di *performance* sperimentale Byrd Hoffman School of Byrds. Con questa compagnia, crea i suoi primi importanti lavori, a cominciare da *The King of Spain* e *The Life and Times of Sigmund Freud* del 1969. I suoi lavori sono celebri per lo stile austero, i movimenti molto lenti, le dilatazioni estreme nello spazio e nel tempo. *The Life and Times of Joseph Stalin* è una performance di 12 ore, mentre *KA MOUNTa in and GUARDenia Terrace* è stata allestita sulla vetta di una montagna in Iran per una durata di sette giorni. Si veda Robert Wilson o *il teatro del tempo*, ed. da Franco Quadri (Milano: Ubulibri, 1999).

³⁰ Pina Bausch (1940-2009) è considerata, a livello mondiale, una delle coreografe più importanti. Ha diretto a partire dal 1973 il *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, con sede a Wuppertal (Germania). Il suo nome è legato al termine *Tanztheater* (teatro-danza), usato per indicare un preciso progetto artistico alternativo al balletto e alla danza moderna, che include elementi recitativi, come l’uso del gesto teatrale e della parola. Si veda, almeno, *Sulle tracce di Pina Bausch*, ed. da Franco Quadri (Milano: Ubulibri, 2002).

³¹ Guccini, ‘Teatro di narrazione’, p. 5.

³² Ponte Di Pino, ‘Il buon narratore’, p. 7.

performer, ma anche e soprattutto come autori dei testi performati.³³

Cionondimeno, i primi attori-narratori (Marco Baliani, Laura Curino e Marco Paolini), già pienamente attivi nella seconda metà degli anni Ottanta, non si sono potuti limitare a un rifiuto dell'eredità dell'innovazione teatrale contemporanea, a favore di una forma ancora indeterminata di semplificazione performativa, ma hanno dovuto metabolizzare e riconvertire i valori dell'avanguardia, e integrarli con l'interesse per le tematiche sociali, i percorsi pedagogici e drammaturgici più recenti (il laboratorio) e quelli tradizionali (basati sulla centralità del testo e sulla responsabilità del capocomico).³⁴ Esemplare risulta la complessa dinamica di allontanamento dagli insegnamenti dei maestri Barba e Grotowski da parte di Paolini, il quale, pur rivendicando il proprio diritto all'ateismo artistico-culturale, non arriva a rinnegare la sua formazione:

nel complesso [...] sono estraneo al metodo di Eugenio Barba e alla filosofia di "costruzione del corpo". Tuttavia in un lavoro come il mio si affrontano empiricamente alcune dottrine, come un ateo che entra dentro a tante chiese e templi, col rispetto nei confronti dei credenti e la curiosità di conoscere. Alla fine, però, non sono diventato un monaco, non ho preso i voti di questa o quella religione. Però non ho perso il rispetto delle persone con cui ho studiato, non le ho mai prese in giro, né ho avuto la pretesa di giudicare il loro lavoro solo perché era diverso dal mio. [...]. Direi che mi hanno salvato le femministe e Grotowski: sono loro che hanno cominciato a

³³ La sovrapposizione delle figure del *performer* e dell'autore è stato ed è un fenomeno non racchiudibile nel solo campo d'azione del nuovo teatro-narrazione, ma ha coinvolto una quantità di linguaggi, generi, stili e generazioni. La questione è affrontata da Beatrice Barbalato, la quale accosta le esperienze di artisti anche molto distanti l'uno dall'altro (Bene, Celati, Cerami, Martone, De Simone, Celestini), accomunati però dalla ricerca di accentramento delle varie istanze necessarie alla realizzazione della *performance*. Cf. Beatrice Barbalato, *Sul palco c'è l'autore* (Louvain: Presses universitaires de Louvain, 2006). Per un quadro includente anche la figura di Fo autore-attore, rinviamo a Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento* (Roma: Bulzoni, 2007).

³⁴ Scrive, a questo proposito, Gerardo Guccini: "I loro percorsi non transitano dall'innovazione teatrale alla dimensione del popolare, ma piuttosto intrecciano nel vissuto gli elementi dell'una e dell'altra". (Guccini, 'Teatro di narrazione', p. 6).

parlare di corpo e , grazie a loro, ho scoperto la differenza tra i piedi, la schiena ed il resto del corpo.³⁵

Il processo di allontanamento dai modelli dei Maestri dell'innovazione e di ricerca di una nuova traiettoria performativa, che tenesse insieme teatro e narrazione “pura” (senza azioni fisiche) è stato laborioso e si è dipanato in una serie di esperimenti preparatori, molto spesso aperti, in prima istanza, a pubblici giovani e giovanissimi. Il teatro ragazzi è stato la palestra in cui i primi attori-narratori, già durante gli anni Ottanta, hanno cominciato a codificare e rodare il nuovo modello, stimolati, come spiega Paolini, dalla spietatezza (e quindi dall'attendibilità del giudizio) delle platee studentesche:

Un ragazzo, o un adolescente, è uno spettatore spietato perché a un certo punto il suo livello di attenzione cala e non prova nemmeno a nascondere la perdita di interesse: mentre uno spettatore di una certa età dissimula, magari si addormenta educatamente, un ragazzo ti fa capire subito (e davvero) che ha smesso di seguire il tuo discorso.³⁶

La generazione successiva, affermatasi sul finire degli anni Novanta (*in primis*, Celestini, Enia e Perrotta), invece, appoggiandosi all'esperienza di Baliani, Curino e Paolini, ha potuto proporre, con maggiore disinvoltura, un modello di teatro-narrazione in grado di rigettare quasi totalmente le tecniche teatrali vecchie e nuove e di imporre la centralità dei contenuti della narrazione, dell'atto narrativo e dell'unicità identitaria di ogni singolo narratore:

Insomma non basta che il racconto sia “giusto”: bisogna che lo diventi perché ce lo sta trasmettendo proprio quella persona. E devono essere chiari i motivi per cui è necessario in questo momento, per lui, raccontarci questa vicenda. Chi narra non può essere dunque uno strumento neutro, [...],

³⁵ Soriani, *Sulla scena del racconto*, p. 176.

³⁶ Soriani, *Sulla scena del racconto*, p. 174.

perché non contano solo i fatti, per quanto significativi, ma anche il motivo per cui sono fondamentali per il narratore e per noi.³⁷

L'insofferenza di Celestini nei confronti delle tecniche teatrali condivise e trasmesse massivamente (ossia, rivolte a individui diversi, senza alcuna considerazione per le loro specifiche caratteristiche fisico/vocali e culturali) è esemplare. Parlando della scuola di Perla Peragallo³⁸, "Il mulino di Fiora"³⁹, da lui frequentata nel 1994, Ascanio confessa:

C'era tantissimo stress, l'impossibilità di capire quello che stavi facendo, era chiaro che si trattava di qualcosa di importante, ma non lo afferravi mai, non riuscivi a capirci niente...⁴⁰

In queste parole, possiamo leggere la tensione e l'avversione maturate, nei primi anni Novanta, nei confronti delle forme teatrali dominanti nei decenni precedenti, basate sulla creazione e divulgazione di nuove tecniche corporee e di nuove sensibilità culturali, molto spesso anticipate e accompagnate dal culto di grandi maestri, come Barba e Grotowski, e dalla sacralizzazione di Antonin Artaud.⁴¹ Nel

³⁷ Ponte Di Pino, 'Il buon narratore', p. 7.

³⁸ Formatasi alla scuola di Alessandro Fersen, Perla Peragallo (1943-2007) è da considerarsi una delle figure di primo piano del teatro italiano dagli anni Sessanta in poi, insieme a Carlo Cecchi, Rino Sudano, Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Leo de Berardinis, con il quale lavora in molti spettacoli di culto, come l'*Amleto* del 1967 o il *Sir and Lady Macbeth* del '68. Nello stesso anno affianca Carmelo Bene nel *Don Chisciotte*. Nel 1981 termina il connubio sentimentale e artistico con Leo De Berardinis e Perla preferisce dedicarsi all'insegnamento. Nel 1985 apre il Mulino di Fiora.

³⁹ Come la maggior parte delle scuole di teatro, Il Mulino di Fiora, proponeva agli allievi un percorso variegato, orientato, innanzi tutto, allo sviluppo delle abilità attoriali di base, piuttosto che a un apprendistato specifico mirato all'assorbimento di un determinato stile teatrale (il movimento scenico era insegnato da Daniela Bösch, mentre dizione e uso della voce da Marco Cavicchioli). D'altra parte, un'attrice come Perla Peragallo, cresciuta nel sincretismo dell'avanguardia, non poteva che spingere gli allievi a esplorare il più possibile l'immenso scenario delle tecniche fisiche, vocali e drammaturgiche. Questa varietà di orizzonti creava nell'allievo Celestini disorientamento e frustrazione.

⁴⁰ Il brano è tratto da una lunga intervista contenuta in Patrizia Bologna, *Tuttestorie - Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini* (Milano: Ubilibri, 2007), p. 23.

⁴¹ Artaud teorizzò la fine della "tirannia" del testo nei confronti dello spettacolo e predicò una nuova forma di teatro integrale, che comprendesse e mettesse sullo stesso piano tutte le forme di linguaggio, fondendo gesto, movimento, luce e parola. Si veda, almeno, Antonin Artaud, *Il Teatro e il suo doppio* (Torino: Einaudi, 1968-2000 [1938]).

seguente brano, ancora più esplicitamente, Celestini dichiara la propria distanza e il proprio disprezzo nei confronti dell'imposizione a molti, da parte di un singolo, di propedeutiche e stili recitativi pre-confezionati: “non sono ronconi che dirige gli attori come i leoni al circo di nando orfei, né come i registi dell'avanguardia che fanno fare il training ai loro attori ammaestrati”.⁴² Questo rifiuto delle convenzioni meta-teatrali delle Avanguardie, della cultura del corpo⁴³ e dello stra-potere della regia – più graduale e problematico per i primi attori-narratori (Baliani, Curino e Paolini) e più diretto e automatico per gli esponenti della generazione successiva (Celestini, Enia, Perrotta e molti altri) – può essere inquadrato come la base a partire dalla quale i nuovi affabulatori hanno impostato le loro ricette teatrali che, pur essendo autonome e diversificate, mostrano tratti comuni assai evidenti, tali da spingere Guccini, come già detto, a individuare nel teatro-narrazione degli anni Novanta un “*quasi genere*”.⁴⁴ Il fenomeno nasce in Piemonte, e più precisamente, intorno al lavoro del Teatro Settimo di Torino, diretto dal regista-drammaturgo Gabriele Vacis.⁴⁵ Proprio al Settimo maturano le vocazioni di narratore di Marco Paolini (*Adriatico*, primo episodio del ciclo degli *Album* è del 1987) e Laura Curino (*Passione*, 1993).⁴⁶

⁴² Il brano citato è un estratto da una e-mail inviata da Celestini il 10 luglio 2012.

⁴³ Per un resoconto completo dell'evoluzione delle tecniche corporee nel Novecento, rimandiamo a Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale* (Roma: Bulzoni, 2000).

⁴⁴ Vedi nota 18.

⁴⁵ Il regista e drammaturgo Gabriele Vacis (1955), Premio Ubu 1995 per il teatro civile, insieme a Marco Paolini, ha avuto un ruolo centrale nella creazione del nuovo modello teatro-narrazione, sia nell'individuazione delle relative modalità drammaturgiche e performative, sia nella diffusione della cultura del racconto come forma autonoma e autosufficiente di teatro. Ha curato la regia e collaborato alla drammaturgia di alcuni tra i più fortunati spettacoli di narrazione degli esponenti della prima generazione di autori-performer: tra gli altri, *Adriatico*, *Il racconto del Vajont*, *Olivetti*, *Novecento*.

⁴⁶ Direttamente dal Settimo esce anche Eugenio Allegri, con *Novecento* (1994) tratto da Baricco. Beppe Rosso, con spettacoli come *Camminanti* e *Un giorno di fuoco* (1997), riprende della compagnia torinese la passione civile. L'influenza del Settimo passa anche attraverso i corsi di Vacis alla scuola d'arte drammatica “Paolo Grassi” di Milano, dove si sono formati, tra gli altri, Antonio Pizzicato, Christian Ceresoli, Silvia Frasson, Riccardo Gabriele Tirdoni, Diana Hobel, Fabrizio Pagella,

Il modello Curino (che intreccia Storia e autobiografia) ha avuto una forte influenza, anche per l'infaticabile attività laboratoriale dell'attrice-autrice torinese. Curino stabilizza il proprio *format* con le narrazioni teatrali *Geografie* (1999) e *L'età d'oro* (2002): di questo modello si trovano tracce nel primo lavoro di Lucilla Giagnoni (che con la Curino e Mariella Fabbri faceva parte del nucleo storico del Settimo), *Terra d'acqua*. Anche il Teatro del Rimbalzo (Alessandria) segue il modello Curino con *Un cappello borsalino* (2001); così come Michela Marelli, con *Il Che. Vita e morte di Ernesto Guevara* (2002).

Passando a Paolini, dopo l'esperienza di *Vajont*⁴⁷, l'attore-narratore lascia Torino e torna in Veneto, dove inizia ad accostare all'impegno civile il senso di appartenenza alla propria terra. Ma l'identità che si determina attraverso la ri-scoperta della cultura locale, nel Paolini post-*Vajont* – per esempio, in *Appunti foresti* (1996), tratto da *Il milione* –, si esplica anche come invito al viaggio e all'allontanamento dalla terra d'origine, il richiamo della quale rimane comunque preponderante, avvicinando l'autore-performer bellunese alla sensibilità di autori corregionali come Mario Rigoni Stern⁴⁸, Andrea Zanzotto e Luigi Meneghello, ai quali dedica il ciclo di documentari *Ritratti* (1999), per la regia di Carlo Mazzacurati. Questa linea influenza in modo evidente alcuni lavori di Silvio Castiglioni, come *Filofilò* (2000). Anche *La Maria Zannella* (2001) di Sergio Pierattini, interpretata da Maria Paiato, risente di questo modello. Al Paolini più lirico e autobiografico degli *Album*⁴⁹, invece, si ispira Roberto Citran, con l'affresco generazionale *Ciao nudo* (1997).

⁴⁷ Il modello *Vajont* ha fortemente influenzato – tra i numerosi altri – Pino Loperfido, autore de *Il racconto del Cermis* (2001).

⁴⁸ Da *Il sergente nella neve* di Rigoni Stern, Paolini ha tratto lo spettacolo *Il sergente*, trasmesso, nel 2007, da LA7.

⁴⁹ Si tratta di una tetralogia: *Adriatico* (1987); *Tiri in porta* (1990); *Liberi tutti* (1992); *Aprile '74 e 5* (1994).

Anche il primo grande successo del nuovo teatro-narrazione, *Kohlhaas* (1987) di Marco Baliani, pur risentendo del lavoro svolto a Roma con la compagnia di teatro-ragazzi Ruotalibera e dei laboratori per ragazzi difficili tenuti a Genova nella seconda metà degli anni Ottanta, è stato fortemente condizionato dal contatto con l'ambiente torinese, in quanto il testo dello spettacolo è stato scritto insieme a Remo Rostagno (precursore torinese del teatro-narrazione alla fine degli anni Sessanta, ispiratore del teatro-ragazzi e dell'animazione sociale). Importante è anche l'incontro con Carlo Formigoni, fondatore dello storico gruppo Teatro del Sole di Milano⁵⁰, che avvia negli anni Ottanta un percorso di ricerca in cui la ricoperta dell'oralità si intreccia con l'antropologia teatrale.

Il fenomeno teatro-narrazione non si ferma al nord Italia. In breve, si espande a macchia d'olio su tutto il territorio nazionale. Un contributo assai significativo arriva dall'Emilia Romagna. Oltre alle favole in dialetto bolognese di Matteo Belli⁵¹, bisogna ricordare l'importante attività di recupero della tradizione orale ad opera di Sergio Diotti, che mette in scena una parte del repertorio fiabistico popolare, riesumando, specialmente con *Il ritorno del fulesta* (1992), la figura del vecchio cantastorie girovago romagnolo. Dalla collaborazione con Luigi Dadina del Teatro delle Albe (Ravenna), nascono altri tre spettacoli incentrati sullo stesso tema: *I due fulesta* (2002), *A veglia col fulesta* (2003) e *La notte dei racconti* (2003). D'altra parte, Dadina, fin dalla fine degli anni Ottanta, lavora in questa prospettiva, in collaborazione con l'attore senegalese Mandiaye N'Diaye, producendo spettacoli come *Ruh, Romagna più Africa uguale* (1988), *Nessuno può coprire l'ombra* (1991), *Le due calebasse* (1990), *Narrazione della pianura* (1995), *Griot Fuler* (1993). All'emigrazione italiana del primo dopoguerra si dedica,

⁵⁰ La compagnia, fondata nel 1971, anche grazie al contributo del Teatro Stabile di Torino, è considerata da più parti la realtà produttiva che ha codificato la moderna concezione di Teatro per l'infanzia e la gioventù.

⁵¹ Belli è attivo nell'ambito delle attività dell'Associazione Cà Rossa/Centro Teatrale per l'Oralità di Bologna.

invece, Mario Perrotta che con il già citato *Italiani Cincali* (2003), prodotto dalla compagnia ITC Teatro dell'Argine (Bologna), narra la vicenda dei minatori italiani in Belgio, descritti come emigrati di "serie b", mai davvero accettati dalle comunità locali.

Anche la Toscana ha recepito lo stimolo dei narratori attivi nel nord. Particolarmente originale risulta il lavoro di Giacomo Verde, che ha saputo coniugare le tecniche tradizionali della narrazione orale con la tecnologia, ideando una forma di racconto trasmesso attraverso il *medium* televisivo. Tra i suoi lavori, ricordiamo *Progetto Tele-Racconto* (1990), *Euclide* (1993), *E fu così che la guerra finì* (1996). Dal 1967, invece, Il Teatro povero di Monticchiello racconta le storie della comunità contadina della Val d'Orica senese. Negli ultimi anni, la compagnia si è dedicata con passione al recupero della "folia" (la tradizione novellistica toscana), realizzando spettacoli come *Quovadimus* (2000) e *Folia* (2004), incentrato sull'epopea eroicomica di Capriano. Nella campagna toscana, nasce anche l'esperienza del Teatro del Montevaso (cui ha contribuito lo stesso Celestini), che ha tentato di coniugare la riscoperta del repertorio orale locale, con le tecniche della Commedia dell'Arte e la Storia contemporanea. Più vicino alla sensibilità del teatro civile alla Paolini è il lavoro di Nicola Pannelli e della compagnia Narramondo, che ha prodotto spettacoli dedicati alla questione palestinese, al razzismo e all'emarginazione, al pericolo del nucleare, agli anni di piombo, alla questione irlandese, alla condizione dei prigionieri politici nelle carceri speciali.

Nel Lazio, sono nate le esperienze di Veronica Cruciani e Silvia Gallerano. La prima è stata protagonista de *Le nozze di Antigone* (2003), scritto per lei da Celestini; la seconda dell'orazione civile *Il giorno che comincio* (2003), basato sulle testimonianze di alcune manifestanti al G8 di Genova. Dalla loro collaborazione, nasce una serie di spettacoli dedicati

all'emigrazione italiana, basati anch'essi su interviste raccolte sul campo, come *Ballare di lavoro* (2004).

Passando al sud, evidenziamo l'importanza della Sicilia. Qui il teatro-narrazione ha saputo avvalersi della grande tradizione del "cuntu" tradizionale, portata avanti da Mimmo Cuticchio. Epici sono infatti i lavori di Vincenzo Pirrotta, *in primis*, la trilogia *I tesori della Ziza*, basati sull'impeto sonoro del linguaggio. Anche il già menzionato Davide Enia risente della tradizione cuntistica, nel raccontare la Palermo bombardata della seconda guerra mondiale, attraverso una storia familiare, in *Maggio '43*. Vanno ancora menzionati Alessio Di Modica (*Da faro a faro*), che partendo dal "cuntu", racconta assai criticamente la sua terra e attonitamente i fatti del G8 di Genova, e Enzo Alaimo, i cui lavori realizzano un'atmosfera più sognante e rarefatta (*Petri*, 1994), anche quando raccontano l'emigrazione italiana degli anni 50 in Belgio (*Villarosa*, 2003).

Tra gli altri attori-narratori meridionali, citiamo il lucano Ulderico Pesce, i cui spettacoli sono fortemente caratterizzati dall'impegno politico e basati su prove documentarie scrupolosamente raccolte e verificate (*Storie di scorie. Come costruire una pattumiera nucleare: Scanzano, Saluggia, Rotondella*, 2005). In chiusura di questo elenco, che per forza di cose resterà incompleto, citiamo i sardi Cada Die Teatro, Giancarlo Biffi, Pierpaolo Piludu, Alessandro Lay (i cui spettacoli si incentrano per lo più su storie di emarginazione sociale) e i pugliesi Michele Sinisi e Paolo Panaro, impegnati (specialmente il secondo) nell'adattamento, in chiave teatro-narrazione, di grandi classici della letteratura. Più recentemente, ha riscosso un notevole successo di critica e pubblico il teatro-narrazione del calabrese Saverio La Ruina, fondatore della compagnia Scena Verticale (Castrovillari).⁵²

⁵² Per una panoramica più completa di nomi e titoli, rimandiamo a Pier Giorgio Nosari, 'Nord: La culla del teatro di narrazione', Dimitri Papanikas, 'Centro: dal fuler al cyber-cantastorie' e Nicola Viesti, 'Sud: Tra tradizione e impegno civile', *Hystrio*, XVIII, 1 (gennaio-marzo 2005), 8-15.

Le caratteristiche comuni alla stragrande maggioranza delle esperienze di teatro-narrazione degli ultimi venticinque anni, sono l'impegno civile, la riscoperta dell'oralità (intesa come repertorio di storie e riti popolari), la fusione di memoria autobiografica e Storia, l'animazione sociale, l'impegno costante nei laboratori e nel teatro-ragazzi (spesso primo veicolo di diffusione di nuove formule drammaturgico-performative), la ricerca documentaria, il dialogo diretto con le comunità locali, il valore testimoniale dell'atto del narrare, l'estrema povertà degli impianti scenografici e la gestualità minimale.

1.1.2. L'eredità di Dario Fo

Se, da una parte, i nuovi autori-*performer* hanno re-introdotto nel teatro italiano l'istanza autonoma del narratore, prendendo lo slancio dal rifiuto dei meta-linguaggi e delle tecniche corporee, dall'altra, si sono in parte appoggiati (specialmente i pionieri Paolini e Curino) all'esperienza di Dario Fo. *Mistero buffo* – che Soriani definisce come una sorta di cerniera tra la produzione più tradizionale di Fo e le nuove soluzioni della *performance* epica⁵³ – è stato il *medium* principale attraverso cui i nuovi attori-narratori hanno tentato di recepire la lezione del autore/*performer* lombardo.

Marco Paolini, pur evidenziando l'unicità di Fo e la sterilità dei possibili tentativi di imitarlo⁵⁴, non esita a riconoscere che con la trasmissione televisiva di *Mistero buffo*,

⁵³ Soriani, *Sulla scena del racconto*, p. 13. Lo stesso studioso ha ulteriormente approfondito la progressiva epicizzazione del teatro di Fo in Simone Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)* (Corazzano: Titivillus, 2007).

⁵⁴ Paolini, nel corso di un'intervista rilasciata a Soriani, dichiara: "Dario Fo non è certo un modello "agibile" per nessuno: personalità come lui o come Pasolini incarnano figure di intellettuali che, anche per il mutato contesto storico e politico, oggi non esistono più. Quanto al Fo interprete, chiunque partisse da una tecnica d'attore così fondata sulla "maschera", come quella di Fo, finirebbe per costruire la sua personale maschera di Dario Fo, come se costruisse il suo Arlecchino. Dario Fo è come Arlecchino, è come Pulcinella, non ci si può ispirare a una figura del genere: l'unica possibilità per un attore sarebbe interpretare Fo calzando una maschera che ne ritrae il volto, le fattezze. Fo è una maschera potente che si aggiunge a tutte le altre del teatro italiano. In questo è un monumento, ma proprio perché è quella fisionomia e quel corpo, nessun altro può avvicinarsi al suo modello." (Soriani, *Sulla scena del racconto*, pp. 174-175).

“sia cominciato forse per tanti di noi, anche per me, forse in qualche modo l’avventura del teatro”.⁵⁵ In una conversazione del 1995 con Oliviero Ponte di Pino, l’autore-performer bellunese ammette che i monologhi di Fo erano l’unico modello di teatro-narrazione al tempo del suo primo a-solo narrativo, *Adriatico* (1987).⁵⁶ Successivamente, definirà *Mistero buffo* come “archetipo del racconto orale”.⁵⁷

Più viscerale appare il rapporto di Laura Curino con il modello Fo-Rame. L’attrice torinese, nell’*Introduzione* alla versione a stampa del suo *Passione*, racconta dell’incontro folgorante col *Mistero Buffo*:

Non avevo mai fatto un monologo. È vero però che durante la tournée dello spettacolo *Stabat Mater*, avevo imparato a memoria, durante le lunghe ore di viaggio, il testo di una *Passione* popolare tratta da *Mistero Buffo* di Dario Fo. [...]. Imparai il testo di Maria alla croce per fascinazione improvvisa, per curiosità verso il monologo, per superare l’inedia da inattività nelle pause di lavoro, per affinità di sentimenti con quanto recitavo in quei giorni.⁵⁸

Queste parole non sono il semplice tentativo di omaggiare un modello, ma corrispondono a un’appropriazione in termini del modello stesso. Curino, infatti, conclude *Passione*, recitando proprio il monologo *Maria alla croce* tratto da *Mistero buffo*.

Alla fascinazione artistica, va aggiunta la condivisione più generale di un modello di teatro capace di determinarsi come impegno politico:

La passione di Maria è anche la passione che “passa” attraverso gli spettacoli Fo-Rame – La passione mia per il teatro che nasce dall’aver visto gli spettacoli dei maestri. [...]. La motivazione artistica si sovrappone a

⁵⁵ Soriani, *Sulla scena del racconto*, p. 11.

⁵⁶ Oliviero Ponte di Pino, ‘Burro e sale, il sapore dell’adolescenza’, “Il manifesto”, 13 gennaio 1995.

⁵⁷ Marco Paolini e Daniele Del Giudice, *Quaderno dei Tigi* (Torino: Einaudi, 2001), p. 50.

⁵⁸ Laura Curino e Gabriele Vacis, *Passione* (Novara: Interlinea, 1998), p. 8.

quella politica e diventano tutt'uno: il teatro è uno strumento politico di riscatto, di rivendicazione.⁵⁹

Roberto Tarasco, regista di *Passione*, parlando dell'inserimento del monologo di Fo e del lavoro di Paolini, non fa mistero del tentativo di contatto tra la nuova e la vecchia generazione:

Si trattava di andare a lezione. [...] È stato un modo di rendere omaggio a una compagnia, quella di Dario Fo e Franca Rame che in gioventù ci aveva appassionati [...]. Fo e Rame sono senza dubbio dei Maestri. Marco Paolini sta facendo un lavoro molto preciso proprio su Dario Fo, non riprendendo direttamente i testi di Dario Fo ma cercando di recuperare dei modi, delle qualità teatrali.⁶⁰

Lo stesso Celestini riconosce a Fo il merito di aver “sdoganato una certa modalità di stare in scena”, conferendo al nuovo teatro-narrazione una sorta di “patente”, in tal modo “che fosse riconosciuto anche questo come teatro”.⁶¹ Cionondimeno, le differenze tra l'esperienza di Fo e quelle dei nuovi attori-narratori, marcate da distanze culturali, tecniche e drammaturgiche, sono tali da rendere quantomeno problematica l'ipotesi di una filiazione diretta.

Dal punto di vista drammaturgico, infatti, *Mistero buffo* recupera il modello delle giullarate medioevali, che si presentavano come *performance* semidrammatiche⁶² e non esclusivamente narrative e, quindi non ancora postdrammatiche. Come è stato osservato⁶³, Fo non si limita a narrare gli eventi delle storie, ma alterna la narrazione delle azioni dei personaggi, all'interpretazione degli stessi – brechtianamente, senza cambio

⁵⁹ Maria Pizza, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo* (Roma: Bulzoni, 1996), p. 368.

⁶⁰ Pizza, *Il gesto, la parola, l'azione*, p. 367.

⁶¹ Soriani, *Sulla scena del racconto*, p. 10.

⁶² Sull'argomento si veda, almeno, Ileana Pagani, 'Il teatro in un commento altomedioevale ad Orazio', in AA. VV., *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini* (Roma: Bulzoni, 1978), pp. 51-61.

⁶³ Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo* (Milano: Feltrinelli, 1997), p. 125.

di trucco e costumi⁶⁴, ma con una gestica molto accentuata e una vocalità estremamente varia e caratterizzata.⁶⁵ I nuovi attori-narratori, invece, rigettano la forma rappresentativa, puntando quasi esclusivamente sull'autonomia della narrazione e realizzando di fatto un modello di “teatro postdrammatico”, in cui, per dirla con Lhemann,

la capacità di dare corpo a un personaggio diviene meno rilevante, anche marginale, non occupa più il posto centrale nell'idea di attore, mentre acquista importanza la sua abilità di comunicazione che condivide con altre figure di intrattenitori.⁶⁶

E anche quando i nuovi *performer* del racconto danno voce ai personaggi, attraverso il discorso diretto, la dialogicità è solo apparente, in quanto la mediazione della voce narrante è sempre esplicita e la sua presenza rimane in primo piano. Si pensi, ad esempio, ai flash dialogici del *Vajont*. In alcuni punti del racconto, Paolini propone frammenti di dialoghi tra personaggi molto spesso anonimi; il loro narratorio rimane sempre e comunque il pubblico, dal momento che il narratore dichiara, prima di riportare le loro voci, di averle ascoltate e raccolte, in un tempo precedente a quello della *performance*.

Per quanto riguarda la sfera culturale, bisogna osservare che il pubblico dei nuovi narratori è più vasto e variegato rispetto a quello degli spettacoli di Fo, per via dei mutamenti di carattere storico/politico:

Dario Fo, una volta scacciato dalla rete televisiva e uscito dai circuiti del teatro borghese, cerca pubblici e spazi non teatrali, trovandoli nei luoghi e negli assembramenti del popolo della sinistra. Il narratore, nel suo caso,

⁶⁴ Bertold Brecht, *Scritti teatrali* (Torino: Einaudi, 1962-1975).

⁶⁵ Sulla varietà timbrica e recitativa delle *performance* fonologiche di Fo, si veda Simone Soriani, ‘Dario Fo e la fabulazione epica’, *Prove di drammaturgia*, anno X, 1 (luglio 2004), 27-30.

⁶⁶ Hans Thies Lhemann, ‘Exit the Actors’, *Frakcija, Actor and/as Actor*, 20-21 (2001), 7-14 (p. 9). Nel *Capitolo quarto*, vedremo come le parole di Lhemann introducano perfettamente le relazioni di continuità stabilitesi, per lo più nel corso dei primi anni 2000, tra le prassi performative dei nuovi attori-narratori e gli stili comunicativi di molti scrittori, giornalisti e comici satirici.

agisce all'interno d'una comunità sociale preesistente che attende chi plasmi in forma scenica il suo stesso immaginario, le sue passioni, i suoi valori, la sua visione del mondo e dei rapporti sociali. La satira del potere, la visione proletaria di Cristo, l'irrisione delle istituzioni, la celebrazione delle necessità naturali e del buon senso, fanno del giullare di Fo una proiezione politica delle accese contrapposizioni di quegli anni, e, quindi, una creazione collettiva in cui il popolo della sinistra poté riconoscersi e celebrarsi in quanto comunità suscitatrice di nuove invenzioni popolari. [...] Diversissima, la situazione dei narratori degli anni Novanta. Baliani, Curino e Paolini hanno infatti maturato il germe delle loro attività future nel corso dei "dorati" anni Ottanta: anni contrassegnati, al livello del sociale, dal riflusso delle tensioni politiche nel privato.⁶⁷

Ma né Soriani, né Guccini, né altri hanno sottolineato adeguatamente l'aspetto che maggiormente segna la distanza tra Fo e gli attori-narratori degli anni Novanta, ossia la tecnica teatrale, intesa in senso stretto. Il teatro epico di Fo si basa sulla combinazione di ben codificate abilità attoriali (come l'uso della maschera), frutto di una lunga formazione fisico/vocale.⁶⁸ Il corpo di Fo si snoda abilmente, piegandosi ai ritmi e alle posture grottesche dei personaggi che di volta in volta il *performer* chiama in causa e rappresenta. Allo stesso modo, la voce viene usata in maniera virtuosistica, sia nel canto che nella recitazione, con vertiginose variazioni di altezze, intonazioni e timbri. I nuovi attori-affabulatori, da una parte, non puntano su tecniche specifiche esterne alle proprie caratteristiche naturali, tendendo a riconvertire in materia teatrale la cultura del territorio in cui sono cresciuti, e, dall'altra, azzerano, sulla scorta di Paolini, la gamma delle azioni fisiche, allo scopo di non distrarre lo spettatore dal filo del racconto:

se mi muovevo troppo in scena, per il pubblico diventava impossibile seguire il mio discorso. Credo che il corpo possa parlare, e quindi

⁶⁷ Guccini, 'Teatro di narrazione', p. 4. Lo studioso approfondisce la questione anche in Guccini, *La bottega dei narratori*. pp. 32-43.

⁶⁸ Sulle tecniche teatrali impiegate da Fo, con particolare riferimento alle difficoltà che si incontrano nell'uso della maschera, rimandiamo ovviamente a Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore* (Torino: Einaudi, 1987).

servire alla comunicazione teatrale, ma nel mio lavoro devo stare soprattutto attento a tenere sotto controllo i gesti e le azioni.⁶⁹

Un'altra differenza sostanziale (sottovalutata dalla critica) emerge dal confronto tra l'idea di riappropriazione popolare promossa per decenni da Fo e la spinta dal basso che i nuovi narratori vogliono incarnare. Poniamo la questione in termini linguistici. Se facessimo la trascrizione fonetica dei passaggi narrativi di *Mistero buffo*, vedremmo che Fo, quando recita in Italiano, si attiene scrupolosamente alle regole della dizione, puntando sull'effetto scaturente dai contrasti sonori programmati nel dispositivo dell'alternanza tra la lingua neutra della prosa tradizionale e la lingua d'invenzione giullaresca. I nuovi attori-narratori, invece, rifiutano la dizione, e rimangono monodicamente legati al registro della loro lingua locale. In una intervista rilasciata a Soriani, Celestini, interrogato sulla sua scelta di non utilizzare l'italiano standard, non usa mezzi termini: "Io mi rifiuto di parlare come si parla in teatro, cioè in una lingua italiana rigida e astratta, spesso portata in scena con una pronuncia altrettanto pulita e improbabile".⁷⁰ Questa scelta dipende direttamente dall'impostazione generale del lavoro di Celestini, il quale descrive esplicitamente il proprio teatro come un tentativo di mostrare "che c'è un altro modo di guardare le cose", da "un punto di vista dal basso".⁷¹ La lingua "sporca" di Celestini e della maggior parte degli altri attori-narratori, si propone, per dirla con Soriani⁷², come il mezzo espressivo di "una comunità popolare che si trova a subire la storia e la

⁶⁹ Con queste parole, Paolini racconta a Soriani le motivazioni che lo hanno portato a abbandonare le tecniche corporee (basate su una grande mobilità fisica) trasmessegli da Barba. Cf. Soriani, *Sulla scena del racconto*, pp. 175-176.

⁷⁰ Soriani, *Sulla scena del racconto*, p. 198.

⁷¹ Citiamo dall'intervista rilasciata da Celestini a [Lnov], 'Nella fabbrica in cerca della vera storia', *Il Giornale*, ed. di Roma, 12 maggio 2003.

⁷² Simone Soriani, 'La lingua e i personaggi. Note a *Radio clandestina*', in *Le carnaval verbal d'Ascanio Celestini*, ed. Beatrice Barbalato (Bruxelles: Peter Lang, 2011), pp. 189-199. In questo saggio, lo studioso interpreta il carattere oralizzante della lingua di Celestini come lo strumento principale utilizzato dall'attore-narratore romano per conferire alle narrazioni l'effetto di una coralità che proviene dal "basso" e che ingloba tanto le voci narranti quanto i personaggi da esse narrati.

violenza dei *potentes*".⁷³ E tale "comunità di "ultimi", emarginati o sfruttati", non vuole o non sa parlare l'italiano "pulito"⁷⁴, percepito come "lingua del Potere e della burocrazia che a tale Potere è asservita".⁷⁵ Infine, osserva Soriani: "Non è un caso che, in *Radio clandestina*, gli unici passi in lingua siano quelli in cui si riportano i discorsi dei regimi nazista e fascista."⁷⁶

Se prendiamo in esame *Mistero buffo*, invece, vediamo che la lingua "culta" è presentata come un prodotto diretto proprio delle classi subalterne. Si pensi, in particolare, all'ermeneutica proposta da Fo di *Rosa fresca aulentissima* di Cielo – o Ciullo – D'Alcamo. Il narratore, in polemica aperta con De Sanctis e D'Ovidio, che avevano attribuito la paternità del testo a un esponente della "classe dominante", afferma (sulla scorta delle osservazioni di Toschi e De Bartholomaeis) che il "contrasto" in questione è un testo straordinario, ma opera di un giullare di estrazione e cultura popolare."⁷⁷ *Rosa fresca aulentissima* ("uno dei testi primi del teatro parodistico-grottesco satirico"⁷⁸), col suo "linguaggio aulico, raffinato"⁷⁹, secondo la visione di Fo, sarebbe il prodotto diretto del "popolo minuto".⁸⁰ Se da una parte, Fo si sforza di ri-assegnare al popolo la capacità di opporsi alle classi dominanti attraverso l'arma di una poesia parodistica, ma colta, dall'altra, la propensione al *pop* di Celestini e degli altri si basa, in termini di retroterra culturale, sul patrimonio folclorico e, in termini strettamente tematici, sulle storie di gruppi (partigiani, lavoratori, detenuti e deportati) e singoli (emarginati sociali) appartenenti alle classi più umili, evocate come latrici di una corallità dolente che si articola solo e comunque attraverso il dettato di una lingua quotidiana.

⁷³ Soriani, 'La lingua e i personaggi', p. 196.

⁷⁴ Soriani, 'La lingua e i personaggi', p. 195.

⁷⁵ Soriani, 'La lingua e i personaggi', p. 196.

⁷⁶ Soriani, 'La lingua e i personaggi', p. 196.

⁷⁷ Dario Fo, *Mistero buffo*, ed. da Franca Rame (Torino: Einaudi, 2003), p.

8.

⁷⁸ Fo, *Mistero Buffo*, p. 7.

⁷⁹ Fo, *Mistero Buffo*, p. 9.

⁸⁰ Fo, *Mistero Buffo*, p. 7.

Il nuovo teatro-narrazione, insomma, raccoglie solo in parte l'eredità di Dario Fo, percependolo come un modello irripetibile e ri-gettando di fatto le tecniche teatrali (in sostanza, la dizione e la fisicità strutturata e variegata) su cui il premio Nobel lombardo ha basato il proprio lavoro di *performer* epico.

1.3. La sospensione dell'identità personale dell'autore

Di altra natura sono i fattori che diversificano la produzione di Celestini da quelle dei suoi coetanei, con i quali, comunque, condivide non poche scelte culturali e strategie comunicative.

Come ha proposto la totalità dei critici che se ne sono occupati, il nostro autore può essere annoverato, a pieno titolo, tra gli esponenti principali del nuovo teatro-narrazione: la sua attenzione alla cultura orale (le fiabe e i riti popolari), la ricerca sul campo (le interviste), la lingua locale dei suoi testi, l'interesse per la seconda guerra mondiale e per il mondo del lavoro, la tecnica corporea basata su micro-azioni accomunano le sue scelte a quelle della maggior parte degli attori-narratori contemporanei, compresi gli esponenti della prima generazione.

Cionondimeno, tra Celestini e gli altri affabulatori intercorrono differenze non trascurabili, tali da porlo in una posizione autonoma e originale. La differenza fondamentale, da cui discendono tutte le altre, è relativa alla funzione e all'identità della voce narrante. Fin dai primi esperimenti della fine degli anni Ottanta, gli attori-narratori hanno puntato sul valore testimoniale delle loro *performance*, integrando la propria biografia con i fatti narrati, che coinvolgono sempre la collettività. L'attore-narratore – come osserva giustamente Guccini – si presenta

come autore di esperienze collettive che imprimono negli spettatori l'impressione di aver assistito a un'opera di testimonianza [...]. Il profilo del narratore presenta significative analogie con quello del testimone, con l'essenziale differenza che il narratore, ancor più che testimoniare in senso proprio mira a suscitare l'effetto della testimonianza; e cioè la possibilità di

acquisire fatti anche estranei e lontani, intrecciando la propria e la loro esistenza nell'atto della valutazione etica.⁸¹

Se, per un verso, si attaglia al profilo generale del fenomeno, per l'altro, l'osservazione di Guccini contrasta con l'approccio adottato dal nostro autore, il quale, in un testo posto in coda proprio a un volume dello stesso studioso (*La bottega dei narratori*), in merito al proprio lavoro dichiara:

Non credo che assomigli a una testimonianza. Non racconto qualcosa che è accaduto per riportarlo agli spettatori che assistono nel presente. Non faccio il testimone come al processo dove si deve ricostruire un fatto 'come realmente accaduto'. Il fatto che mi riguarda e mi interessa è quello che accade sul palcoscenico davanti e insieme agli spettatori. L'avvenimento è il teatro. Non mi interessa la cronaca che considero un modo disonesto per far credere alle persone di avere sotto controllo il proprio destino. In quanto alla storia come insieme di fatti, beh... io non sono capace a fare lo storico.⁸²

In un colpo solo, Celestini si libera dalle convenzioni più caratterizzanti il nuovo teatro-narrazione: rigetta la possibilità di impostare il racconto teatrale come una testimonianza e rifiuta di sottomettere la narrazione al tentativo di ricostruire la Storia. Per realizzare l'effetto-testimonianza, gli altri attori-narratori portano in scena l'identità autobiografica e raccontano le loro storie direttamente al pubblico, senza il filtro di altri narratori. Celestini compie l'operazione opposta. Riferendosi a *Fabbrica* (ma l'idea vale per tutte le opere più recenti), afferma:

Pensare che io Ascanio Celestini parlo allo spettatore mi sembra una cosa un po' banale.... [...]. Per me doveva essere chiaro che ci fossero un narratore e un narratario e che questo non fossero direttamente attore e

⁸¹ Gerardo Guccini, 'Teatro e narrazione: Una nuova frontiera del dramma', *Il Novecento – un secolo di culture: Italia e Ungheria*, ed. da Ilona Fried e Elena Baratonò (Budapest: Elte TFK, 2002), pp. 211-242 (p. 215).

⁸² Guccini, *La bottega dei narratori*, p. 185.

pubblico perché, altrimenti, se così fosse stato, perché il pubblico non dovrebbe intervenire?⁸³

In linea con le sue dichiarazioni programmatiche, Celestini pone in secondo piano la propria identità, assegnando le voci narranti dei suoi testi a altrettante *dramatis personae*, che individuano tendenzialmente i propri narratori diretti in altri personaggi. Il fatto che il teatro e la letteratura di Celestini parlino (in linea con le esperienze degli altri attori-narratori) un'unica lingua⁸⁴ (la stessa che l'autore parla nel suo quotidiano) – con qualche non trascurabile eccezione⁸⁵ – non deve trarre in inganno. Il fatto cioè che la voce narrante e i personaggi parlino come Ascanio – un italiano standard maculato di regionalismi e localismi⁸⁶ –, non significa che l'identità di chi narra (come nei lavori degli altri attori-affabulatori) sia il risultato diretto della costruzione di un io finzionale autobiografico⁸⁷:

La lingua che utilizzo è sostanzialmente la mia, quella che io parlo [...]. Sul mio modo di parlare costruisco il linguaggio avendo sempre

⁸³ Bologna, *Tuttestorie*, p. 87.

⁸⁴ Il fiabesco, il magico, l'assurdo, il comico, il tragico delle situazioni che i personaggi si trovano a vivere non corrispondono assolutamente a altrettanti registri linguistici; il parlare quotidiano dell'autore costituisce l'unica modalità espressiva. Come ha osservato giustamente Patrizia Bologna, "La lingua che lui parla è quella che utilizza comunemente tutti i giorni: un italiano con forti inflessioni romane. Questa scelta nasce da due ragioni: innanzitutto perché ognuno di noi proviene da un certo contesto geografico e culturale e, a suo parere, non ha senso nasconderselo; in secondo luogo perché Ascanio ambisce a vivere il teatro come prolungamento della vita, non come un qualcosa di diverso." [...]. (Bologna, *Tuttestorie*, p. 76).

⁸⁵ Laurent Mosen pone l'accento sugli elementi sociolinguistici presenti in *Storie di uno scemo di guerra*, evidenziando il tentativo da parte dell'autore di dar voce ai vari personaggi utilizzando variazioni di matrice appunto sociolinguistica. Cf. Laurent Mosen, "Le techniques de l'oralité dans "Storie di uno scemo di guerra", in *Le carnaval verbal d'Ascanio Celstini*, ed. da Barbalato, pp. 173-188. Più rilevanti, a nostro avviso, sono le variazioni di accenti regionali attraverso cui l'autore talvolta modifica, nel corso delle *performance*, i corrispondenti testi a stampa. Accenniamo alla questione poco più sotto.

⁸⁶ Le anomalie linguistiche più frequenti rispetto all'italiano standard sono: la mancata concordanza tra sostantivo e verbo e tra articolo e verbo ("la gente dicono"; "l'unici che rimangono"); ripetizione di elementi logici ("io mi penso"); posposizione dell'aggettivo possessivo rispetto al sostantivo ("il figlio mio"); uso dell'indicativo imperfetto invece del condizionale passato ("io penso che gli faceva"); troncatura dei verbi all'infinito e di alcune preposizioni ("studià", "co'", "pe'"); elisione ('sti, 'na); raddoppiamento delle consonanti singole e viceversa ("subbito", "guera"); tipica sostituzione del verbo "essere" col verbo "stare".

⁸⁷ Di diverso avviso è Soriani: "La lingua di Ascanio è comunque espressione e voce dell'identità personale dell'attore che parla sul palco" (Soriani, "La lingua e i personaggi", p. 195).

presenti le immagini che costituiscono il lavoro. Mi interessa che sia una lingua parlata: non è un dialetto romano, ma una lingua parlata a Roma. Una lingua viva.⁸⁸

Alla base di questa scelta, insomma, vi è la volontà di ricreare, nella narrazione teatrale e sulla pagina scritta, le caratteristiche di una lingua parlata, ancora in uso, e non di sovrapporre *tout court* agli io narranti l'identità, per quanto finzionalizzata, dell'autore-attore reale. Le voci che guidano le narrazioni di Celestini, infatti, appartengono a personaggi ben determinati, la cui biografia non è sovrapponibile a quella dell'autore. Basti pensare a *Fabbrica*, il cui narratore è un operaio costretto a tagliarsi un dito per evitare il licenziamento; oppure a *La pecora nera*, in cui il racconto è affidato alla voce di un "povero matto"; o, ancora, a *Pro patria*, il cui protagonista-narratore è un detenuto; e, infine, alle quattro voci che si avvicinano in *Lotta di classe*, alle quali corrispondono altrettanti nomi e identità (lo studente Salvatore e i tre lavoratori precari del *call center*, Marinella, Patrizia e Nicola). In pochissimi altri casi, l'identificabilità drammatica del narratore è meno agevole, ma la sua identità resta comunque a distanza di sicurezza da quella dell'autore. Si pensi all'io narrante extradiegetico della trilogia *Milleuno*, che rimane anonimo, neutrale e impalpabile.

Tuttavia, il recupero del personaggio operato da Celestini va considerato il frutto di un laborioso processo, piuttosto che l'esito spontaneo di una naturale propensione alla *mimesi*. Nei primi spettacoli, infatti, Ascanio indossava un semplice vestito scuro (un costume neutro), evidenziando un rapporto burrascoso con le categorie drammatiche tradizionali, che pare risolversi in un rifiuto totale del modello rappresentativo imposto dal personaggio, percepito come una funzione falsificante:

⁸⁸ Il brano è tratto da un'intervista rilasciata da Celestini a Andrea Porcheddu e contenuta in Andrea Porcheddu, 'Il peso delle storie', *Art'o*, 10 (2002). 101-102.

Non subisco nessun fascino dal personaggio... se non ci fosse stata questa cosa che faccio io, non avrei avuto nessun interesse per il teatro. [...]. La rappresentazione e la finzione in teatro mi sembrano essere la parte più marcia, la più disastrosa...⁸⁹

Ma in realtà la presenza del personaggio non risulta azzerata neanche nella produzione del primo Celestini, pur articolandosi secondo modalità non tradizionali, che sostanzialmente prevedono l'assunzione di tutti i caratteri in gioco da parte di un *performer* unico:

Poi i personaggi emergono lo stesso, si rendono visibili, ma non nelle gerarchie della scena, nelle regole dell'istituzione teatrale dove il personaggio avanza sul palco attraverso il corpo mascherato dell'attore. Il personaggio è nell'immagine. L'immagine nell'immaginazione dello spettatore. L'attore, intanto, porta in scena se stesso evocando i personaggi come un burattino, ma senza i burattini.⁹⁰

Col passare degli anni, il nostro autore si è invece progressivamente avvicinato a una caratterizzazione completa, indossando costumi e accessori propri della condizione dei personaggi. Si pensi, ad esempio, al detenuto protagonista di *Pro patria* (2011): Ascanio indossa una tuta verde da carcerato e tende a caratterizzare gli altri personaggi con tenui variazioni del registro linguistico (con l'inserimento di frammenti recitati con una sorta di inflessione napoletana) e della postura del corpo.⁹¹ Ancora più significativo è il caso del film *La pecora nera* (2010), in cui Celestini abbandona completamente l'approccio affabulatorio (la *diegesi*) e si cala nei panni del protagonista (*mimesi*), evitando accuratamente ogni possibile richiamo intertestuale alla gesticca minimale e alla prorompente vocalità dei narratori delle sue *performance* teatrali degli anni precedenti.

⁸⁹ Bologna, *Tuttestorie*, p. 88.

⁹⁰ Ascanio Celestini, 'A che cosa serve la memoria', in *L'invenzione della memoria*, ed. da Porcheddu, pp. 19-51 (p. 34).

⁹¹ Lo stesso approccio è ravvisabile in *La fila indiana* (2009).

Questa spiccata attitudine al mantenimento delle categorie drammatiche tradizionali non è affatto priva di implicazioni. La sospensione dell'identità personale dell'autore, infatti, segna la distanza tra Celestini e i più importanti *performer*-autori del teatro-narrazione italiano, *in primis*, Marco Paolini. Fatti salvi i numerosi e innegabili motivi di continuità con le due generazioni di attori-affabulatori⁹², con il recupero delle *dramatis personae* a livello della voce narrante, Celestini mina la vera colonna portante del teatro-narrazione: la superiorità morale del narratore. Essa si basa sulla responsabilità personale di chi si auto-assegna il compito di ricostruire e restituire alla coscienza della società civile fatti realmente accaduti (il disastro del Vajont, la tragedia di Ustica, la strage di Piazza Fontana, i crimini del nazi-fascismo, la resistenza), e si espone come colui che ha direttamente condotto la ricerca su tali eventi. Il narratore, insomma, si presenta come unico depositario di verità, fino al momento della sua *performance*, tenute celate, nelle stanze di poteri anch'essi occulti. Chi racconta, allora, si auto-rappresenta come l'unico *medium* tra la verità dei fatti e la società civile. A parte l'unica eccezione costituita da *Radio clandestina* – in cui effettivamente si tenta di riportare alla coscienza collettiva la verità storica sull'eccidio delle Fosse Ardeatine –, Celestini, invece, realizza un modello atipico di voce narrante, capace di annullare qualunque tentazione di onniscienza intra e extradiegetica.

Va aggiunto che, nonostante, nel corso degli anni, altri autori-*performer* abbiano tentato di mettere in discussione le strategie più consolidate nelle pratiche del nuovo teatro-narrazione, l'approccio di Celestini è rimasto fino ad ora un caso isolato. Questi tentativi si sono, infatti, generalmente risolti nell'apporto di modifiche superficiali al modello proposto dagli

⁹² L'uso di una lingua locale, l'alternanza repentina e spiazzante di comico e tragico, il ritmo elevatissimo delle narrazioni, la povertà scenografica e illuminotecnica, la concentrazione sulla Storia recente, il culto dell'oralità, la ricerca sul campo, l'impiego di musiche tradizionali etc.

attori-narratori della prima generazione, o comunque non tali da sovvertirne le direttive più largamente condivise, cioè la sopraelevazione etica del narratore, generata dall'effetto testimonianza del racconto, e l'inglobamento del pubblico in una verità unica, squadrata binariamente dalle categorie del Bene e del Male.

Per chiarire, proponiamo un breve confronto tra l'approccio di Celestini e quello del quasi coetaneo Mario Perrotta. In una e-mail di qualche anno fa, Oliviero Ponte Di Pino scrive a Perrotta le sue impressioni sullo spettacolo *Italiani Cincali*. Nella prima parte del messaggio, il critico evidenzia i punti di contatto tra lo spettacolo di Perrotta e la prassi drammaturgica più largamente diffusa nel teatro-narrazione:

Mi sei sembrano molto bravo, nel senso che padroneggi quelle che sono ormai diventate le tecniche e le retoriche standard del narratore [...]. E la tragedia dei minatori italiani in Belgio è sicuramente un tema perfetto da teatro civile, politicamente corretto e vergognosamente rimosso (fino al recente sceneggiato tv...). Dunque tutto bene, e tutto – in qualche modo – prevedibile: memoria rimossa e ritrovata, atroce ingiustizia che porta alla tragedia, consapevolezza e indignazione da parte del pubblico. Che cosa potrei aggiungere?

Nella seconda parte, invece, Ponte di Pino si sofferma sugli elementi innovativi introdotti da Perrotta:

Invece nel tuo spettacolo, mentre lo guardavo, c'era un aspetto che mi ha incuriosito e mi ha fatto riflettere. Perché uno dei nodi chiave del recente teatro di narrazione *made in Italy*, e uno degli ingredienti del suo successo anche televisivo, è una sorta di ostentata "sincerità" - diciamo una sostanziale coincidenza tra l'attore e il personaggio, tra l'individualità e la personalità del narratore e quello che dice, tra il punto di vista di chi parla e quello che viene detto. [...]. Ecco, in *Italiani cincali* le tre figure principali sono nella sostanza dei bugiardi dichiarati, mentitori programmatici, mistificatori per vocazione o per necessità. E la verità di cui è portatore il tuo testo – le ingiustizie, le sofferenze, il martirio subito da quei poveri emigranti

nel ventre della terra belga – può emergere sono attraverso questa rete di menzogne [...] di questi tre embrioni di personaggi.⁹³

La novità, dunque, è costituita da un atteggiamento inedito da parte della voce narrante, nel riportare le storie, e talvolta, le parole dei personaggi. Colui che narra non è più l'indiscutibile mediatore della verità dei fatti, ma una sorta di voce ambigua, capace anche di mistificare il vissuto reale dei personaggi e di avallare le loro menzogne. La voce narrante, insomma, in alcuni tratti del racconto, si distacca dalla "verità" che vuole in definitiva comunicare, permettendo ai personaggi di travisarla. Tuttavia, questa sospensione della rivelazione di una verità unica è solo temporanea. L'apparato di menzogne viene alla fine travolto e sfasciato dalle rettifiche del narratore che dissipa ogni ambiguità e riporta l'attenzione del pubblico sul tema principale, ossia le sofferenze e le ingiustizie subite dagli emigranti italiani. L'obiettivo finale della narrazione emerge chiaramente: restituire alla coscienza della società civile un'epopea tragica dimenticata, e indurre il pubblico all'indignazione e alla *catarsi*.

Se Perrotta, nonostante i suoi tratti di originalità, non può essere considerato un vero e proprio innovatore, proprio perché rimane ancorato all'obiettivo monolitico di una verità unica, Celestini, pur partendo dall'interno del contesto culturale del teatro-narrazione, ne varca i confini, adottando strategie totalmente nuove, capaci di rivendicare la non imprescindibilità dell'identità personale dell'attore-narratore, e soprattutto di introdurre un inedito modello di impegno multiforme.

⁹³ Il testo completo è pubblicato on-line, all'indirizzo <http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=89&ord=31> (consultato il 18 marzo 2014).

Capitolo secondo

L'uso delle fonti scritte e orali

2.1. Un'indagine preliminare

Il presente capitolo, come del resto il successivo, è dedicato al Celestini scrittore, ovvero a quell'identità autoriale che, tra le due, maggiormente si distanzia dall'impegno diretto nella vita pubblico-sociale. In particolare, questo secondo capitolo va utilizzato come passaggio propedeutico alla lettura del terzo. Nelle pagine che seguono, infatti, tenteremo prima di mettere in evidenza la compresenza costante, in tutta la produzione letteraria del nostro autore, di determinati (e tra loro differenti) modelli narrativi e, poi, di illuminare i percorsi attraverso cui essi, dalle fonti, approdano ai testi celestiniani. Specialmente attraverso l'ingrandimento delle modalità di manipolazione e organizzazione delle fonti, possiamo dimostrare che Celestini, lungi dall'essere un ingenuo narratore di memorie personali e familiari, o un inchiestista prestato alla letteratura, si presenta come uno scrittore capace di maneggiare consapevolmente le strutture e i generi letterari.

Questa indagine ci consente di visualizzare panoramicamente le opere letterarie di Celestini e di percepirle come mosaici composti di pezzi in origine non omogenei, riplasmati e incastrati in narrazioni che invece appaiono tendenzialmente lineari e non frammentarie. Oltre che svincolare Celestini dalla vulgata degli attori-narratori suoi coetanei e dal fin troppo vago *identikit* tracciato dalla critica, l'analisi che segue mette a disposizione del lettore uno spaccato dell'officina dello scrittore, ossia offre la possibilità di ripercorrere – sia pure rapidamente – la dinamica di manipolazione e assorbimento di fonti e modelli, con particolare riferimento ai due *media* attraverso cui tale dinamica si

manifesta (l'oralità e la scrittura). In tal modo, intendiamo creare la base su cui costruire, nel *Capitolo terzo*, la seconda parte del ragionamento. Se qui, mostriamo separatamente le principali componenti del mondo letterario di Celestini, nel loro percorso di avvicinamento dalle fonti e dai modelli, nel prossimo capitolo, insisteremo sull'interazione dei modelli stessi all'interno delle opere. Un'interazione, come vedremo, che si articola secondo uno schema costante e che ci restituisce l'identità di uno scrittore votato alla visione della dissoluzione delle gerarchie sociali e della fantasmizzazione di corpi animati e inanimati.

Prima di procedere, crediamo sia necessario precisare che la nostra lettura si riferisce per lo più alle opere pubblicate a stampa, ponendo in secondo piano quei testi che sono stati utilizzati esclusivamente per il teatro e che non hanno, per ora, trovato una collocazione editoriale. La nostra scelta è principalmente dettata dalla necessità di proporre un'analisi riferita a oggetti che il lettore possa effettivamente incontrare.

2.2. Modelli, fonti, contesti tra “rito” e “reale”

Fin dai suoi primi esperimenti drammaturgici, Celestini ha mostrato una spiccata tendenza ad inglobare e ri-scrivere nei suoi lavori testi di altri autori, attingendo a tradizioni e generi diversi. Un documento essenziale per l'individuazione degli ingredienti principali utilizzati da Celestini nella composizione delle sue opere è il così detto Manifesto del Montevaso, scritto da Celestini in collaborazione con altri membri dell'omonimo gruppo, durante gli anni della sua avventura toscana, culminata (e di fatto conclusasi) con la scrittura e il debutto di *Cicoria* (1998):

Il tempo del rito è profondamente legato alle condizioni di vita della collettività che ad esso partecipa e tuttavia è un tempo diverso, un'altra visione del mondo. Questa nuova visione è forte di due elementi: oralità e rovesciamento. Nel mondo popolare non esisteva la parola scritta, perciò la

parola detta aveva una forza straordinaria. Con la parola si crea il mondo, si dà vita alle cose e agli uomini, strappandoli dall'indistinto. Ma questa parola è orale e perciò nasce e muore nel momento in cui viene detta. Ma se nelle culture orali, raccontare la storia può equivalere a raccontare il mondo, questa creazione non indaga nella critica sociale, non dà coscienza di classe. La parola orale prende il mondo così com'è e lo rovescia. L'uomo diventa donna, i morti tornano a vivere, i poveri regnano ed i ricchi mendicano. Ed ecco allora che il rovesciamento è sovversivo, e proprio perché tale dura il tempo di una danza, di un canto, di una festa. Quando la festa finisce si ristabilisce l'ordine, ma nell'equilibrio che torna la collettività sa che in luoghi e tempi rituali può contare sull'immagine di un altro mondo possibile: non un mondo rivoluzionario che ha luogo nel futuro dell'umanità o un non luogo (u-topico) che si trova in un'altra dimensione, ma un mondo alla rovescia. Il nostro lavoro teatrale parte dalla consapevolezza che questo patrimonio culturale ha una forza e un immaginario che non devono andare perduti. E tale immaginario ci stimola ad esplorare nuove possibilità del linguaggio orale, per proporre e comunicare agli spettatori [...] altre immagini del mondo, nuove vie e alternative che dal mondo alla rovescia portano per agire completamente nel reale.¹

Nel testo vengono evocate due categorie opposte (il "rito" e il "reale"), la cui relazione deve essere il presupposto fondamentale allo sviluppo della nuova proposta drammaturgica. Ma per capire cosa effettivamente si celi dietro le definizioni di "rito" e di "reale", occorrerà rapportare le due categorie alla produzione letteraria di Celestini vista nel suo insieme.

Per quanto riguarda il "rito", l'esercizio di identificazione appare alquanto agevole, dal momento che il suo campo d'azione è definito abbastanza precisamente nel manifesto. Il "rito" è il contesto (lo spazio-tempo) di una narrazione basata su "oralità e rovesciamento"; una narrazione che "prende il mondo così com'è e lo rovescia". In sostanza, il repertorio a cui Celestini allude è quello della fiaba e delle tradizioni popolari, con la sua intrinseca vocazione a ribaltare lo *status* della società e il destino dei singoli individui, accogliendo

¹ Celestini, <http://www.montevaso.it/tao.html>.

gli eventi soprannaturali come possibilità ordinaria (“L’uomo diventa donna, i morti tornano a vivere, i poveri regnano ed i ricchi mendicano”²).

Senza dubbio, il patrimonio folclorico europeo (tramandato oralmente nelle società contadine, e poi trascritto dai raccoglitori del XIX e XX secolo), ha inciso notevolmente – sia pure in misura variabile – su quasi tutte le opere di Celestini, sia in termini tematici che strutturali. Il modello fiaba viene impiegato secondo tre distinte modalità: riscrittura del modello, nel contesto originale; inserimento e riscrittura del modello, in altro contesto; inserimento di singoli motivi³ fiabistici o narrazioni più o meno lontanamente ispirate a tipi⁴ tradizionali (sempre legati ad eventi soprannaturali), in contesti realistici.

La riscrittura del modello nel contesto originale è riscontrabile in *Cecafumo*, *Baccalà* e altri testi scritti per la radio, che sostanzialmente ripropongono fiabe della tradizione italiana, solo leggermente manipolate⁵ e, quindi, riconoscibili.

La riscrittura del modello in altro contesto caratterizza, in particolare, *La fine del mondo* e *Fabbrica*. L’episodio centrale del primo testo – l’incontro di Salvatore col Cristo crocifisso nel pollaio – riproduce tal quale la fiaba 21 di *Cecafumo*, intitolata appunto *Salvatore*⁶; a sua volta, quest’ultima è molto evidentemente ispirata alla 186 di *Fiabe italiane* di Calvino, *Il bambino che diede da mangiare al crocifisso*; infine, Calvino traduce in italiano la numero 86 della raccolta di Laura Gonzenbach, *Sicilianische Marchenaus dem Volksmund*

² Le parole del manifesto sembrano riecheggiare quelle dell’*Introduzione* anteposta da Calvino alle sue *Fiabe italiane*, nella quale lo scrittore definisce la specifica forza del genere *fiaba* come “l’infinità possibilità di metamorfosi di ciò che esiste” (Calvino, *Fiabe italiane*, p. XIX).

³ Ci riferiamo ai motivi ricorrenti nelle trame delle fiabe. Per l’elencazione dei motivi, rimandiamo a Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature, A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exemplars, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends* (Bloomington: Indiana University Press, 1955).

⁴ I tipi sono le trame standard delle fiabe e sono catalogati in Antti Aarne - Stith Thompson, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography* (Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters, 1961).

⁵ Della questione ci occupiamo più avanti, nelle pagine di questo stesso capitolo.

⁶ Celestini, *Cecafumo*, pp 135- 140.

*gesammelt*⁷, intitolata *Von dem frommen Kinde*. D'altra parte, l'episodio della morte del secondo Fausto in *Fabbrica* è un rifacimento molto fedele della 180 di Calvino⁸, *La penna di hu*, a sua volta tratta direttamente da *Lu Re di Napuli*, la 79 della raccolta di Giuseppe Pitré, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*.⁹

Infine, l'inserimento di singoli motivi e tipi fiabistici in contesti realistici contraddistingue *Storie di uno scemo di guerra*, *La pecora nera*, *Lotta di classe*, *Pro patria*. Nel primo testo, occorrono diversi motivi fiabistici. Uno dei più riconoscibili è quello legato all'inspiegabile (soprannaturale) trasformazione in un vecchio subita dal ragazzo scampato al bombardamento di S. Lorenzo.¹⁰ Seguendo il *Motif-Index* di Thompson, l'episodio può essere classificato col codice D1890 ("Magic aging"). *La pecora nera* presenta motivi altrettanto riconoscibili. I due più rilevanti (anche perché collocati in un episodio che costituisce una svolta definitiva nella vita del protagonista) sono contenuti nel racconto della prostituta: la donna dice che i marziani sono arrivati sulla Terra, per studiare gli uomini, e hanno deciso di farlo attraverso le lingue delle prostitute.¹¹ L'arrivo dei marziani sulla terra può essere classificato col codice F30 ("Inhabitant of upper world visits earth"); la possessione del corpo della prostituta da parte degli extraterrestri, invece, può essere assimilato a F240 ("Possessions of fairies"). In *Lotta di classe*, lo zio di Salvatore e Nicola (due dei quattro personaggi principali), dopo aver ucciso per sbaglio il loro padre, fa recapitare ai nipoti una lettera (in realtà, scritta da lui stesso), in cui il padre comunica ai figli di essersi

⁷ Laura Gonzenbach, *Sicilianische Marchenaus dem Volksmund gesammelt*, (Leipzig: Engelmann, 1870).

⁸ La questione è approfondita più avanti, in questo stesso capitolo.

⁹ Giuseppe Pitré, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (Palermo: L. Pedone Lauriel, 1975)

¹⁰ "Quello era stato un ragazzino fino a un anno prima. Poi s'era invecchiato tutto insieme coi bombardamenti" (Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, p. 38).

¹¹ "I marziani [...] sono entrati dentro di noi che siamo le donne che leccano gli uomini nudi. Noi abbiamo sempre leccato la gente e nessuno sospetta che mentre lecciamo... la nostra lingua è una lingua marziana" (Celestini, *La pecora nera*, p. 43).

trasferito in Cina.¹² Se l'inganno prolungato a danno dei nipoti può essere classificato come K1800 ("Deception by disguise or illusion"), l'uccisione involontaria del fratello, scaturita dal tentativo di truffare l'assicurazione, corrisponde a K1600 ("Deceiver falls into own trap"); d'altra parte, la maldestrezza dimostrata dello zio nell'uccidere le proprie galline, per ricevere il premio dell'assicurazione, si può leggere come K1440 ("Dupe's animals destroyed or maimed"), e l'uccisione accidentale del fratello è inquadrabile come K1460 ("Members of dupe's family killed"). Anche il testo di *Pro patria* è disseminato di motivi fiabistici, che affiorano, di quando in quando, nel racconto del carcere. La maggior parte si addensa attorno alla figura e alle incredibili avventure di un detenuto extracomunitario, chiamato il "Negro Matto Africano". In particolare, in carcere si racconta che, quando era ancora in Africa, il "Negro Matto Africano", approfittando di un temporaneo allontanamento della moglie, aveva ucciso, fatto a pezzi e mangiato i suoi stessi figli.¹³ L'attendere l'assenza della moglie per compiere la strage evidenzia l'utilizzo di una strategia che possiamo definire come K910 ("Murder by strategy"); l'inganno ai danni della moglie, unitamente all'uccisione dei propri figli, corrisponde al motivo K940 ("Deception into killing own children or animals"); infine, il pasto cannibalico, presentato come occasionale e volontario, rientra nel motivo G70 ("Occasional cannibalism – deliberate").

Meno importante, dal punto di vista quantitativo, è la presenza di ingredienti narrativi riconoscibili come riti della tradizione popolare. Le opere interessate sono in particolare *Cicoria* e *Vita morte e miracoli*. Nella scena terza di *Cicoria*,

¹² "Cari Nicola e Salvatore, caro fratello, sono partito per la Cina. La vita è complicata. I soldi non bastano mai. Poi muori e diventi solo un peso da spostare. Io mi sono spostato da solo. Se resto vivo vi cerco io, sennò sarò un peso per qualche facchino cinese" (Celestini, *Lotta di classe*, pp. 23-24).

¹³ "Un giorno la moglie partì per fare un mercato o una visita alla madre in un altro villaggio. Il Negro Matto Africano fece a pezzi i suoi figli e se li mangiò. Quando tornò la madre le disse che "stava piovendo e loro erano fuori in cortile. Si sono sciolti sotto alla pioggia" (Celestini, *Pro patria*, pp. 45-47).

viene raccontato il rito apotropaico che si svolgeva il 24 giugno a Roma, durante la festa di S. Giovanni¹⁴: la gente si riuniva nella piazza a mangiare le lumache, contenute in grandi calderoni. La festa cominciava la notte della vigilia, la cosiddetta “notte delle streghe”, durante la quale la tradizione voleva che le streghe andassero in giro a catturare le anime. La gente partiva allora da tutti i rioni di Roma, al lume di torce e lanterne, e si concentrava a San Giovanni in Laterano per pregare il santo e per mangiare le lumache nelle osterie e nelle baracche. Mangiare le lumache, le cui corna rappresentavano discordie e preoccupazioni, significava distruggere le avversità. La partecipazione popolare era massiccia, si mangiava e si beveva in abbondanza e soprattutto si faceva rumore con trombe, trombette, campanacci, tamburelli e petardi di ogni tipo per impaurire le streghe, affinché non potessero cogliere le erbe utilizzate per i loro incantesimi. La fonte diretta di Celestini è, con ogni probabilità, la descrizione della festa di S. Giovanni contenuta in *Usi, costumi e pregiudizi del popolo di Roma* di Luigi Zannazzo.¹⁵ Al centro di *Vita, morte e miracoli*, invece, c'è il rito di passaggio dalla vita alla morte. La protagonista, Mariona, decide di stabilirsi nel paese di S. Giacomo, attirata dalla cura scrupolosa che i suoi abitanti dedicano al culto dei morti. La donna elegge a sua dimora proprio il cimitero, dove convive con i morti e accoglie i vivi, a cui elargisce divinazioni sui congiunti impegnati al fronte. Tra il cimitero e il paese c'è un ponte (più volte abbattuto dai bombardamenti e sempre ricostruito dai paesani), che costituisce la via che l'anima del defunto deve percorrere per potersi definitivamente svincolare

¹⁴ “Ma nell’andirivieni gorgogliano le pile, i callaroni co’ una brodaglia rossa che abbrucia e ammollo in mezzo a ’sta brodaglia ci stanno le lumache, la vera specialità della festa di S. Giovanni [...]. Le donne le prendono con eleganza, cercano di estrarre co’ lo stecchino la bestiola cornuta dalla sua purciosa bicocca, la portano alla bocca e la mangiano a mozzicchetti la petit escargotte. L’uomo no c’ha voglia di giocarci a nisconnarella e la piglia co’ le mani: ché le mani so’ le mani le posate del re. La porta alla bocca e succhia, succhia tutto insieme, carne e brodaglia: corpo e sangue de Cristo” (Soriani, Celestini, Ventriglia, *Cicoria*, pp. 69-70).

¹⁵ Luigi Zannazzo, *Usi, costumi e pregiudizi del popolo di Roma* (Torino: Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1908), pp. 82-83.

dal mondo dei vivi. Anche in questo caso, possiamo rintracciare una fonte diretta: il capitolo centrale del libro di Luigi Maria Lombardi Satriani e Mariano Meligrana, intitolato appunto *Il ponte di San Giacomo*.¹⁶ Al di là del rito di passaggio, di cui il ponte è il presupposto indispensabile, Celestini richiama altri elementi sparsi, appartenenti alla tradizione e descritti nel libro di Satriani e Meligrana: la figura della donna anziana (Mariona) che può comunicare con i morti¹⁷, l'incontro con la santa al crocicchio¹⁸, i morti senza occhi e il cerchio di sale tracciato sul terreno per mettersi in contatto con l'aldilà.¹⁹

La categoria del “reale”, invece, include narrazioni in cui le strutture sociali e le leggi della fisica non vengono alterate. In alcuni casi, il “reale” corrisponde alla proposizione puntuale di fatti realmente accaduti (come, ad esempio, l'eccidio delle fosse Ardeatine in *Radio clandestina* e le fasi salienti del Risorgimento in *Pro patria*); in altri, i fatti e le vicende dei personaggi storici vengono sensibilmente manipolati (come la storia di Giovanni Berta²⁰, in *Fabbrica*, o la liberazione di Roma ad opera del solo esercito russo, in *Storie di uno scemo di guerra*²¹); in altri ancora, l'autore ricostruisce le vicende di lavoratori precari, pazienti psichiatrici, detenuti, assoggettandole a piccole manipolazioni (come in *Lotta di classe*, *La pecora nera* e *Pro patria*). Infine, più di rado, Celestini innesta elementi della propria biografia nelle vite dei personaggi finzionali (ad esempio, le avventure di Nino e del sor Giulio in *Storie di uno*

¹⁶ Luigi Maria Lombardi Satriani e Mariano Meligrana, *Il ponte di San Giacomo* (Palermo: Sellerio, 1996).

¹⁷ Cf. Lombardi Satriani e Meligrana, *Il ponte di San Giacomo*, p. 327.

¹⁸ Il crocicchio è una zona di passaggio, in cui gli spiriti possono attaccarsi ai passanti. Sull'argomento, si veda ancora ancora Lombardi Satriani e Meligrana, *Il ponte di San Giacomo*, p. 99.

¹⁹ Per un approfondimento sui legami tra *Vita morte e miracoli* e *Il ponte di San Giacomo*, rimandiamo a Bologna, *Tuttestorie*, pp. 99-112.

²⁰ Torniamo sull'argomento nel *Capitolo terzo*, p. 107.

²¹ Il personaggio del vecchio “scemo di guerra” racconta della morte del re Vittorio Emanuele, bruciato in Piazza del Popolo, del destino di Mussolini, deportato a Mosca, e della liberazione di Roma: “L'uomo col braccetto secco parlava dei russi che avevano liberato Roma, delle scimmie indiane e dei cinesi e s'era fatto prendere dal discorso al punto che la storia sua era arrivata fino all'estate del 1945” (Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, p. 137).

*scemo di guerra*²², o il racconto dell'ergastolano in *Pro patria*²³).

Le storie di vita, raccolte direttamente da Celestini, attraverso la tecnica dell'intervista, hanno assunto un'importanza crescente nella produzione del nostro autore. In particolare, esse costituiscono la sostanza del lavoro preparatorio delle opere più recenti: *Fabbrica*, *Storie di uno scemo di guerra*, *La pecora nera*, *Lotta di classe* e *Pro patria*. La prima opera in elenco è dedicata al mondo operaio e, sebbene il testo sia disseminato di una quantità di episodi fiabistici e surreali, tutti i dettagli relativi alle dinamiche del lavoro alla catena di montaggio e al funzionamento delle macchine derivano appunto dalle numerose interviste raccolte dall'autore. Alla base di *Storie di uno scemo di guerra* (ambientato a Roma, nel giorno della sua liberazione da parte dell'esercito alleato), vi sono due testimonianze: quella di Gaetano (padre di Ascanio), in cui l'artigiano racconta la sua attraversata di Roma a piedi, insieme al padre Giulio, mentre gli americani entravano in città; il racconto del rastrellamento del Quadraro, ad opera di uno dei rastrellati, Sisto Quaranta. *La pecora nera* è dedicata al manicomio. Molti dettagli del testo (come vedremo nel Capitolo Quarto), ad esempio, la modalità di applicazione dell'elettroshock, derivano direttamente dalle testimonianze degli intervistati. *Lotta di classe* è incentrata sulle vicissitudini di alcuni lavoratori precari di uno dei più grandi call-center

²² Nell'ultima sezione dell'opera (*Come è andata a finire*), Celestini fa riferimento alle fonti utilizzate per costruire il racconto e alla libertà con cui le ha manipolate: "Mio padre ha raccontato questa storia per tutta la vita. Io l'ho ascoltata per trent'anni. Devo dire pure che mio padre non la raccontava in questa maniera. Devo dire che certe cose l'ho sentite da qualcun altro e parecchie me le sono inventate" (Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, p. 153).

²³ Nel dicembre del 2012, a Parigi, Celestini ha raccontato a me e ad altri un episodio della propria infanzia: lui e suo padre (un piccolo restauratore di mobili, di nome Nino) si erano recati presso la casa di una signora benestante, per un lavoro di restauro. Ma la padrona di casa non li aveva fatti entrare dall'ingresso principale, perché riteneva che persone appartenenti a classi sociali subalterne dovessero passare dalla porta di servizio. L'ergastolano protagonista di *Pro patria* racconta: "Una volta siamo andati su per l'ascensore fino a un quarto quinto piano, il sor Nino ha bussato alla porta e c'è venuta ad aprire la serva con la crestina e la parannanza, ma non c'ha fatto entrare. Dietro la porta ci stava la padrona aristocratica che s'è informata: "E' arrivato Celestini?" (Celestini, *Pro patria*, p. 42).

d'Europa. Il testo è legato a doppio filo (come vedremo più avanti) al documentario *Parole sante*, in cui Celestini intervista una serie di lavoratori, raccogliendone la storia comune (le vertenze sindacali e gli scioperi) e le storie personali (malattie e amori). Il mondo carcerario, infine, è lo scenario in cui si muovono i personaggi di *Pro patria*. Nella nota dell'autore, collocata in coda al testo (*Qualcosa sui nomi e sui numeri*), Celestini dà rapidamente conto delle fonti utilizzate: a parte la documentazione riguardante dati oggettivi²⁴, Celestini fa esplicito riferimento ad un imprecisato (ma ampio) numero di interviste, fatte a detenuti o ex detenuti.²⁵

Quanto ai contesti storici che fanno da sfondo alle vicende dei personaggi – a parte *Cicoria* (collocata in un'epoca indefinita), *Baccalà* (la cui vicenda si immagina avvenire nel primo secolo d.c.) e *Cecafumo* (che è una raccolta di fiabe, in massima parte slegate da epoche storiche precise) –, le opere di Celestini sono tutte collegate a eventi della Storia recente: *Vita morte e miracoli* alla seconda guerra mondiale e al fascismo, *Le nozze di Antigone* al fascismo, *Fabbrica* ad un arco temporale che si estende dalla prima guerra mondiale fino agli anni Settanta, *Storie di uno scemo di guerra* alla liberazione dal nazifascismo, *La pecora nera* al periodo compreso tra gli anni Sessanta e i Novanta, *Lotta di classe* agli anni 2000, con vari riferimenti ai tre decenni precedenti, *Pro patria* al risorgimento, agli anni Settanta e ai giorni nostri – con alcuni riferimenti alla lotta partigiana – e *Io cammino in fila indiana* all'attualità. Un caso a sé (come vedremo nel prossimo capitolo) è invece *Radio clandestina*, che non contiene né narrazioni fiabistiche, né riti popolari, né storie di vita. Il testo ha come suo unico obiettivo la divulgazione sulla verità storica relativa all'eccidio delle Fosse Ardeatine, in netto contrasto con le ricostruzioni di molti testimoni dei fatti.

²⁴ I numeri del carcere: disponibilità dei posti ed effettiva numerica dei detenuti, numero dei suicidi.

²⁵ Celestini, *Pro patria*, pp. 119-123.

La lettura dei dati sopra elencati ci permette non solo di inquadrare preliminarmente i contenuti dell'opera di Celestini, ma anche e soprattutto di individuare la principale curva evolutiva dell'uso delle fonti all'interno della sua scrittura: il primo periodo della ricerca di Celestini è caratterizzato dall'impiego di tipi fiabistici chiaramente riconoscibili e classificabili, sia isolatamente, e nel contesto originale (*Baccalà* e *Cecafumo*), che in sinergia con le storie di vita, nel contesto spazio-temporale della seconda guerra mondiale (*La fine del mondo* e *Fabbrica*); la produzione più recente (dopo le esperienze più isolate di *Cicoria* e *Vita morte e miracoli*, più legate ai riti popolari, e di *Radio clandestina*, slegata da tutte le componenti in gioco), è invece contraddistinta dall'interazione tra il modello fiabistico (da intendersi, però, come repertorio di motivi e non di tipi) e le storie di vita, nel contesto della seconda guerra mondiale (*Storie di uno scemo di guerra*), del manicomio, dagli anni Sessanta in poi (*La pecora nera*), del *call-center*, nell'Italia contemporanea (*Lotta di classe*) e del carcere, dal risorgimento a oggi (*Pro patria*).

L'interazione tra fonti e modelli anche molto diversi tra loro è una delle cifre che maggiormente caratterizza il lavoro del nostro autore, il quale si è progressivamente allontanato dalla tecnica della ri-scrittura fedele di tipi fiabistici tradizionali, e si è attestato (da *Storie di uno scemo di guerra* in poi) su un modello di produzione del testo che utilizza il patrimonio fiabistico con maggiore libertà di manovra – cioè, non più come un repertorio di storie da inserire all'occorrenza, ma come un vasto campionario di motivi. Il Celestini più maturo, insomma, propone un mosaico drammaturgico, in cui la fiaba ormai destrutturata interagisce molto strettamente con le storie di vita, raccolte direttamente da Ascanio e/o da altri autori, in un arco temporale che va dal Risorgimento ai giorni nostri.

2.3. Il percorso delle fonti

2.3.1. *Cecafumo* e *Lotta di classe*

L'occasione di studiare i processi di assorbimento della fiaba e delle storie di vita nella produzione letteraria di Celestini è offerta da due opere in particolare, a partire dalle quali è possibile ricostruire con una certa precisione i percorsi delle fonti: *Cecafumo* e *Lotta di classe*. La prima è una vera e propria collezione di fiabe, mentre la seconda una lunga narrazione dedicata ai lavoratori precari di uno dei più grandi *call center* d'Europa, con sede a Roma. *Cecafumo* ci permette di individuare le modalità attraverso cui Celestini ri-scrive alcune fiabe tradizionali, *Lotta di classe*, invece, fornisce molti indizi utili a illuminare l'effettiva incidenza (anche dal punto di vista quantitativo) delle storie di vita sui testi finzionali. Come vedremo, infatti, nella composizione di *Lotta di classe*, Celestini ha attinto a piene mani alle storie da lui stesso precedentemente raccolte (video-registrate) nel film-documentario *Parole sante*.²⁶

Nelle pagine seguenti, insomma, tentiamo di problematizzare il rapporto tra le fonti e le opere letterarie, allo scopo di individuare le modalità attraverso cui il nostro autore ri-utilizza la tradizione folclorica, da una parte, e le testimonianze dall'altra. Per affrontare la questione poniamo al centro del nostro ragionamento il problema dell'oralità, in quanto esso si presenta come il crocevia in cui si incontrano e confrontano quelle dinamiche testuali e culturali che maggiormente possono aiutarci a tracciare un profilo veritiero dell'approccio celestiniano alla scrittura letteraria.

Tuttavia, non è nostra intenzione ricalcare il vecchio pregiudizio romantico (che, cacciato dalla porta dagli studi sull'oralità di matrice letteraria e antropologica, rientra continuamente dalla finestra, anche in ambito teatrale, grazie alle pratiche laboratoriali e alle analisi critiche più militanti e

²⁶ Ascanio Celestini, *Parole sante* (Roma: Fandango, 2008).

empiriche) in base al quale l'oralità, inquadrata come una fase anteriore rispetto alla scrittura, sarebbe ad essa inferiore dal punto di vista letterario (perché più rozza e ingenua), ma superiore in termini di freschezza e autenticità. Come nota De Mauro, tale pregiudizio ha origini antiche:

Nel *Fedro* (274 b – 275 d) Platone attribuisce al mitico faraone egiziano Thamus un elogio dei discorsi parlati e una serie di argomentazioni volte a deprezzare l'invenzione della scrittura, opera del dio Theuth. Al dio il faraone rimprovera di aver inventato un'arte che offre soltanto finzioni artificiali e spurie dei discorsi veri, che sono i discorsi parlati. Il discorso scritto è un figlio bastardo (nodov) di quello orale e nient'altro.²⁷

Con il termine oralità ci vogliamo riferire a quello che Zumthor definisce “speech” [*parole*, il *detto*], inteso come “vocalized language, language that is realized phonetically in voice”²⁸, ossia “il funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio”.²⁹ Ma poiché, come si vedrà, l'oralità sperimentata dal nostro autore è, da una parte, veicolata dalla tecnologia (supporti audio/video) e, dall'altra, integrata, ripresa e riverberata dalla scrittura, non possiamo limitarci a sgomberare il campo dell'angusta identificazione dell'oralità con i repertori delle fiabe e delle tradizioni popolari (la grimmiana “*Naturpoesie*”), intesi come espressione di società preindustriali, subalterne e analfabete; dobbiamo invece inevitabilmente eleggere a riferimento teorico principale il concetto di “oralità secondaria”, introdotto da Ong³⁰ e anticipato, per molti aspetti, da McLuhan, che già negli anni Sessanta vedeva nei modelli comunicativi dei nuovi *media* (cioè,

²⁷ Tullio De Mauro, “Tra Thamus e Theuth. Uso scritto e parlato dei segni linguistici”, in *Senso e significato. Studi di semantica teorica e storica* (Bari: Adriatica Editrice, 1971), p. 96.

²⁸ Paul Zumthor, *Oral Poetry: An Introduction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990 [1983]), p. 6.

²⁹ Paul Zumthor, *Prefazione* a Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce* (Bologna: Il Mulino, 2000), p. VII. Zumthor definisce, invece, col termine “vocalità”, “l'insieme delle attività e dei valori che le sono propri indipendentemente dal linguaggio”.

³⁰ Cf. Ong, *Orality and Literacy*, p. 190.

quelli dipendenti dall'elettricità) una nuova forma (per niente neutra e innocua) di oralità.³¹

Ma, se per un verso, la nostra analisi non identifica l'oralità del mondo Celestini con il folclore³², né vuole contribuire alla ripresa del detto pregiudizio che si ostina a affermare la superiorità (anche e soprattutto etica) dei racconti e delle tradizioni di non meglio identificate civiltà arcaiche e subalterne, per l'altro, non si propone neanche di vincolarla al carattere prevalentemente oralizzante della scrittura del nostro autore. Certo, è innegabile che Celestini utilizzi quasi tutte le costanti linguistiche che la critica ha riscontrato nei tratti oralizzanti di scritture appartenenti a epoche, culture e aree geografiche diverse.³³ Innanzitutto, il predominio della paratassi³⁴, come si evince dai seguenti esempi tratti da *Fabbrica*:

- 1) Infila la faccia nel buco e ci dice dentro tutto il suo segreto.³⁵
- 2) Fausto infila la faccia sua nel buco e Pietrasanta gli spara.³⁶

³¹ McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The making of typographic man* (Toronto: University of Toronto Press, 1962-2011). Sulle relazioni tra oralità e nuovi media, si vedano, tra gli altri, *Orality, Literacy, and Modern Media*, ed. da D. Schneumann (Columbia: Camden House, 1996), Asa Briggs e Peter Burke, *A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet* (Cambridge, Polity, 2002), *Moderne Oralität. Ethnologische Perspektiven auf die plurimediale Gegenwart*, ed. da I. W. Schröder, S. Voell (Marburg: Curupira, 2002), Livio Sbardella, *Oralità. Da Omero ai mass media* (Roma: Carocci, 2006).

³² Sull'intrinseca oralità della fiaba, anche di quella "nata direttamente come fiaba scritta" (per es. le raccolte di Straparola, Capuana e Rodari), insiste l'analisi di matrice semiotica proposta in Giovanna Cerina, 'La fiaba tra oralità e scrittura: aspetti semiotici', in *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, ed. da Giovanna Cerina, Cristina Lavinio e Luisa Mulas (Roma: Bulzoni, 1982), pp. 115-132. Si veda anche Cristina Lavinio, *La magia della fiaba: tra oralità e scrittura* (Scandicci: La Nuova Italia, 1993).

³³ Per una sintesi ragionata delle principali linee teoriche riferite alla questione oralità e scrittura, si veda Maria Teresa Biason, 'Premessa', *L'oralità nella scrittura. Modalità di rappresentazione della parola orale nel testo scritto - Annali di Ca' Foscari*, XLV, 2 (2006), 7-38. Per le relazioni tra oralità e letteratura, si vedano anche Giorgio R. Cadorna, 'Culture dell'oralità e culture della scrittura', in *La letteratura italiana, I Il letterato e le istituzioni, 2 Produzione e consumo*, ed. da Alberto Asor Rosa (Torino: Einaudi, 1983), pp. 25-101, Raffaele Morabito, *Parola e scrittura. Oralità e forma letteraria* (Roma: Bulzoni, 1984) e Giancarlo Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile* (Napoli: Liguori, 2006).

³⁴ Cf. Ong, *Orality and Literacy*, pp. 89 e 149 e Zumthor, *Oral Poetry*, p.166.

³⁵ Celestini, *Fabbrica*, p. 13 .

³⁶ Celestini, *Fabbrica*, p. 33.

- 3) La fabbrica c'ha un centro e quel centro è l'altoforno.³⁷
- 4) Mo' vedrai che i topi ci saltano addosso e ci divorano a tutti.³⁸
- 5) Ma certe cose uno o le scrive subito o gli ci vuole una vita intera per trovare le parole giuste da dire.³⁹
- 6) È giovane Assunta, è bella che pare una statua della Madonna.⁴⁰
- 7) E per fortuna che mi ritrovo un pacchetto di fiammiferi in tasca. Che mi accendo un fiammifero. Mi faccio un poco di luce. Vedo che i topi non ci hanno ancora divorato. Sto tranquillo.⁴¹
- 8) Dormiva a pancia sotto, cambiava lato del letto... ma sempre scendeva con la gamba destra, la gamba che mancava, e cascava dal letto.⁴²

In molti casi (es., 1-4), le proposizioni sono legate da congiunzioni coordinative, e più raramente per polisindeto (es., 5). Ma le coordinazioni più frequenti in assoluto avvengono per giustapposizione (es., 6 e 7); talvolta, la coordinazione è mista, con una netta predominanza della giustapposizione (es., 8).

Altri indicatori importanti di oralizzazione sono il lessico limitato, e le frasi imperative, esclamative e interrogative.⁴³ Quanto alla limitatezza del lessico, ecco uno dei numerosi esempi possibili:

Fate conto che oggi è il 17 di marzo, di quel 1949, il giorno che non vi ho scritto la lettera di quel giorno. E io riprendo il filo dal giorno prima, dal 16 marzo. Dalle 10 di sera del 16 marzo di quel 1949. Che è il primo giorno che entro in fabbrica, quel 16 marzo.⁴⁴

³⁷ Celestini, *Fabbrica*, p. 4.

³⁸ Celestini, *Fabbrica*, p. 38.

³⁹ Celestini, *Fabbrica*, p. 3.

⁴⁰ Celestini, *Fabbrica*, p. 9.

⁴¹ Celestini, *Fabbrica*, p. 37.

⁴² Celestini, *Fabbrica*, p. 38.

⁴³ Cf. Jack Goody, *Entre l'oralité et l'écriture* (Paris: PUF, 1994), p. 270.

⁴⁴ Celestini, *Fabbrica*, p. 3.

In un periodo di 57 parole, abbiamo una notevole serie di ripetizioni: la parola “marzo” occorre quattro volte, così come “giorno”; il sintagma “di quel 1949” occorre due volte, mentre il sintagma “16 marzo” tre. Le frasi imperative, pur presenti, sono limitate (“prendi la tessera, la tessera del fascio, prendi la tessera, che mo’ ci sta pure la pena di morte”⁴⁵), così come le interrogative (“Quella c’aveva la terra e la dava a Pietrasanta? E perché?”⁴⁶; “Come si fa a non dirla una cosa se l’hai vista?”⁴⁷), mentre le esclamative sono estremamente frequenti: “Poi voglio vedere chi era che comandava alla fabbrica se Pietrasanta o Giovanni Berta... voglio vedere chi era più fedele al duce Mussolini tra loro due!”⁴⁸. Anche l’uso di apostrofi (la voce narrante si rivolge continuamente alla madre: “Cara madre”) e enigmi⁴⁹ (“che so’ questi?”, “so crini de cavallo!”⁵⁰) non è raro. Inoltre, il linguaggio formulare, il ritmo costante e l’ampio uso di ridondanze, caratteristici della scrittura di Celestini, funzionano in generale tanto come ausilio mnemonico (nelle *performance* teatrali) quanto come attrazione sensoriale per l’ascoltatore.⁵¹ Talvolta, le formule si ripetono con qualche piccola variante, come in questo esempio:

Cara madre, dite bene voi quando dite che i santi se ne vanno nelle grotte e sulle montagne per non incontrare nessuno.⁵²

Cara madre, dite bene voi quando dite che certi segreti so’ come pei santi che se ne vanno nel ventre delle montagne per non incontrare nessuno.⁵³

In altri casi, si ripetono identiche:

⁴⁵ Celestini, *Fabbrica*, p. 20.

⁴⁶ Celestini, *Fabbrica*, p. 18.

⁴⁷ Celestini, *Fabbrica*, p. 12.

⁴⁸ Celestini, *Fabbrica*, p. 32.

⁴⁹ Cf. Nora-Alexandra Kazi-Tani, *Roman africain de langue française au carrefour de l’écrit et de l’oral. (Afrique noire et Maghreb)* (Paris: L’Harmattan, 1995), p. 87-88.

⁵⁰ Celestini, *Le nozze di Antigone*, p. 30.

⁵¹ Cf. Zumthor, *Oral Poetry*, p. 140, Ong, *Orality and Literacy*, pp. 47, 62 e 191 e McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, pp. 51, 80 e 148-149.

⁵² Celestini, *Fabbrica*, p. 12.

⁵³ Celestini, *Fabbrica*, p. 33.

Cara madre, dite bene voi, quando dite che il morto porta il vivo (p. 14 e 34).⁵⁴

Cara magre, dite bene voi che dite che “l’omo e la bestia c’è sempre una differenza” (p. 37 e 51).⁵⁵

Il processo che ci interessa esaminare, tuttavia, si articola a partire da un’oralità che si manifesta propriamente nell’atto materiale del parlare⁵⁶ (documentato attraverso la registrazione audio o audio-video), e si completa con l’ingresso del parlato nelle opere letterarie, nella scrittura. In questo senso, il nostro ragionamento non può fare a meno di confronti diretti con “il detto”, ossia con l’atto performativo degli informatori.⁵⁷ Solo attraverso il confronto diretto con la *performance* della fonte orale, infatti, possiamo cogliere le eventuali ibridazioni medialità subite dai testi letterari, cioè il trasferimento nella scrittura di materiali originariamente veicolati attraverso il *medium* della voce.

Alcuni critici, tra cui Guccini e Bologna, hanno affrontato la questione relativa alle modalità di raccolta delle storie, individuando (sulla scorta delle dichiarazioni e della biografia dello stesso Celestini) un’unica metodologia per due tipologie di informatori. Quanto alla prima, è stato spesso evocato il metodo antropologico, con particolare riferimento alla “ricerca sul campo”⁵⁸; gli informatori, invece, si dividerebbero

⁵⁴ Celestini, *Fabbrica*, p. 14 e 34. Una variante di questa formula si trova a pagina 5: “È proprio vero come dite voi, cara madre, che il morto porta il vivo.

⁵⁵ Celestini, *Fabbrica*, p. 37 e 51.

⁵⁶ La fase precedente al racconto orale è rappresentata dal processo di trasformazione del fatto in racconto. Mario Lavagetto, nell’*Introduzione* a *Sulla fiaba*, parla di “materiali orali” in riferimento a ciò che scrive Calvino a proposito di quanto rapidamente gli avvenimenti diventassero storie, durante la guerra partigiana: “le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco”. Cf. Italo Calvino, *Sulla fiaba* (Milano: Mondadori, 1996), p. 5.

⁵⁷ I *Performance Studies* prevedono l’allargamento del concetto di *performance* a ogni comportamento ritualizzato che comporta l’interpretazione di un ruolo. Si veda, almeno, Richard Shechner, *Performance Studies. An introduction* (New York: Routledge, 2006).

⁵⁸ Con il termine ‘ricerca sul campo’ si intende “la ricerca condotta dall’antropologo o dall’etnologo in una data area o comunità etnografica”. La definizione è contenuta in *Dizionario di Antropologia*, ed. da Charlotte Seymour-Smith, trad. di Leone A. R., Visca D. (Firenze: Sansoni Editore, 1991), pp. 340-343.

tra membri della famiglia dell'autore (con i loro repertori di fiabe e storie di guerra)⁵⁹ e testimoni diretti delle vicende su cui si incentrano i testi letterari (operai, lavoratori precari, pazienti psichiatrici, detenuti). Bologna, più dettagliatamente di altri, ha provato a ricostruire i legami tra il metodo antropologico e la produzione teatrale/letteraria di Celestini, individuando quattro fasi⁶⁰: La prima (1991-1992) è costituita dalla partecipazione di Celestini ai corsi universitari di Luigi Maria Lombardi Satriani (Etnologia) e Aurora Milillo (Storia delle tradizioni popolari); la seconda (1999) corrisponde al periodo in cui l'autore ha svolto il servizio civile presso una cooperativa impegnata nel recupero di persone (in maggioranza anziane) variamente disagiate. In quell'occasione, Celestini inizia a ascoltare le storie di alcuni partecipanti alle attività della cooperativa, rispolverando il metodo della registrazione e della trascrizione sperimentato durante il corso di Milillo. La terza fase (2000) è legata a doppio filo alla composizione di *Radio clandestina*: l'autore si avvale delle ricerche dello studioso di storia orale Alessandro Portelli. La quarta fase (2002) può essere considerata il momento della svolta sia in termini drammaturgici (considerando, cioè, esclusivamente il prodotto finito) sia in termini metodologico/compositivi (considerando tutto il processo creativo, a partire dal materiale raccolto sul campo). La svolta in questione si chiama *Fabbrica*:

Se per *Radio Clandestina* utilizza il materiale precedentemente raccolto da altri, per *Fabbrica*, invece, la ricerca viene da lui compiuta in prima persona: lo spettacolo è infatti costruito su oltre duecento ore di registrazioni di testimonianze di lavoratori. Questa lunga ricerca permette ad Ascanio di affinare il proprio metodo, sia per ciò che concerne il momento

⁵⁹ La critica ha collocato al centro dell'ispirazione narrativa di Celestini i racconti ascoltati dalla nonna Marianna e dal padre Gaetano. Torniamo sulla questione poco più sotto. Cf., tra gli altri, Gerardo Guccini, 'Da *Cicoria* al Monodramma', in *Del teatro di Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia*, ed. da Simone Soriani (Corazzano: Titivillus, 2006), pp. 165-179.

⁶⁰ Per un quadro più completo degli anni della formazione di Celestini, si veda, in *Appendice*, il paragrafo intitolato *La vita e le opere*, pp. 194-199.

dell'intervista, sia per la vera e propria creazione di una drammaturgia a partire dalla fonte orale.⁶¹

Il quadro così ricostruito pone in essere un automatismo preciso: Celestini, utilizzando il metodo antropologico, raccoglierebbe direttamente sul campo, da fonti orali (familiari e extra-familiari), le storie che poi rifonde nei suoi testi. Come ci sforzeremo di dimostrare, invece, Celestini utilizza fonti veicolate da *media* diversi: per quanto riguarda il repertorio fiabistico, l'autore si riferisce prevalentemente a fonti scritte, mentre predilige le fonti orali nell'assorbimento delle storie di vita. Il "detto" (o meglio, il suo reale impatto sulla produzione celestiniana), può fungere da guida non solo per classificare correttamente le fonti dal punto di vista mediale, ma anche per illuminare (almeno parzialmente) i reali contatti tra le strategie di raccolta delle storie e il metodo della ricerca sul campo. La questione, tuttavia, non è totalmente inquadrabile in termini mediali. Se per un verso, infatti, possiamo escludere il metodo della ricerca sul campo in presenza di fonti scritte, per l'altro, l'utilizzo di fonti orali di per sé non garantisce la scientificità delle procedure attraverso cui esse vengono trattate.

Nei seguenti tre sottoparagrafi, ci concentriamo appunto sulle caratteristiche mediali delle fonti e sul ruolo del metodo antropologico.

2.3.2. Fiabe, fonti, oralità e scrittura in *Cecafumo* e oltre

Cecafumo è una raccolta di quarantadue brevi narrazioni che, nell'intento dell'autore, dovrebbero costituire, per il lettore, un viaggio di ritorno verso l'oralità:

Questi racconti orali si confrontano adesso con la parola scritta, che normalmente è una parola senza suono. Una parola che il lettore segue con lo sguardo o con il dito. Che a volte si ripete nella mente ma che difficilmente

⁶¹ Bologna, *Tuttestorie*, p. 67. Si veda anche Ascanio Celestini e Alessio Lega, *Incrocio di sguardi: Conversazione su matti, precari e altre pecore nere* (Milano: elèuthera, 2012), pp. 11-14.

viene pronunciata a voce alta. Il suggerimento per la lettura di questo libro, invece, è di leggere a voce alta e magari di improvvisare leggendo. Ripetere le parole che hanno un suono interessante, scivolare sulle “s”, rosicare le “r”, farfugliare le “f”...insomma, cercare di tirare fuori dal segno scritto l’antenato della scrittura, ovvero il suono che l’ha ispirata.⁶²

Dall’*incipit* di questo passaggio, tratto dall’*Introduzione* alla raccolta, è possibile estrapolare un dato cruciale: i racconti contenuti in *Cecafumo* sarebbero il frutto recente (“adesso”) di una trascrizione di storie ascoltate direttamente dall’autore (“orali”) e proposte al lettore, come una sorta di canovaccio, su cui improvvisare ad alta voce. In un altro testo, Celestini disegna programmaticamente l’anatomia della propria idea di oralità:

Orale è tutto ciò che non passa per la scrittura o che passandoci se la lascia alle spalle come molte altre tracce. L’oralità è tutto ciò che può essere percepito-esperito nel momento in cui si compie e che soltanto in tale momento si manifesta: prima non c’era e dopo non c’è già più. La sua traccia non è un segno che resta da qualche parte se non nella memoria di chi vi ha assistito. Oralità e memoria, dunque, sono fortemente legate. Più una cultura sviluppa il suo lato orale, più deve aumentare la sua capacità di memorizzazione.⁶³

Sovrapponendo questa dichiarazione a quella contenuta nell’*Introduzione* a *Cecafumo* e seguendo gli indizi disseminati da Celestini, il percorso della parola si articolerebbe in tre fasi: racconto orale (ad opera di un narratore popolare); trascrizione (ad opera di Celestini); lettura ad alta voce e improvvisazione (ad opera del lettore).

Questo schema, tuttavia, può essere problematizzato e messo in discussione, chiedendosi innanzitutto da dove provengano effettivamente le storie contenute in *Cecafumo*. Guccini prova a rispondere molto sinteticamente, mettendo in rilievo le esperienze familiari, nel più ampio quadro della formazione artistico-intellettuale di Celestini:

⁶² Celestini, *Cecafumo*, p. XI.

⁶³ Ascanio Celestini, <http://www.ascanioclestini.it/labracconto.htm>.

L'immobilità scenica di Perla (Peragallo), le dinamiche dell'improvvisazione, l'artigianato della Commedia dell'Arte, il rapporto tra la voce e il suono musicale e, sopra tutto, i racconti magici della nonna Marianna, che gli avevano trasmesso la conoscenza di un mondo arcaico e ormai moribondo, dove il narratore ripete la storia per riscattarsi e spiegarsi attraverso i suoi simboli.⁶⁴

La nonna Marianna è, dunque, percepita come il collegamento materiale tra Celestini e la narrazione orale. L'autore stesso ce la presenta, all'inizio dell'*Introduzione a Cecafumo*:

Mia nonna Marianna è nata ad Anguillara Sabazia. Aveva un repertorio di racconti di streghe che raccontava in tempi e luoghi che solo apparentemente non avevano alcuna importanza. Ma poi si metteva a raccontare e noi smettevamo di guardare lei: seguivamo il suono delle parole trasponendole in immagini.⁶⁵

Un personaggio fuoriuscito direttamente dall'autobiografia dell'autore rappresenterebbe tanto una delle sue fonti materiali, quanto la personificazione stessa della tradizione orale. La prospettiva individuata dalle parole di Guccini e Celestini contempla uno scenario nel quale l'oralità, mediata da un narratore popolare (per es., la nonna Marianna), diventa la scrittura di *Cecafumo*. Certamente un simile quadro offre al lettore molte suggestioni, riportandolo idealmente ad aderire ad un mondo arcaico, ormai scomparso. Una lettura approfondita di *Cecafumo*, tuttavia, ci obbliga a mettere in discussione questa prospettiva.

Per fornire un esempio concreto che illumini la questione, ri-facciamo all'inverso il percorso attraverso cui una fiaba tradizionale è arrivata (non senza modifiche) nella raccolta

⁶⁴ Gerardo Guccini, 'Da *Cicoria* al Monodramma', in *Del teatro di Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia* (Corazzano: Titivillus, 2006), pp. 165-179 (p. 174).

⁶⁵ Celestini, *Cecafumo*, p. XII.

Cecafumo. La narrazione da cui partiamo, intitolata *Giufà senza paura*, rientra nel “tipo” *The Youth Who Wanted to Learn What Fear Is*⁶⁶, molto diffuso sia in Italia che in Europa. Mettiamo a confronto il racconto di Celestini con altri due testi che occupano posizioni tra loro diverse rispetto alle fonti orali da cui più o meno direttamente discendono: *Giovannin senza paura* di Calvino, *Giovannino insenza paura* di Nerucci. Il testo di Calvino è frutto della trascrizione di una fiaba tradizionale e costituisce il terzo passaggio di un ideale moto di allontanamento dalla sfera dell’oralità. Calvino riscrive e traduce in italiano neutro ciò che è stato già trascritto dai raccoglitori in lingua regionale. Ci troviamo, dunque, di fronte a un’elaborazione spiccatamente letteraria, geneticamente lontana dalle fonti orali originarie. Il testo di Nerucci, invece, costituisce il passaggio intermedio: le narrazioni vengono direttamente ascoltate e poi trascritte dal raccoglitore. Certo, bisogna tenere in considerazione, come spiega Calvino, nella *Nota Introduttiva* a *Fiabe italiane*, che la raccolta del Nerucci, scritta in “un vernacolo [...] rimaneggiato sulla pagina [...], reso il più omogeneo possibile e il più rappresentativo degli usi linguistici” di Montale Pistoiese, “si presenta [...] più come opera d’autore che come volume di raccoglitore comparatista” alla Pitré⁶⁷. Cionondimeno, il Nerucci, a differenza di Calvino (che basa il suo lavoro di trascrizione e riscrittura su raccolte pubblicate facilmente accessibili), ascolta le storie direttamente da fonti orali, prima tra tutte quella Luisa vedova Ginanni cui si devono i tre quarti delle *Sessanta novelle montalesi*. Tanto basta, nell’economia del nostro studio, a collocare l’opera del Nerucci in una posizione più ravvicinata all’oralità rispetto a quella di Calvino. La raccolta di Celestini, infine, occupa una posizione ancora diversa. *Cecafumo* infatti (a differenza della raccolte di

⁶⁶ In molte tradizioni regionali italiane, il protagonista si chiama Giovannino. Il “tipo” di riferimento, seguendo l’*Indice* Aarne-Thompson, è AT 0326 (“The Youth Who Wanted to Learn What Fear Is”).

⁶⁷ Cf. Calvino, *Fiabe italiane*, pp. XXVII-XLV.

Nerucci e di altri raccoglitori) non è il frutto di una trascrizione di racconti ascoltati dall'autore direttamente da narratori popolari (secondo passaggio), né si basa (a differenza di quella di Calvino) sulla lettura di testi raccolti direttamente e trascritti da autori come Nerucci (terzo passaggio), ma costituisce un quarto passaggio, attraverso cui la narrazione – che da orale è diventata tra-scritta (Nerucci) e poi ri-scritta (Calvino) – ritorna verso la sfera di una nuova oralità dialettaleggiante. Per confermare la validità di questa ipotesi, mettiamo a confronto le trame e i testi. I motivi presenti nelle quattro trame e l'andamento funzionale sono decisamente simili: l'eroe (*Giufà*, per Celestini, *Giovannino*, per Calvino/Nerucci) giunge in un paese, dove fa un incontro; da quest'incontro nasce l'opportunità per il protagonista di ottenere una ricompensa, attraverso il contrasto con forze soprannaturali; il contrasto avviene di notte, in un edificio (un *palazzo/castello*, in Calvino/Nerucci, una *casa diroccata*, in Celestini); l'eroe sconfigge le forze soprannaturali e ottiene la ricompensa; l'eroe muore in seguito ad uno spavento (per aver visto la sua ombra, in Celestini/Calvino; perché la testa tagliata gli viene rimontata al contrario, in Nerucci)

I testi di Nerucci e Calvino, fin dagli *incipit* presentano personaggi (*Giovannin/Giovannino*, *Padrone/Fattore*), andamento funzionale (l'eroe senza paura, girando per il mondo, fa un incontro), strutture sintattiche (per es., “C’era una volta un ragazzetto chiamato Giovannin...” vs “Ci fu una volta un ragazzettaccio chiamato per nome Giovannino...”), e lessico (per es., *Ragazzetto/Ragazzettaccio*, *Paura/Paura*, *Niente/Nulla*, *Alloggio/Alloggio*, *Posto/Posto*, *Palazzo/Palazzo*, *ci si sente/ci si sente*) sostanzialmente identici. Il lettore, insomma, attraverso un’agevole lettura sinottica, può empiricamente dedurre che Calvino (contrariamente a quanto egli scrive nella prima nota a

*Fiabe Italiane*⁶⁸) ha plasmato la sua versione, replicando, quasi alla lettera, la gran parte di quella del Nerucci.⁶⁹

Le differenze tuttavia non mancano e sono determinanti ai fini del completamento del nostro ragionamento: il numero degli esseri sovrannaturali che l'eroe incontra durante la notte (Calvino: "un omone gigantesco"; Nerucci: "tre gigantacci spaventosi"); l'eroe di Calvino si oppone agli ordini del gigante, mentre quello di Nerucci è costretto dai giganti a compiere le azioni necessarie per rompere l'incanto e ricevere la ricompensa (far luce, scavare e portare su le pentole contenenti il tesoro); la sequenza relativa alla scomparsa del gigante/dei giganti (gli "omacci" del Nerucci dichiarano rotto l'incanto, assegnano la ricompensa e scompaiono istantaneamente, mentre il gigante di Calvino scompare un pezzo alla volta); dopo la rottura dell'incanto il testo di Calvino volge rapidamente verso il finale, mentre quello di Nerucci contiene un altro lungo episodio.

Passando al testo di Celestini, al di là della forte somiglianza funzionale con gli altri due, esso appare molto più aderente a quello di Calvino: per quanto riguarda la quantità dei personaggi soprannaturali, Celestini, come Calvino, si limita ad un solo gigante; la strategia di Giufà (non obbedire agli ordini) replica esattamente quella dell'eroe di Calvino; e, soprattutto, Celestini riprende la sequenza della scomposizione del corpo del gigante di Calvino, totalmente assente in Nerucci:

[...] Gli si staccò una gamba e scalcìò via, su per il camino. [...] gli si staccò anche l'altro braccio e inseguì il primo. [...] gli si staccò l'altra gamba e rimase seduto per terra. [...] gli si staccò il busto e rimase solo la testa posata in terra. [...] la testa	[...] E le gambe dell'omone si staccarono e se ne andarono su per la cappa del camino. [...] il tronco, il corpo dell'omone con le braccia e le mani tese e aperte si staccarono dalla testa e se ne andarono su per la cappa del camino. [...] la testa che era rimasta sospesa a mezzaria [...]
---	---

⁶⁸ "Inizio la raccolta con una fiaba per la quale, a differenza che per tutte le altre, non cito la versione che ho seguito, perché le versioni delle varie regioni italiane sono molto simili e io mi sono tenuto liberamente alla tradizione comune" (C. Calvino, *Fiabe italiane*, p., 1037).

⁶⁹ In *Appendice*, il lettore trova una tabella tripartita che pone sinotticamente i testi a confronto.

si sollevò e salì per la cappa del camino. ⁷⁰	anche la testa scomparì su per la cappa del camino. ⁷¹
--	---

La prova che Celestini segua da vicino il testo di Calvino e non un altro e/o altri testi scritti o orali (da cui anche Calvino possa aver tratto l'immagine del corpo che si scompone), è contenuta nella prima nota a *Fiabe italiane*, dedicata a *Giovannin senza paura*. Scrive Calvino: "La sparizione dell'uomo a pezzo a pezzo non è nella tradizione; l'ho messa io di mia invenzione per simmetria con l'apparizione a pezzo a pezzo".⁷² Questa affermazione inchioda il testo di Celestini a quello di Calvino.

Le conclusioni dei tre racconti, infine, ci offrono una controprova. Mentre i testi di Celestini e Calvino volgono rapidamente verso il finale, quello del Nerucci contiene un altro lungo episodio: Giovannino, dopo aver sconfitto gli spiriti, parte dal paese e giunge presso una bottega di legnaioli, in una grande città. I legnaioli mettono nuovamente alla prova Giovannino: gli propongono di farsi tagliare con una sega la testa, che poi loro gli riattaccheranno con un'apposita mistura. L'eroe accetta e l'operazione si ripete per tre volte. L'ultima volta, però, la testa viene rimontata al contrario.

Al di là delle forti somiglianze – l'arrivo della Compagnia (Calvino e Nerucci) vs l'arrivo dei becchini (Celestini) –, è importante puntare l'attenzione sulle diverse soluzioni proposte dai tre autori, per quanto riguarda la morte dell'eroe. Come abbiamo visto, Nerucci gioca sullo spavento causato dal ri-montaggio della testa al contrario; Calvino, invece, molto rapidamente rovescia il carattere del personaggio, annientandolo nella visione della sua stessa ombra; Celestini, da parte sua, sembrerebbe non recepire nessun modello, limitandosi a consegnarci un'immagine finale di assoluta pacificazione. Se,

⁷⁰ Calvino, *Fiabe italiane*, p. 5.

⁷¹ Celestini, *Cecafumo*, pp. 237-238.

⁷² Calvino, *Fiabe italiane*, p. 1037.

tuttavia, restando a *Cecafumo*, confrontiamo l'inizio del racconto intitolato *La morte di Giufà* (che chiude il ciclo *Vita e morte di Giufà*), e il finale del *Giovannin* di Calvino, troviamo una rilevante corrispondenza:

Appena schiarì il cielo, si sentì un canto: Miserere mei, miserere mei, ed era la Compagnia con la bara che veniva a prendere Giovannino morto. E lo vedono alla finestra che fumava la pipa. Giovannin senza paura con quelle monete d'oro fu ricco e abitò felice nel palazzo. Finché un giorno non gli successe che, voltandosi, vide <u>la sua ombra</u> e se ne <u>spaventò</u> tanto che <u>morì</u>.⁷³	Qui si racconta di come morì Giufà. Secondo qualcuno Giufà non è mai morto, è riuscito a scappare alla morte talmente tante volte che ancora sta scappando e ancora gira per il mondo. Secondo qualcun altro, invece, un bel giorno mentre camminava per strada, si girò di scatto, vide <u>la sua ombra</u>, si mise talmente tanta <u>paura</u> che gli prese il crepacuore e <u>morì</u>.⁷⁴
---	--

Pertanto, è ragionevole concludere che il testo di Celestini, almeno nei suoi snodi principali, segua molto da vicino il modello Calvino.⁷⁵ Questa conclusione implica la problematizzazione del percorso della tradizione orale all'interno dell'opera del nostro autore. Richiamando, dunque, lo schema proposto all'inizio del ragionamento, potremmo collocare *Giufà senza paura* a livello del quarto passaggio di quello che abbiamo definito un ideale moto di allontanamento dall'oralità. Per riassumere, il primo passaggio è rappresentato dall'atto performativo di un narratore popolare; il secondo, dalla trascrizione fedele di questa *performance* da parte di un raccoglitore (per es. Nerucci); il terzo, dalla riscrittura letteraria in lingua neutra della narrazione trascritta (Calvino); il quarto, dall'operazione di Celestini, il quale, prendendo le mosse da un testo scritto e letterario, ricrea l'illusione dell'oralità, attraverso

⁷³ Calvino, *Fiabe italiane*, p. 5.

⁷⁴ Celestini, *Cecafumo*, p. 254.

⁷⁵ In *Appendice*, il lettore trova una tabella in cui abbiamo annotato – dove possibile – le fonti dirette e indirette dei racconti contenuti in *Cecafumo*. Le fonti dirette sono quelle effettivamente tenute in considerazione da Celestini, mentre quelle indirette sono i precedenti riscontrati nella tradizione. Per alcuni racconti (a parte quelli di invenzione) non è stato possibile individuare una fonte unica, poiché essi si basano su una miriade di elementi, tratti da tradizioni diverse. Osservando panoramicamente la raccolta, si possono calcolare le seguenti percentuali: da Calvino: 61,90 % (26/42); da altri raccoglitori: 11,90% (5/42); testi d'invenzione: 9,52% (4/42); da varie fonti: 9,52% (4/42); da Film: 4,76% (2/42); fonti non individuate: 2,38% (1/42).

l'uso di un italiano neutro rotto da elementi romaneschi: “In quel momento però dal caminetto si sente una voce che dice: “Butto?”. “Butta, e butta pure – dice Giufà. – E che me ‘mporta a me, io sto a pensa’ alla noce mia”.⁷⁶ Il quadro delineato ricolloca l’operazione di Celestini a livello della ri-scrittura letteraria, allontanandola decisamente dalle fonti orali. Il nostro ragionamento comporta, di conseguenza, una ridimensionamento del ruolo del metodo antropologico – inteso come strumento di raccolta delle fonti orali – all’interno delle procedure compositive adottate dal nostro autore. In altre parole, nonostante la formazione universitaria di Celestini sia stata prevalentemente di matrice antropologica ed etnologica, l’enfasi che alcuni studiosi hanno posto sui rapporti diretti tra le sue opere e le fonti orali (strettamente intese) appare sovradimensionata. Rovesciando il ragionamento, potremmo osservare che, se non avessimo tante notizie sulla vita e sulle esperienze extra-teatrali ed extra-letterarie di Celestini, un’analisi scrupolosa di *Cecafumo* non ci fornirebbe l’evidenza di trovarci di fronte all’opera di un antropologo prestato al teatro e alla letteratura. I racconti di Celestini, invece, ci apparirebbero come il frutto di un’operazione propriamente letteraria, collocabile a livello di una ri-scrittura tendenzialmente di terzo grado (la ri-scrittura della ri-scrittura della trascrizione) o, più precisamente, a livello di una riscrittura a cavallo tra il secondo e il terzo grado.

Se da una parte, infatti, appare assai improbabile che il nostro autore si avvalga di fiabe raccolte direttamente sul campo da fonti orali (primo grado), dall’altra, non possiamo oscurare la tendenza di Ascanio a completare i propri racconti fiabistici, basati principalmente sul modello calviniano (terzo grado), con dettagli tratti da raccolte precedenti a *Fiabe italiane*⁷⁷,

⁷⁶ Celestini, *Cecafumo*, p. 236.

⁷⁷ Si pensi, giusto per restare ai testi cui ci siamo riferiti fin ora, ai contenitori del tesoro: Nerucci e Calvino scelgono lo stesso tipo (rispettivamente “tre pentole piene zeppe di quattrini” e “tre marmitte d’oro”), mentre Celestini cambia

contenenti storie ascoltate sul campo (secondo grado). Ciò implica una profonda conoscenza del repertorio della fiaba popolare e una spiccata attitudine alla sua manipolazione: l'uso della tradizione, cioè, non è estemporaneo e improvvisato, ma corrisponde a procedure complesse e ben organizzate. Questa tendenza varca i limiti di *Cecafumo* e si manifesta pienamente anche in opere successive. Il caso *Fabbrica* è forse quello in cui tale complessità di assorbimento risulta più visibile. Infatti, se da *Storie di uno scemo di guerra* in poi le parti fiabistiche dei testi celestiniani si compongono di personaggi e situazioni di varia natura (talvolta, ripresi da storie diverse della tradizione, talvolta, frutto di pura invenzione), *Fabbrica* presenta un episodio in cui si produce un vero e proprio esercizio di riscrittura di una ben determinata fiaba, largamente diffusa, tanto nella tradizione italiana quanto in quella europea. L'episodio in questione è incentrato sulla morte dell'operaio Fausto⁷⁸:

E si ferma solo vicino al fiume sotto al ponte e scava un buco e dentro a quel buco ci infila la faccia [...] e dove Fausto c'aveva scavato il buco ci arrivò l'acqua e su quell'acqua ci crescono le canne [...] e quel giorno, sopra l'acqua del fiume, in mezzo alle canne, il vento che passava pareva proprio una voce umana. Il vento in mezzo alle canne pareva la voce di Fausto.⁷⁹

genere ("un'enorme cassa tutta quanta di metallo prezioso"). Per questo dettaglio, il nostro autore pare seguire *Storia di uno che se ne andò in cerca della paura* dei Grimm, preferendo una "cassa" alle "tre pentole"/"marmitte", o un'altra versione con la stessa immagine: "Il giovane estrasse allora l'accetta e lasciò libero il vecchio che lo ricondusse al castello e gli mostrò in una cantina tre casse colme d'oro". Inoltre, mentre il gigante di Calvino non utilizza alcuno strumento di lavoro per cercare il tesoro (alza una lastra sotto cui si trovano le pentole), Celestini menziona una "pala" (usata dal gigante per scavare), sulla scia della "zappa" utilizzata dal Giovannino del Nerucci. Infine, insieme al nome del personaggio (*Giufà* vs *Giovannin/Giovannino*), particolare rilievo assume l'elemento "noce" che costituisce il segnale di una manipolazione che riguarda uno dei nuclei della storia. In particolare, Celestini carica il proprio eroe del carattere dello sciocco (tipico del personaggio di Giufà, così come è rappresentato nella tradizione) e altera, in tal modo, la morale del "tipo" tradizionale AT 0326 (*chi non ha paura vince la morte*), sostituendola con un sillogismo leggermente più articolato (*chi non ha paura vince la morte; solo lo sciocco non ha paura della morte; solo lo sciocco può vincere la morte*).

⁷⁸Per la trama di *Fabbrica*, rimandiamo all'*Appendice*, pp. 203-204.

⁷⁹Celestini, *Fabbrica*, p. 14.

La fonte principale è sicuramente una fiaba molto celebre della raccolta calviniana (tratta dal Pitré⁸⁰), intitolata *La penna di Hu*⁸¹, che propone un immaginario co-funzionale a quello in esame:

Intanto, nel punto dove il più piccino era stato seppellito, dalla terra venne su una bella canna. Passò di là un pecoraio, vide la canna e si disse: «Guarda che bella canna! Voglio tagliarla per farmene uno zufolo». Così fece, e quando cominciò a soffiare nella canna, la canna cantava:

O pecoraio che in man mi tenete,
sonate piano che il cor m'affliggete.
M'hanno ammazzato per la penna di Hu,
traditore il fratello mio fu.⁸²

Che la fiaba di Calvino sia il modello principale di questo episodio di *Fabbrica* è suggerito dalla comune dinamica delle *canne* che crescono nel punto in cui muoiono i due personaggi⁸³ (il figlio del re e Fausto) e dal processo di deantropomorfizzazione dell'essere umano (che diventa canna/canne) e di antropomorfizzazione dell'essere vegetale (che acquisisce la capacità di articolare la parola).⁸⁴

Tuttavia, l'elemento acquatico del testo di Celestini ("E si ferma solo vicino al fiume sotto al ponte e scava un buco e dentro a quel buco ci infila la faccia") è totalmente assente in

⁸⁰ *Lu Re di Napuli*, in Pitré, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Vol. II, LXXIX, pp. 215-218.

⁸¹ *La penna di Hu*, secondo le indicazioni desumibili dall' *Indice* Aarne-Thomson, corrisponde al tipo AT 0780.

⁸² Calvino, *Fiabe italiane*, p. 940.

⁸³ In alcune versioni, come ad esempio quella di Comparetti (*La penna del grifone*), le canne – a differenza di quanto avviene in Calvino e Celestini – sono preesistenti alla sepoltura del personaggio; in altre, invece, esse sono sostituite da piante diverse, che però spuntano dalla sepoltura, come in Calvino e Celestini – come "la fleur" della fiaba trascritta da James Buryn Andrews (*La fleur qui chante*) o il "sanguine" di quella contenuta nella raccolta di Alessandro De Gubernatis (*La penna del pavone*). Cf. Domenico Comparetti, *Novelle popolari italiane* (Torino: E. Loescher, 1875), p. 114, James Buryn Andrews, *Contes ligures, traditions de la Rivière* (Paris: E. Leroux, 1892), p. 143 e Alessandro De Gubernatis, *Le tradizioni popolari di S. Stefano di Calcinai* (Roma: Forzani e C. Tipografi del Senato, 1894), pp. 154-155.

⁸⁴ La trasformazione in canna/canne corrisponde al motivo D210 ("Transformation: man to vegetable form") dell' *Indice* di Aarne-Thompson.

Calvino e, appena accennato, nei versi della nenia della versione del Pitré.⁸⁵ Per quanto Celestini possa aver sviluppato la suggestione della fiaba siciliana (“E m'ammazzaru all'acqua sirena”), appare più probabile che egli, per questo dettaglio, allontanandosi da Calvino, si sia allontanato anche da Pitré. Un immaginario molto più aderente a quello del testo di Celestini lo troviamo, invece, nella versione dei fratelli Grimm (*L'osso che canta*⁸⁶). Se la forte somiglianza tra il frammento di Celestini e quello dei Grimm è determinata dal comune elemento acquatico (“fiume”/“ruscello”), essa è rafforzata dalla presenza del ponte, che completa, in entrambi i testi, il quadro spaziale (Celestini: “E si ferma solo vicino al fiume sotto al ponte”; Grimm: “Era buio quando arrivarono a un ponte su di un ruscello”).

C'è poi un altro elemento di discontinuità tra Celestini e tutti gli altri autori citati (Calvino/Pitré, da una parte, i Grimm, dall'altra): la natura del suono prodotto dagli strumenti musicali ricavati dalla canna (Calvino) e dall'osso (Pitré, Grimm). Il personaggio di Celestini muore nei pressi del fiume; dalle sue spoglie, toccate dall'acqua, spuntano delle canne, che mosse dal vento producono un suono simile alla sua stessa voce. Negli altri testi, invece, il re scopre la vera identità della canna e dell'osso (il principe) non attraverso il riconoscimento della voce del proprio figlio, bensì facendosi guidare dal contenuto della nenia, che denuncia esplicitamente i colpevoli del delitto. L'assimilazione proposta da Celestini tra il suono delle canne e la voce dell'ucciso chiama in causa il testo contenuto nella raccolta curata da Domenico Comparetti (*La penna del*

⁸⁵ “Stu picurarièddu truvau un ussiceddu di gammuzza di picciriddu, e si nni fici un friscaliettu e si misi a sunari; e comu sunava parrava e diceva: «O picuraru chi 'mmanu mi teni / E m'ammazzaru all'acqua sirena, / E m'ammazzaru pi 'na pinna di hu: / Tradituri mà frati fu...»” (Pitré, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Vol. II, p. 216).

⁸⁶ “Il maggiore lo trattenne fino a sera, poi se ne andarono insieme. Era buio quando arrivarono a un ponte su di un ruscello; il maggiore mandò avanti l'altro e quando furono a metà del ponte lo colpì, facendolo precipitare morto. Poi lo seppellì sotto al ponte, prese il cinghiale e lo portò al re, dando a intendere di averlo ucciso lui; e così ebbe la principessa in isposa” (Grimm: , 28)

grifone⁸⁷). Questa versione pare fornire a Celestini l'ultima tessera del mosaico (Comaparetti: "quella voce che pareva tutta quella di lui"; Celestini: "Il vento in mezzo alle canne pareva la voce di Fausto").

L'ipotesi proposta delinea uno dei possibili percorsi attraverso cui Celestini ha assorbito gli elementi della tradizione e li ha ri-contestualizzati in *Fabbrica*. Questa attitudine al recupero capillare di immagini e situazioni appartenenti a versioni differenti della stessa storia disegna il profilo di uno scrittore che guarda alle fonti con scrupolo certosino.

Che Celestini adotti nei confronti della fiaba un approccio squisitamente letterario è confermato dal ruolo della nonna Marianna (evocata nell'*Introduzione* a *Cecafumo*), che la critica, sulla scorta dell'autore, ha letto in chiave autobiografica. Se scorriamo la *Prefazione* che Giuseppe Pitré antepone alla sua raccolta *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, possiamo notare che un ampio spazio viene dedicato alle narratrici popolari da cui egli ha ascoltato le storie trascritte nei quattro volumi. In modo particolare, il Pitré si sofferma sulla sua fonte principale, Agatuzza Messia.⁸⁸ Confrontando la *Prefazione* del Pitré con l'*Introduzione* di Celestini a *Cecafumo*, è possibile stabilire alcuni punti di contatto. Scrive il Pitré:

La Messia non sa leggere, ma la Messia sa tante cose che non le sa nessuno, e le ripete con una proprietà di lingua che è piacere a sentirla.

⁸⁷ "Il pastore ci andò, e quando i fratelli del giovinetto che aveva preso la penna del grifone, sentirono lo zufolo fischiare con quella voce che pareva tutta quella di lui, figuratevi come diventarono smorti"(Comaparetti, *Novelle popolari italiane*, 114).

⁸⁸ "io ho colto quasi a volo la parola del mio narratore, e quale è uscita dalle sue labbra tale la ho, per così esprimermi, stenografata; chi mi è stato testimonio in questa improba fatica, può farne sicurtà. Dico narratore e dovrei dire narratrice, perchè le persone da cui ho cercate ed avute tante tradizioni, sono state quasi tutte donne. La più valente tra esse è la Agatuzza Messia da Palermo, che io riguardo come novellatrice-modello. Tutt'altro che bella, essa ha parola facile, frase efficace, maniera attraente di raccontare, che ti fa indovinare della sua straordinaria memoria e dello ingegno che sortì da natura. La Messia conta già i suoi settant'anni, ed è madre, nonna ed avola; da fanciulla ebbe raccontate da una sua nonna, che le avea apprese dalla madre e questa, anche lei, da un suo nonno, una infinità di storielle e di conti; avea buona memoria, e non le dimenticò mai più. Tutte queste reminiscenze son restate vivissime nella sua memoria" (Pitré, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Vol. I, p. 19).

Questa una delle caratteristiche sue, sulla quale chiamo l'attenzione dei miei lettori. Se il racconto cade sopra un bastimento che dee viaggiare, ella ti mette fuori, senza accorgersene o senza parere, frasi e voci marinaresche che solo i marinai o chi ha da fare con gente di mare conosce. Se la eroina della novella capita, povera e desolata, in una casa di fornai, e vi si alloga, il linguaggio della Messia è così informato a quel mestiere che tu credi esser ella stata a lavorare, a cuocere il pane, quando in Palermo questa occupazione, ordinaria nelle famiglie de' piccoli e grandi comuni dell'Isola non è che de' soli fornai.⁸⁹

Confrontiamo questo brano col seguente di Celestini:

Per lei era vero ciò che serviva veramente e non ciò che era semplicemente vero. Raccontando, ci faceva vedere cose che lei non aveva mai visto per riuscire a dire cose che altrimenti non potevano essere dette.⁹⁰

Il primo collegamento è determinato dalla comune capacità di Agatuzza e Marianna di raccontare cose che esse non avevano mai visto di persona. Agatuzza era in grado di descrivere dettagliatamente eventi e scenari, utilizzando linguaggi specialistici, appartenenti a mondi di cui non aveva avuto alcuna esperienza diretta (per es., “frasi e voci marinaresche che solo i marinai o chi ha da fare con gente di mare conosce”); Marianna, dal canto suo, dichiarava veri i racconti di streghe ed era in grado di far vedere a chi la ascoltava “cose che lei non aveva mai visto”.

Il secondo punto è relativo, invece, alla capacità delle due narratrici di utilizzare le parole come strumento intermedio (mediatico e medianico), per creare una narrazione percettibile come immagine presente e non come evento riportato. Il Pitré descrive così la forza narrativa della sua Agatuzza:

Chi legge, non trova che la fredda, la nuda parola; ma la narrazione della Messia più che nella parola consiste nel muovere irrequieto degli occhi, nell'agitar delle braccia, negli atteggiamenti della persona tutta, che si alza,

⁸⁹ Pitré, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Vol. I, p. 19

⁹⁰ Celestini, *Cecafumo*, XII.

gira intorno per la stanza, s'inchina, si solleva, facendo la voce ora piana, ora concitata, ora paurosa, ora dolce, ora stridula, ritraente la voce de' personaggi e l'atto che essi compiono. Della mimica nelle narrazioni, specialmente della Messia, è da tener molto conto, e si può esser certi che, a farne senza, la narrazione perde metà della sua forza ed efficacia. Fortuna che il linguaggio resta qual'è, pieno d'ispirazione naturale, a immagini tutte prese agli agenti esterni, per le quali diventano concrete le cose astratte, corporee le soprasensibili, vive e parlanti quelle che non ebbero mai vita o l'ebbero solo una volta.⁹¹

Celestini, altrettanto soggettivamente, introduce il lettore nella trama di una percezione del racconto intima e visionaria:

Si parlava di un gatto e noi vedevamo il gatto. C'era e noi la vedevamo. Ognuno davanti agli occhi aveva il suo gatto e la sua scopa, ma per tutti quelle parole erano come la pala che scava la buca per piantar l'albero: la pala è lo strumento ma la finalità dell'operazione è piantare l'albero e raccogliere i frutti.⁹²

La direttrice comune è costituita dall'indispensabilità dell'atto performativo, rispetto al quale la scrittura è solo una traccia. Questa concezione è recepita e riaffermata da Celestini come urgenza di riportare la narrazione nei limiti spaziotemporali individuabili esclusivamente attraverso il rapporto che si realizza, sotto forma di azione partecipata, tra il narratore e la comunità che lo ascolta.

Cecafumo, tuttavia (a differenza della monumentale raccolta del Pitré), ha alle spalle un'oralità ormai definitivamente assorbita dalla scrittura e ridotta a sfondo culturale e spunto poetico/programmatico. Laddove il Pitré è ancora in grado, guardando indietro – attraverso il filtro della propria trascrizione – di percepire, in controluce, il riverbero di un'oralità sperimentata (come ascoltatore) in prima persona – e a un livello di comunicazione precedente (e propedeutico) alla cristallizzazione del testo scritto –, Celestini volge lo sguardo in

⁹¹ Pitré, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Vol. I, pp. 21-22.

⁹² Celestini, *Cecafumo*, p. XII.

avanti, proiettando il lettore stesso nella direzione di una nuova – ipotetica – occasione rituale – realizzabile esclusivamente attraverso la sua (del lettore) partecipazione diretta. Il lettore di *Cecafumo* è chiamato a colmare idealmente l'incolmabile distanza tra una civiltà analfabeta e pre-industriale e il raffinato e colto paradigma che connette il *classico* alla sua *ri-scrittura*. In tal modo, la figura di Marianna diventa essa stessa ri-scrittura di Agatuzza e, svestiti i panni del personaggio autobiografico, trasfigura la propria presenza, assumendo i caratteri tipici del *topos* letterario. D'altronde, Marianna (secondo la versione di Ascanio) “diceva che i racconti di streghe sono veri”⁹³, praticamente citando la celebre dichiarazione di Calvino: “Io credo questo: le fiabe sono vere”.⁹⁴ Come tenteremo di dimostrare nel prossimo capitolo, l'affermazione della nonna-narratrice non può essere letta solo come ricordo personale, utilizzato dall'autore, per rendere più plastica la figura della sua antenata, ma propriamente come una guida alla lettura. Così come Calvino raccomanda al lettore di non fermarsi al piano letterale delle fiabe, ma di considerarle come strumento di rivelazione della parabola dei destini umani, Celestini lo invita esplicitamente a cogliere la “verità” delle storie di Marianna nella loro funzione emancipativa:

insomma, mia nonna raccontava di donne che si emancipano all'interno di un mondo popolato di immagini femminili. Nel suo racconto trovava un'emancipazione per interposta persona. Per questo, quando diceva che i racconti di streghe sono veri, forse, era come se dicesse che la verità non sta nel racconto ma nel bisogno di raccontarlo. Per Marianna il racconto serviva davvero a qualcosa: serviva come una pala serve per scavare una buca e piantarci un albero. Per lei il racconto doveva essere utile e non semplicemente bello.⁹⁵

⁹³ Celestini, *Cecafumo*, p. X.

⁹⁴ Calvino, *Fiabe italiane*, p. XVIII.

⁹⁵ Celestini, *Cecafumo*, p. X.

Ma se, da una parte, *Cecafumo* non è (come abbiamo tentato di dimostrare fin qui) assimilabile alle opere dei grandi raccoglitori come Pitré (a causa del semplice fatto che non è l'esito diretto di trascrizioni di narrazioni orali), dall'altra (pur essendo il frutto di un'operazione letteraria), non raddoppia le caratteristiche della raccolta di Calvino. Quest'ultima, infatti, è corredata da una corposa *Introduzione* – in cui l'autore rende conto dei riferimenti, delle metodologie e degli obiettivi del suo lavoro di raccolta e riscrittura – e da un ampio apparato di note, in cui il lettore trova una miriade di informazioni relative alle varie tradizioni e alle raccolte utilizzate come fonti. *Cecafumo*, invece, presenta, oltre all'agilissima *Introduzione*, solo dei brevi testi introduttivi anteposti ai racconti, in cui vi sono (quando vi sono) esclusivamente riferimenti vaghi ai modelli seguiti.

La scelta di dotare il testo di un apparato così esile, tuttavia, potrebbe corrispondere ad una precisa strategia di Celestini. La vaghezza (talvolta, l'ambiguità) delle informazioni relative alle fonti (spesso nascoste dietro il generico paravento della "tradizione"), permette all'autore di ricreare, nella percezione del lettore, il senso dell'evento estemporaneo, del racconto improvvisato nel tempo e nello spazio del "rito", e performato nel codice provvisorio dell'occasione. Ma l'oralità, come abbiamo visto, non articola la sua funzione secondo la dinamica di una creazione drammaturgica estemporanea (leggibile come il primo passo verso la scrittura), ma ri-crea, al contrario, il suo campo d'azione nel dipanarsi della *performance* professionale, lasciandosi alle spalle il testo scritto di partenza.

L'originalità di Celestini, dunque, fa il pari con la sua capacità di rovesciare la canonica strategia drammaturgica (abbracciata, invece, da molti *performer* italiani contemporanei) che prescrive l'avanzamento del testo scritto, attraverso l'accumulazione di materiali, derivanti da diversi modelli d'improvvisazione. L'oralità (o meglio, la parola detta) non è una semplice premessa e tanto meno la fonte del processo

creativo, ma, piuttosto, il suo esito più innovativo e sofisticato. Innovativo, perché la sua articolazione implica il rovesciamento della logica, largamente condivisa, che afferma la propedeuticità dell'oralità rispetto alla scrittura; sofisticato, perché si basa sull'utilizzo di tre distinte, ma interconnesse, strategie: rigenerazione e omogeneizzazione di fonti tra loro diverse in una lingua mista (italiano infiltrato di espressioni romanesche), capace di riprodurre l'effetto della comunicazione orale; le chirurgiche e mai casuali fusione e ri-contestualizzazione, in trame unitarie, di motivi, temi e figure, tratti da modelli spesso molto lontani l'uno dall'altro, per lingua, stile e struttura; l'intervento diretto dell'autore che si manifesta come *performer* (in quanto voce e corpo in azione), ai confini della scrittura – nello spazio/tempo della narrazione detta, in cui (rovesciando una nota formula di Guccini) il testo si-fa-oralità.⁹⁶

Per quanto riguarda le prime due strategie, resta da sottolineare che Celestini non organizza le sue manipolazioni esclusivamente a livello linguistico (riscrivendo, ad esempio, l'italiano neutro di Calvino o “il dialetto che si atteggia a lingua”⁹⁷ di Nerucci e il dialetto di Pitré), ma anche a livello mediale, prendendo in prestito singoli elementi e/o intere trame dal cinema.⁹⁸ La terza strategia completa e illumina retroattivamente l'intero processo creativo, compiendo (per dirla con Alessandro Portelli) “lo sforzo di immettere nella scrittura la mobilità, leggerezza, impalpabilità aerea della voce”.⁹⁹

⁹⁶ Grardo Guccini, ‘Il teatro narrazione: Tra “scrittura oralizzante” e oralità che-si-fa-testo’, *Prove di drammaturgia*, 1 (2004), 15-21.

⁹⁷ Così Calvino descrive la lingua delle novelle montalesi. Cf. Calvino, *Fiabe italiane*, p. XXXIII.

⁹⁸ Si pensi, ad esempio, al racconto intitolato *I maiali di Mussolini*, che riprende uno degli episodi più celebri del film *Gli anni ruggenti* di Luigi Zampa (1962). Il protagonista (interpretato da Nino Manfredi) è un semplice assicuratore di Roma arrivato in un paesino pugliese per vendere le sue polizze, ma la gente del posto (*in primis*, i notabili) lo scambia per un importante gerarca fascista in incognito, inviato da Mussolini in persona. Per mostrare l'efficienza dei loro sistemi di allevamento, i locali portano il presunto gerarca in giro per le masserie; ma a un certo punto l'assicuratore si accorge che le vacche che di volta in volta gli vengono indicate sono sempre le stesse. Celestini, riprende il motivo dello spostamento degli animali da una masseria all'altra, ma sostituisce all'assicuratore il duce in persona, e alle vacche i maiali. Rinviamo alla tabella delle fonti collocata in *Appendice*.

⁹⁹ Alessandro Portelli, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America* (Roma: Manifestolibri, 1992), p. 22.

2.3.3. Storie di vita, oralità e scrittura tra *Lotta di classe* e *Parole sante*

Sebbene, come vedremo nel *Capitolo quarto*, Celestini abbia corredato i suoi testi letterari di una varietà di materiali non letterari (introduzioni, postfazioni, diari, audio e video interviste poste nei contenuti extra dei DVD degli spettacoli teatrali), la fonte principale di *Lotta di classe*, *Parole sante*, è l'unico contenitore (composto da un documentario¹⁰⁰ e da un libretto¹⁰¹) in cui il lettore può incontrare video-testimonianze dirette (e non solo trascritte o riportate per sommi capi) non frammentarie e montate organicamente in una struttura narrativa indipendente.¹⁰² Il lettore, insomma, può direttamente vivere l'esperienza dell'ascolto e accertarsi dell'identità degli informatori e dei contenuti dei loro racconti. *Parole sante*, quindi, ci offre la preziosa opportunità di seguire integralmente una delle principali linee compositive del nostro autore, quella

¹⁰⁰ Il documentario ricostruisce la nota vicenda dei lavoratori precari di Atesia, il più grande *call center* d'Italia. In primo piano, vediamo un gruppo di operatori telefonici che, costituitisi in un organismo autogestito ed extra-sindacale (il Collettivo PrecariAtesia), hanno condotto una durissima battaglia contro l'azienda che li aveva inquadrati (insieme a circa 4000 altri precari) come lavoratori a progetto (pagati a cottimo), anche se la tipologia dell'impiego era chiaramente di tipo subordinato. Il periodo cruciale, durante il quale i fatti si sviluppano in modo più significativo, è il biennio 2006/07. In questo lasso di tempo, si svolgono sostanzialmente il penultimo e l'ultimo atto della vicenda: l'ispettorato del lavoro dichiara praticamente illegale il contratto a progetto imposto da Atesia ai lavoratori; il secondo governo Prodi, con la Legge Finanziaria del 2007 (articolo 178), condona gli illeciti contrattuali e fiscali di Atesia (e di tutte le altre aziende che si trovavano nelle stesse condizioni), imponendo, comunque, l'assunzione dei lavoratori a tempo indeterminato. La vittoria del Collettivo, tuttavia, è solo parziale o, per meglio dire, apparente. Atesia, infatti, propone ai lavoratori interessati all'assunzione, un contratto sì a tempo indeterminato, ma part-time, con un compenso di 550 euro al mese.

¹⁰¹ Il libretto, invece, contiene un articolo di Curzio Maltese (*Pronto, come puoi aiutarci?*), quattro scritti di Ascanio Celestini (*I Cinesi di Cinecittà*, *Piange il telefono*, *I precari non esistono*, *Storia di una goccia*) e il testo del dibattito tenutosi all'Ambra Jovinelli con Francesco Piccioni, Valerio Alessandro Piccioni e Christian Bosi. In appendice, il lettore può approfondire il testo della Circolare del Ministero del Lavoro del 14 giugno 2006 (Circolare Damiano), l'articolo 178 della Legge della Finanziaria 2007 e il Verbale d'ispezione Atesia del Ministero del Lavoro.

¹⁰² Nel *Capitolo quarto*, rendiamo conto di tutta la produzione non letteraria di Celestini, analizzando dettagliatamente le relazioni che essa intrattiene con i testi letterari. Queste relazioni si realizzano attraverso vari *media*, grazie all'attrazione tra parti complementari. Si vedrà, tuttavia, che proprio questa complementarità tra parti appartenenti a opere distinte e veicolate da *media* distinti è determinata dalla spiccata frammentarietà dei testi non letterari (scritti, audio e audio-video). *Parole sante*, invece, è un'opera documentaria indipendente.

lungo la quale la parola detta (la testimonianza documentaria) si trasforma in parola scritta (in una narrazione finzionale).

Celestini ricicla in *Lotta di classe* una quantità di materiali, originariamente raccolti allo scopo di montare il documentario. Se, da una parte, questo riciclaggio si articola secondo la ripresa di quegli elementi che attengono principalmente al campo della percezione soggettiva dei protagonisti (racconti sulle condizioni di lavoro, impressioni e visioni relative ad altri “personaggi” etc), dall’altra, ripropone l’intera parabola narrativa di *Parole sante*, ossia la successione delle tappe salienti dell’“avventura” comune (i comportamenti di Atesia, le proteste dei lavoratori, l’ispezione ministeriale etc).

Passiamo, ora, ai confronti testuali¹⁰³, ingrandendo prima gli elementi soggettivi e poi la parabola narrativa. Le percezioni soggettive degli operatori ruotano principalmente intorno ad alcuni particolari che rendono paradossale la loro condizione di lavoratori a cottimo. Nella sezione di *Parole sante* intitolata *I cinesi di Cinecittà*, Celestini riassume così quanto essi raccontano nel film:

Se rispondono al cliente e chiudono la telefonata in 10 secondi non guadagnano niente. Ma oltre un certo tempo minimo incominciano a guadagnare qualcosa fino a un massimo di 85 centesimi lordi in un tempo di 2 minuti e 40 secondi. Oltre questo tempo smettono di percepire soldi.¹⁰⁴

Nella *Terza parte* di *Lotta di classe*, uno dei protagonisti, Nicola (che è anche la voce narrante della sezione), descrive, con accenti assai simili, la propria condizione:

Se parli con me per meno di venti secondi, io non guadagno niente, [...]. Se il destino, la complessità del problema che mi metti in evidenza [...]

¹⁰³ Per i nostri confronti testuali, ci rifacciamo principalmente, oltre che ai contenuti del documentario, anche a quelle parti del libretto in cui appaiono le trascrizioni di frammenti di interviste e sintesi perfettamente aderenti alle interviste stesse. I testi che citiamo dal libretto ripetono testualmente o riassumono fedelmente le parole degli informatori. Il lettore può verificare, confrontando (come abbiamo fatto noi) i testi citati e riassunti nel libretto con le video-interviste del documentario.

¹⁰⁴ Ascanio Celestini, *Parole Sante* (Roma: Fandango Libri, 2008), p. 15.

o l'insieme di questi fattori ci tengono in comunicazione telefonica per due minuti e quaranta secondi io ammucchio nel mio portafogli un guadagno lordo di ottantacinque centesimi. Ma quando portiamo avanti il discorso [...] alla fine della telefonata il guadagno lordo per me sarà...sempre di ottantacinque centesimi.¹⁰⁵

Come si vede, i dati reali (tempi delle telefonate e compenso relativo) confluiscono direttamente (senza alcuna manipolazione) nel tessuto finzionale. Nella stessa sezione di *Parole sante*, Celestini, citando una lavoratrice intervistata, ci offre uno spaccato della vita notturna del *call center*:

“Di notte chiamano i maniaci”, mi dice Alessandra. La telefonata è gratuita e lo zozzone squattrinato che non si può permettere un numero erotico a pagamento cerca una voce femminile gratuita qualunque. E l'operatrice lo sta ad ascoltare per due minuti e quaranta secondi.¹⁰⁶

Il Nicola di *Lotta di classe* è un operatore telefonico che solitamente lavora di notte:

Di notte telefonano i maniaci zozzoni [...]. Squattrinati che non hanno i soldi per i telefoni erotici e cercano una voce femminile [...]. E insomma al maniaco zozzone gli faccio tutto un film pornografico telefonico [...]. Ma più che un film, direi che è un cortometraggio che si interrompe bruscamente dopo due minuti e quaranta secondi.¹⁰⁷

I due brani hanno in comune molti elementi: ambientazione, tema principale e lessico. Anche in questo caso, i materiali raccolti direttamente sul campo, vengono travasati nell'opera letteraria, senza particolari filtri.

Ripartendo da *Parole sante* (*I precari non esistono*), leggiamo questo breve frammento, tratto dall'intervista fatta a Mara: “Dopo sei mesi sono stata fermata. Quando accendevi il computer venivi a sapere se ti avevano rinnovato il contratto”.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Ascanio Celestini, *Lotta di classe* (Torino: Einaudi, 2009), p. 118.

¹⁰⁶ Celestini, *Parole sante*, p. 17.

¹⁰⁷ Celestini, *Lotta di classe*, pp. 118-119.

¹⁰⁸ Celestini, *Parole sante*, p. 51.

La procedura di riconferma o licenziamento, nel *call center* dove lavora Nicola, è pressoché identica: “Se riuscivi a entrare nel sistema ti compariva il nuovo modulo per l’assunzione e avevi l’opzione per accettarlo. Sennò appariva semplicemente EXIT”.¹⁰⁹

Paola, una lavoratrice citata solo una volta in *Parole sante* (*I cinesi di Cinecittà*), diventa – conseguentemente – un personaggio di contorno (mantenendo tutte le sue caratteristiche) in *Lotta di classe*. Si legge in *Parole sante*:

Lo sa bene Paola che ha partorito da poco e per non farsi buttare fuori è tornata subito a lavorare. Sua madre passa tutto il giorno a Cinecittà Due con la bambina e lei ogni 3 ore la va ad allattare.¹¹⁰

Il personaggio entra immutato nel racconto di Nicola:

C’era una donna che aveva avuto ‘na figlia da un paio di mesi e pensava di fare un altro bambino. Con la prima s’era arrangiata al centro commerciale per le poppate. Sua madre stava lì tutto il giorno.¹¹¹

Passiamo al confronto dell’avventura dei precari dell’Atesia (*Parole sante*), con quella raccontata in *Lotta di classe*. Entrambe le storie (quella reale e quella finzionale) sono scomponibili in quattro sequenze: Atesia/l’azienda inserisce una nuova disposizione che, di fatto, abbassa il compenso dei lavoratori, i quali per protesta si fermano; alcuni di loro presentano un esposto all’Ispettorato del lavoro; l’Ispettorato dichiara che l’azienda deve assumere i lavoratori e pagare gli arretrati; Atesia/l’azienda fa ricorso al Tar e interviene il condono della Finanziaria:

Tabella 1

<u>PAROLE SANTE</u>	<u>LOTTA DI CLASSE</u>
<i>Prima sequenza - a</i> Per ogni telefonata si	<i>Prima sequenza -b</i> E tutto è funzionato fino al

¹⁰⁹ Celestini, *Lotta di classe*, p. 139.

¹¹⁰ Celestini, *Prole sante*, p. 25.

¹¹¹ Celestini, *Lotta di classe*, p. 153.

possono raggranellare al massimo 85 centesimi lordi, ma se superi quel tempo...perdi 5 centesimi. [...] “Non l’avevamo mai fatto”, dice Maurizio, “poi s’è fermato il 90 per cento dell’azienda. Eravamo tutti fuori, è stata un’emozione forte, pareva la Liberazione, una festa.”¹¹² <i>Seconda sequenza - a</i> Cinque giorni dopo abbiamo fatto l’esposto all’ufficio provinciale del lavoro. L’hanno firmato in 13, però era una cosa che richiedevamo tutti.¹¹³ <i>Terza sequenza - a</i> Ad agosto dell’anno scorso gli ispettori dichiararono che l’azienda deve assumere tutti, pagare le multe e versare gli arretrati [...].¹¹⁴ <i>Quarta sequenza - a</i> L’azienda fa ricorso al Tar che blocca il risultato dell’ispezione, il governo di sinistra mette l’articolo 178 nella legge finanziaria e obbliga i datori di lavoro a stabilizzare i lavoratori a progetto. In cambio le aziende avranno uno sconto nei pagamenti dei contributi non versati [...]. Il lavoratore che vuole farsi assumere deve prima firmare una conciliazione [...]. L’assunzione in Atesia significa un part time di 20 ore settimanali per 550 euro al mese.¹¹⁵	giorno di Marzo in cui l’azienda ci ha comunicato che per ogni telefonata di due minuti e quaranta il cottimo restava di ottantacinque centesimi, ma superata quella soglia critica il padrone se ne riprendeva cinque. Allora ci siamo fermati [...] ci siamo fermati e abbiamo fatto assemblea.¹¹⁶ <i>Seconda sequenza - b</i> [...] così siamo andati a fare l’esposto per far venire gli ispettori del lavoro. Che l’hanno firmato in tredici, ma noi eravamo almeno in cinquanta.¹¹⁷ <i>Terza sequenza - b</i> Stavamo tutti a Roma alla fine di agosto quando si è conclusa l’ispezione dell’ufficio provinciale del lavoro [...] L’ispettore ha scritto che era ‘na cosa illegale assumerci in questa maniera.[...] Ha scritto che mo’ l’azienda doveva assumere quattromila lavoratori.¹¹⁸ <i>Quarta sequenza - b</i> Diceva (la televisione) che l’azienda ha fatto ricorso al Tar che ha bloccato l’effetto dell’ispezione [...] il governo stava scrivendo la legge finanziaria e nell’articolo 178 metteva un condono per il nostro call center. Diceva che le aziende che stabilizzavano i lavoratori a norma di legge avrebbero pagato la metà di quello che si erano rubate fino a quel momento. E poi quell’articolo specificava che i lavoratori per essere assunti dovevano firmare un atto di conciliazione.[...] E io rispondo che i lavoratori che hanno accettato si sono guadagnati un contratto part-time da cinquecentocinquanta euro al mese.¹¹⁹
<i>Prima sequenza – a e b:</i> i percorsi funzionali dei due brani sono identici. <i>Seconda sequenza – a e b:</i> le somiglianze riguardano sia l’azione generale (l’esposto) che i dettagli (13 vs tredici). <i>Terza sequenza - a e b:</i> questi due brani hanno contenuti molto simili (l’esito dell’ispezione) e dettagli in comune (agosto). <i>Quarta sequenza – a e b:</i> i due brani sono perfettamente sintonizzati, sia per quanto riguarda l’impianto generale e la consequenzialità dei fatti (dopo il rapporto dell’ispettorato, l’azienda viene salvata dalla Finanziaria), sia per quanto riguarda i riferimenti a circostanze precise (l’articolo 178, contratto part-time, 550/cinquecentocinquanta euro al mese).	

¹¹² Celestini, *Parole sante*, p. 34.

¹¹³ Celestini, *Parole sante*, p. 36.

¹¹⁴ Celestini, *Parole sante*, p. 45.

¹¹⁵ Celestini, *Parole sante*, p. 46.

¹¹⁶ Celestini, *Lotta di classe*, p. 132.

¹¹⁷ Celestini, *Lotta di classe*, p. 134.

¹¹⁸ Celestini, *Lotta di classe*, pp. 138-139.

¹¹⁹ Celestini, *Lotta di classe*, p. 153.

Lotta di classe, dunque, costituisce un chiaro esempio di come Celestini innesti, nel corpo di un testo creativo, immagini, personaggi e storie, raccolti (attraverso il metodo della video-intervista) direttamente dalla vita reale.

2.4. I confini della realtà

I confronti proposti nelle pagine precedenti ci permettono di definire più puntualmente il ruolo dell'oralità nella produzione letteraria di Celestini, ma lasciano ancora parzialmente in ombra (nonostante quanto osservato a proposito della provenienza delle storie contenute in *Cecafumo*) il ruolo del metodo antropologico, così enfatizzato dall'autore e dalla critica. Sarebbe certamente utile, allo scopo di ottenere definizioni meno forzate e oracolari di quelle prodotte dai citati Bologna e Guccini, distaccarsi dalla biografia dell'autore e dalle sue dichiarazioni, e interrogarsi sulla praticabilità di una possibile collocazione dell'esperienza artistica di Celestini nell'ambito della tradizione dei teatri influenzati dall'antropologia culturale, e, in particolare, del Teatro Antropologico e/o dell'Antropologia Teatrale, le cui attività, per altro, nel corso degli anni, si sono abbastanza diversificate. Il Teatro Antropologico, sviluppatosi a partire dalla metà degli anni Settanta, è stato praticato da singoli e gruppi che hanno posto al centro dei loro interessi l'esplorazione delle tecniche performative del mondo intero. Questa vocazione all'esperienza di culture e prassi teatrali lontane ha fortemente condizionato molte generazioni di teatranti, a tal punto che oggi molte forme teatrali sembrano alimentarsi di elementi mutuati da altre culture. L'Antropologia Teatrale, invece, può essere definita in due diversi modi. Da una parte, può essere considerata una sfera particolare dell'antropologia culturale incentrata sul mondo delle arti sceniche; dall'altra, si può considerare come l'impulso di quella ricerca teatrale che nel corso degli anni è andata acquisendo alcuni strumenti antropologici. Inoltre, è importante notare che se l'Antropologia

Teatrale è un'attività specifica dei teatranti, con Antropologia del Teatro si definisce la ricerca in cui gli antropologi individuano il teatro come oggetto.¹²⁰

Di certo, come spiega Giacchè, i primi contatti tra antropologia e teatro sono nati dalla curiosità di alcuni teatranti. Lo studioso menziona alcuni casi esemplari. *In primis*, la collaborazione tra l'antropologo Colin Turnbull¹²¹ e il regista Peter Brook per la messa in scena di "The Iks" (1974), spettacolo teatrale ispirato al libro *The Mountain People* dello stesso Turnbull. L'antropologo seguì tutta la preparazione in qualità di consulente, "ma anche come stupefatto studente dell'efficacia del teatro come strumento di traduzione e di trasmissione della vita di una cultura che credeva di conoscere ma che, senza il teatro, non arriva a comprendere". Ancora più nota è l'esperienza di Victor Turner¹²² (autore della celebre "teoria del dramma sociale"), il quale, puntando sul potere pedagogico del teatro, cominciò a mettere in scena degli etnodrammi, facendosi anche influenzare dalla "teoria della performance" di Richard Schechner, "senza la quale non sarebbe entrato nel merito e perfino nel metodo di una vera e propria scienza del teatro". Infine, Giacché richiama il caso "Talabot" (1988), spettacolo di Eugenio Barba incentrato sull'autobiografia dell'antropologa danese Kirsten Hastrup, la quale ebbe una parte attiva in quella teatralizzazione della sua storia di vita.¹²³

In attesa che studiosi più esperti delle complesse relazioni tra antropologia e teatro approfondiscano, in questa

¹²⁰ A questo proposito, si veda Piergiorgio Giacchè, *L'altra visione dell'altro: Una equazione tra antropologia e teatro* (Napoli: L'ancora del mediterraneo, 2004), pp. 17-21.

¹²¹ Colin Turnbull (1924-1994) è stato uno dei primi antropologi a occuparsi di etnomusicologia. È noto principalmente per due lavori, *The Forest People* (1961) e *The Mountain People* (1972). Cf. Colin Turnbull, *I pigmei: Il popolo della foresta* (Milano: Rusconi, 1979) e *Il popolo della montagna* (Milano: Rizzoli, 1977).

¹²² L'antropologo Victor Turner (1920-1983) nella sua ultima opera *Dal rito al teatro* (1982), ha utilizzato il concetto di *performance* per mettere a fuoco i così detti "liminoidi", ossia manifestazioni performative in grado di riscrivere i codici culturali vigenti e sovvertire le regole sociali. Cf. Victor Turner, *Dal rito al teatro* (Bologna: Il Mulino, 1986).

¹²³ Giacchè, *L'altra visione dell'altro*, p. 7.

direzione, il caso Celestini, ci limitiamo, in questa sede, a due semplici osservazioni, che certamente non pretendono di proporre alcuna conclusione definitiva. La prima è relativa alla centralità dell'attore, all'interno delle teorie e delle pratiche che i teatranti (dagli anni Settanta in poi) hanno sviluppato, andando verso, o partendo dall'antropologia. Questa centralità è determinata dalla dinamica bi-funzionale, attraverso cui l'attore si rapporta alla cultura. Da una parte, egli ne è espressione (in quanto oggetto principale della ricerca antropologico-teatrale), dall'altra, ne rappresenta la coscienza critica e il contraltare dialettico (in quanto soggetto che compie la ricerca). Nel caso di Celestini, la centralità dell'attore è innegabile in termini empirici, ma non espressa in termini teorici. La forma e i contenuti delle numerose interviste rilasciate dall'autore, infatti, appaiono frammentari ed estemporanei, restando molto al di qua di una trattazione sistematica, capace di collocare pienamente la sua poetica nel novero delle più importanti esperienze di teatro antropologico, che storicamente hanno utilizzato, come apripista (o come strascico) culturale, vere e proprie metodologie di ricerca e trattazioni teoriche, tra cui un posto di assoluto rilievo va assegnato a quelle di Eugenio Barba.¹²⁴

La seconda osservazione, invece, attiene ai metodi di raccolta dati sul territorio. In termini antropologici, questa attività è definita "ricerca sul campo" e può essere considerata lo strumento più caratterizzante il lavoro dell'antropologo. Questo metodo implica in termini pratico-teorici quella che viene definita "osservazione partecipante"¹²⁵, cioè, un coinvolgimento

¹²⁴ Scrive Giacchè: "Il merito e la fortuna della combinazione teatral-antropologica si devono entrambi a Eugenio Barba e al lavoro dell'International School of Theatre Anthropology, che in un primo momento si è data esplicite finalità pedagogiche e poi ha implicitamente ammesso il suo compito teorico-scientifico" (Giacchè, *L'altra visione dell'altro*, p. 79). Scrive Eugenio Barba: "L'Antropologia Teatrale indica un nuovo campo d'indagine: lo studio del comportamento preespressivo dell'essere umano in situazione di rappresentazione organizzata". Cf. Eugenio Barba, *La canoa di carta: Trattato di antropologia Teatrale* (Bologna: Il Mulino, 2004), p. 24.

¹²⁵ La fondazione del metodo noto come "ricerca sul campo", con la conseguente applicazione dell' "osservazione partecipante" si deve al polacco Bronislaw Kaspar Malinowskj. L' "osservazione partecipante" è stata incorporata dall'antropologia culturale e sociale, come nucleo della moderna "ricerca sul campo".

diretto del soggetto che conduce la ricerca, nella vita dell'oggetto studiato, conservando, però, un certo distacco scientifico, che preservi l'analisi dai rischi di una eccessiva immedesimazione. Nel caso di Celestini, l'indagine sul terreno si avvale principalmente dello strumento dell'“intervista”. mirata, in particolare, a raccogliere quelle che vengono definite “biografie” o “storie di vita”.¹²⁶ Al di fuori dei confini italiani, questo specifico modello di intervista è stato praticato (fin dalla prima metà del secolo scorso) da celebri antropologi quali Alfred Kroeber e Cora Du Bois (e più recentemente da Bertaux e Thompson). In Italia, invece, lo svilupparsi dell'interesse per il genere autobiografico coincise con gli anni dell'impegno e del folklore “progressivo” (gli anni Cinquanta).¹²⁷ L'entusiasmo verso le storie di vita, dopo un periodo di declino, si rivitalizzò tra gli anni Settanta e gli Ottanta, con le opere di autori come Nuto Revelli, Clara Gallini e Gianni Bosio.¹²⁸ Il modello della biografia non corrisponde alle modalità e agli obiettivi dell'intervista dell'antropologia classica (in cui il ricercatore pone delle domande al suo informatore, per ottenere informazioni sulla cultura di un'intera comunità), ma lascia all'intervistato la possibilità di condurre liberamente il racconto della propria vita. In tal modo, le domande vengono implicitamente poste dall'oggetto stesso, senza la mediazione del soggetto. L'obiettivo, dunque, è indagare la sfera più soggettiva dei sentimenti. *Parole sante* parrebbe rientrare in questo modello, almeno per quanto riguarda la scelta

Malinuskj prescrive “la necessità di lunghi periodi di permanenza sul terreno durante i quali l'antropologo doveva tentare di calarsi nella vita quotidiana della popolazione studiata; così facendo avrebbe ridotto al minimo le interferenze provocate con la sua presenza e compreso a fondo i significati culturali e la struttura sociale del gruppo in tutte le sue interrelazioni funzionali tra credenze e usanze, apparentemente incoerenti e inesplicabili” (Seymour-Smith, *Dizionario di Antropologia*, p. 243).

¹²⁶ Per la definizione di “storie di vita”, cf. Alfred Kroeber, *L'utilizzazione delle testimonianze autobiografiche*, 1952 e Cora Du Bois, *The people of Alor* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1944). Per un quadro generale sull'argomento, si veda Zeld A. Franceschi, *Storie di vita. Percorsi nella storia dell'antropologia americana* (Bologna: Clueb, 2006).

¹²⁷ Si veda Rocco Scotellaro, *Cittadini del Sud* (Bari: Laterza, 1954).

¹²⁸ Nuto Revelli, *Il mondo dei vinti* (Torino: Einaudi, 2005-1977), Clara Gallini, *L'intervista a Maria* (Nuoro: Ilisso, 2003-1980), Gianni Bosio, *L'intellettuale rovesciato* (Milano: Edizioni Bella Ciao, 1975).

dell'oggetto e le modalità di raccolta dati. Secondo questa prospettiva, il film di Celestini si avvicinerebbe al genere del documentario etnografico e, quindi, rientrerebbe nell'ambito della così detta antropologia visiva, che, al magnetofono, preferisce la cinepresa e la macchina fotografica.¹²⁹ Il condizionale, comunque, è d'obbligo, poiché non abbiamo elementi sufficienti per stabilire se le interviste siano state condotte in linea con un vero e proprio metodo scientifico, e quindi non possiamo essere certi il film di Celestini sia davvero riconducibile alle prassi del documentario etnografico, piuttosto che a quelle del *reportage* giornalistico.

D'altronde, l'interesse dimostrato da Celestini nei confronti del lavoro di ricerca di Alessandro Portelli (a cui si è direttamente ispirato in *Radio clandestina*, e che ha tenuto in grande considerazione per la scrittura di un episodio di *Fabbrica*), può suggerire che le metodologie utilizzate dal nostro autore nella raccolta delle storie discendano dall'ambito disciplinare della "Storia orale", in cui Portelli non occupa un posto di secondo piano. In particolare, le interviste di *Parole sante*, potrebbero rientrare nella quinta e nella sesta categoria della classificazione proposta da Piero Brunello e Ivo Mattozzi: 5. storia di vita; 6. testimonianza contemporanea agli eventi (ad esempio, dichiarazioni, commenti, interviste su fatti di cronaca e attualità).¹³⁰

È comunque innegabile che l'antropologia abbia notevolmente influenzato, almeno sul piano tematico, l'esperienza letterario/teatrale di Celestini. Alla fine del prossimo capitolo, mostreremo come al centro della letteratura celestiniana vi sia, infatti, la tematizzazione di uno dei nodi più suggestivi e fortunati della ricerca del celebre antropologo Ernesto De Martino, ossia "la crisi della presenza individuale".

¹²⁹ Cf. Margaret Mead e R. Metraux, *The Study of Culture at a Distance* (Chicago: University of Chicago Press, 1975) e Rita Cedrini, *Immagini e culture* (Palermo: Flaccovio, 1990).

¹³⁰ Piero Brunello e Ivo Mattozzi, 'Dalle fonti orali alla storia', in *La storia: fonti orali nella scuola* (Venezia: Marsilio, 1982).

Per ora, tuttavia, quello che ci interessa maggiormente sottolineare è, da una parte, che l'oralità (di matrice antropologica o familiare che sia) non è il *medium* attraverso cui le narrazioni fiabistiche vengono assorbite nei testi di Celestini, e dall'altra, come il caso *Lotta di classe* dimostra, che le storie di vita, trasmesse oralmente (poco importa se per mezzo di metodologie codificate o di prassi non del tutto canoniche), tendono a entrare tali e quali nel testo finzionale. Il primo punto rivela che Celestini intrattiene con la tradizione rapporti molto intensi; il secondo fornisce la base su cui costruire un'analisi rigorosa e documentata dell'effettiva declinazione dell'impegno nella letteratura del nostro autore. Il primo punto, cioè, ci porta a configurare Celestini come uno scrittore colto, mentre il secondo ci pone di fronte a un paradosso: le testimonianze raccolte sul campo penetrano nei testi finzionali (talvolta, come in *Lotta di classe*, senza modifiche sostanziali), eppure essi tendono a culminare nella modificazione delle leggi naturali. Nel prossimo capitolo, vedremo che si tratta di un paradosso apparente, o meglio strutturale. In primo luogo, infatti, le ampie porzioni di matrice realistica dei testi letterari non si compongono esclusivamente delle trascrizioni e elaborazioni delle testimonianze raccolte sul campo, ma anche di episodi di pura invenzione e di re-invenzioni letterarie di vicende tratte dalla cronaca e dalla Storia contemporanea (talvolta stravolte e rovesciate, spesso parzialmente modificate), le quali non mirano alla ricostruzione fedele dei fatti cui alludono. In secondo luogo (ed è il punto determinante), questa innegabile presenza del realismo va collocata all'interno di un sofisticato gioco delle parti. La narrazione di matrice realistica deve essere considerata come una sorta di termine medio che, per un verso, funziona come ingranaggio preposto al bilanciamento e alla trasformazione degli spunti narrativi di matrice fiabistica e, per l'altro, materializza realisticamente, davanti agli occhi del lettore e dei personaggi, gli spazi fisici del lavoro e della

detenzione, destinati, però, nei finali dei testi a svincolarsi dalle leggi naturali e a abbandonare letteralmente i luoghi dove erano stati edificati.

I nuclei narrativi (le strutture, le trame e i personaggi) di *Lotta di classe* e di altre opere, insomma, risentono solo in parte dell'impatto dei dati reali. Se la vicenda dei lavoratori dell'Atesia (per esempio) è il nucleo principale di *Parole sante*, la sua presenza in *Lotta di classe*, invece, va considerata come uno dei vari elementi che compongono lo sfondo, sul quale si stagliano le figure dei quattro protagonisti, con le loro storie segrete.

Nel prossimo capitolo, vedremo come il *call center*, la fabbrica, il manicomio e il carcere non siano semplici oggetti di denuncia, né confini oppressivi da superare attraverso la lotta politica diretta, ma entità mutanti in cui si esprime, al di là delle gerarchie sociali e della diacronicità della Storia, tanto la crisi identitaria dei personaggi, quanto quella dell'autore.

Capitolo terzo

Celestini scrittore: La fase mediana del realismo tra fiabismo e fantastico

3.1. La declinazione dell'impegno

Questo capitolo è dedicato all'identità del Celestini scrittore. Essa si caratterizza e diversifica dall'identità del Celestini *performer/cineasta/ricercatore*, a partire dalla declinazione che l'impegno assume nelle opere letterarie, rispetto a quella che si manifesta negli altri oggetti audio-video-testuali che l'autore ha parallelamente prodotto.

Nel presente capitolo, come anticipato nell'*Introduzione*, ci occupiamo esclusivamente delle opere letterarie, lasciando al prossimo il compito di approfondire le tensioni più militanti che attraversano il resto della produzione del nostro autore. Se nel capitolo precedente abbiamo evidenziato i modelli narrativi e i riferimenti culturali più presenti nella letteratura di Celestini – unitamente alle modalità attraverso cui essi vengono tratti dalle fonti – in questo, nel tentativo di delineare la sua identità letteraria, indaghiamo prevalentemente le relazioni costanti cui tali modelli danno vita all'interno delle opere più recenti (*Fabbrica*, *Storie di uno scemo di guerra*, *La pecora nera*, *Lotta di classe* e *Pro patria*). Lo studio di queste relazioni ci condurrà, da una parte, alla deduzione del tema centrale della letteratura celestiniana, cioè la crisi della presenza individuale e, dall'altra, alla definizione della natura dell'impegno che questo tema, a nostro avviso, comporta.

3.2. Fiabismo, realismo e fantastico

La relazione tra "rito" e "reale" (per richiamare i termini del Manifesto del Montevaso) è da considerarsi il meccanismo narrativo principale a partire dal quale Celestini realizza e sviluppa il tema centrale delle sue opere letterarie.

Se il termine “rito”, come abbiamo visto, identifica quell’area dei testi letterari in cui prevale chiaramente il modo narrativo fiabistico (sia in termini formali che contenutistici), il termine “reale” descrive invece le parti caratterizzate dal tentativo di *mimesi* di frammenti del mondo sociale, politico e culturale, estratti da determinati periodi storici (per esempio, la vita in fabbrica durante la seconda guerra mondiale), all’insegna della già menzionata idea “*ristretta*” di “realismo letterario” suggerita da Casadei.¹

Ma, se in una prospettiva ristretta di classificazione delle fonti, per generi e per metodi di acquisizione (quella da cui abbiamo guardato nel capitolo precedente), le due categorie sembrano istituire una diadicità statutaria, tanto nel mondo culturale dell’autore, quanto all’interno dei confini delle sue opere finzionali, l’analisi dei modi narrativi e della loro collocazione sintattica, rivela invece – specialmente nelle prove più recenti – una triadicità stabile, che influenza e connota, in maniera decisiva, la natura dell’impegno dello scrittore, differenziandola nettamente dalle tendenze partecipative, testimoniali e, a tratti, denunciative del *performer/cineasta/ricercatore*. Nelle opere più recenti (da *Fabbrica* in poi), che chiameremo della maturità, i modi narrativi articolano la loro presenza e le loro relazioni secondo uno schema appunto tripartito: nelle parti mediane, vi è sempre una rivelazione, che consiste nella spiegazione razionale (realismo) di eventi collettivi precedentemente (nelle parti iniziali) raccontati e accettati come soprannaturali o misteriosi (fiabismo); le parti finali sono il territorio delle percezioni individuali, in cui si realizza una vera e propria rottura tra i personaggi e le gerarchie sociali per mezzo di alterazioni delle leggi naturali. Come abbiamo anticipato nell’*Introduzione* e come vedremo diffusamente più avanti, la terza parte dello schema (che non trova rincontri espliciti nel Manifesto) può

¹ Casadei, ‘Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea’, p.3.

rientrare nella definizione todoroviana di “fantastico”. I tre modi narrativi articolano due distinte relazioni costanti, strettamente legate alle posizioni che essi occupano nei testi. La prima è quella che si stabilisce tra fiabismo e realismo: i due modi narrativi non sono semplicemente giustapposti, ma il secondo tende a ri-veicolare, rovesciandolo, il contenuto precedentemente veicolato dal primo. La seconda relazione si instaura tra il realismo e il fantastico: quest’ultimo segna la rottura definitiva tra i personaggi e gli assetti sociali, ricreati mimeticamente dal primo.

Nei testi giovanili, invece, fiabismo e realismo convivono senza interagire, e non si producono derive fantastiche. Il primo lavoro professionale di Celestini, *Cicoria* (1998) è infatti un’opera composta di materiali eterogenei, poi raffinati attraverso improvvisazioni estemporanee, che via via sono andate a costituire la struttura del testo. L’opera appare come uno delle migliaia di esperimenti drammaturgico-performativi tentati negli anni Novanta, basati sull’accumulo di materiali teatralizzati performativamente, in sede di prova. Lo stesso Celestini conferma che

[in *Cicoria*] c’erano una serie di racconti e li ho messi un po’ in fila [...] erano frammenti un po’ come tutto il teatro d’avanguardia che lavora sul frammento piuttosto che su una storia dall’inizio alla fine... poi non si capisce mai che vuol dir sta cosa, e infatti manco noi lo sapevamo, facevamo quel che ci riusciva meglio sostanzialmente e alla fine quindi ci trovavamo a mettere in fila delle cose...poi lì una storia c’era, ma insomma era una storia che veramente metteva in fila i pezzi.²

Le varie parti del testo, cioè, non interagiscono tra loro e si presentano come una serie di episodi autonomi. Si pensi, ad esempio, alla rievocazione del “rito” apotropaico della festa tradizionale romana della notte di S. Giovanni, contenuta nella *Scena terza*:

² Celestini, in Bologna, *Tuttestorie*, pp. 117-118.

Ma nell'andirivieni gorgogliano le pile, i callaroni co' una brodaglia rossa che abbrucia e ammollo in mezzo a 'sta brodaglia ci stanno le lumache, la vera specialità della festa di S. Giovanni [...] Le donne le prendono con eleganza, cercano di estrarre co' lo stecchino la bestiola cornuta dalla sua purciosa bicocca, la portano alla bocca e la mangiano a mozzicchetti la petit escargotte. L'uomo no c'ha voglia di giocarci a nisconnarella e la piglia co' le mani: ché le mani so' le mani le posate del re. La porta alla bocca e succhia, succhia tutto insieme, carne e brodaglia: corpo e sangue de Cristo.³

Questo squarcio vivace di ritualità popolare (tratto, come già precisato, da Giggi Zannazzo⁴) rimane isolato dalle altre sezioni del testo. In altre parole, il racconto fiabistico qui è una digressione che non ha alcun effetto sulla vicenda dei personaggi e non illumina la *fabula* in alcun modo. È una sorta di “numero” aggiunto, un “a-solo” utile a mettere in evidenza le doti del *performer*, ma totalmente ininfluyente sull'*intreccio*.

Anche ne *Le nozze di Antigone* (pubblicate nel 2010, ma scritte prima del 2003⁵), sebbene attraverso modalità differenti, Celestini utilizza “la parola orale” in maniera univoca. Se in *Cicoria*, infatti, le narrazioni dedicate al “rito” funzionano come sezioni quasi indipendenti, intercalate alla trama, in *Le nozze di Antigone*, l'immaginario della fiaba e delle tradizioni popolari viene opposto alla tragicità storica del fascismo, senza tuttavia interagire con essa.

Radio clandestina (2000), infine, costituisce un *unicum* nella produzione letteraria di Celestini. All'interno della narrazione, infatti, non si apre alcuna sequenza di carattere fiabistico. Il racconto segue il filo della Storia e ne svela i retroscena. In particolare, Celestini, prendendo le mosse dal libro di Alessandro Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*, cerca di rimettere ordine nella vicenda dell'eccidio, confutando

³ Celestini, Ventriglia, in Soriani, *Cicoria*, pp. 69-70

⁴ Luigi Zannazzo, *Usi, costumi e pregiudizi del popolo di Roma* (Torino: Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1908), pp. 82-83.

⁵ Anno del debutto teatrale.

puntualmente la tesi secondo la quale i nazisti avrebbero esposto dei manifesti per tutta Roma – in cui si intimava agli attentatori di via Rasella di costituirsi, per evitare ritorsioni sulla popolazione – e dimostrando che la decisione dei tedeschi di fucilare 10 italiani per ogni soldato tedesco ucciso nell’attentato fu indipendente e non preannunciata da alcun documento scritto.

D’altra parte, anche la cornice dell’opera (delineata dal dialogo tra l’Io narrante e una vecchietta in cerca di una casa in affitto, la “bassetta”) non presenta aperture fiabistiche. Lo stesso racconto che la donna fa del suo passato, non è altro che il resoconto di una vita disagiata, che dall’orrore della guerra l’ha condotta ad un presente senza speranza. L’opera ripercorre una lunga serie di fatti storici (declinati in ordine cronologico), concatenati secondo la relazione causa/effetto. All’interno del percorso funzionale, non si genera alcuna digressione di carattere fiabistico.

Nel manifesto del Montevaso – che pure è precedente alla realizzazione di *Cicoria* – Celestini, invece, sembra già immaginare almeno la prima relazione (quella tra fiabismo e realismo), attraverso l’azione del “rito” nel “reale”:

Il tempo del rito [...] è un tempo diverso, un’altra visione del mondo. Questa nuova visione è forte di due elementi: oralità e rovesciamento. [...]. La parola orale prende il mondo così com’è e lo rovescia. L’uomo diventa donna, i morti tornano a vivere, i poveri regnano ed i ricchi mendicano. [...]. E tale immaginario ci stimola ad esplorare nuove possibilità del linguaggio orale, [...], altre immagini del mondo, nuove vie e alternative che dal mondo alla rovescia portano per agire completamente nel reale.⁶

Nonostante sia stato scritto negli anni Novanta, il Manifesto, più che rispecchiare i primi testi (*Cicoria*, *Le nozze di Antigone* e *Radio clandestina*), anticipa, almeno in parte, i tratti fondativi delle opere successive (*Fabbrica*, *Storie di uno*

⁶ Celestini, <http://www.montevaso.it/tao.html>.

scemo di guerra, La pecora nera, Lotta di classe, Pro patria). Nei testi più recenti, infatti, Celestini non si limita (come qualcuno pure ha sostenuto) a costruire narrazioni che conservino la caratteristica capacità di ribaltamento delle regole sociali e naturali della fiaba (“il povero diventa ricco, l’uomo diventa donna”), ossia che intendano interpretare la “realtà” rovesciandola.⁷ D’altronde, l’*imprinting* fiabistico, o meglio il fiabismo inteso come modo narrativo, non plasma la totalità dei singoli testi, ma solo alcune parti, le quali non si rapportano direttamente alla realtà politica, sociale e culturale fuori del testo – raccontandola rovesciata o alterata –, ma alla *mimesi* (o “costruzione secondaria”⁸) della realtà contingente all’interno del testo stesso, cioè a quelle parti caratterizzate dal realismo, inteso secondo l’accezione indicata da Casadei. La formula del manifesto (“nuove vie e alternative che dal mondo alla rovescia portano per agire completamente nel reale”) non significa che la tradizione popolare (con le sue specifiche caratteristiche narrative) debba essere utilizzata per modificare la realtà extra-letteraria, contagiandola con la propria capacità di ribaltare le regole sociali e naturali, ma che, all’interno di uno stesso testo, il rovesciamento del mondo (il modo fiabistico) debba interagire con le componenti di matrice realistica, in maniera tale che non sia il fiabismo a rovesciare il realismo, ma, al contrario, il realismo rovesci il fiabismo. Celestini, attraverso questo dispositivo narrativo, cerca di creare nel suo lettore ideale (cioè, colui che è in grado di riconoscere i tratti della fiaba in una

⁷ Diversamente da noi, Guccini individua già in *Cicoria* (debutto 1998 - pubblicazione 2006) gli elementi fondativi e più caratteristici della produzione posteriore di Celestini. Lo studioso enfatizza l’approccio antropologico e la forte presenza di elementi derivanti dalla cultura orale, assunti come costante principale della drammaturgia di Celestini. In particolare, Guccini sottolinea la capacità di rovesciamento della realtà, insita nella tradizione narrativa popolare: “L’antropologia schiude la conoscenza delle culture orali, affidando al teatro il compito di trasformarsi in un rovesciamento dialettico del reale [...]. Celestini, riattivando nel presente il mondo rivoluzionato delle tradizioni popolari ha individuato nello spazio dell’azione drammatica un luogo rovesciato del sociale” (Guccini, ‘Da *Cicoria* al Monodramma’, p. 179).

⁸ Sullo statuto secondo della realtà sociale, si vedano Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *La construction sociale de la réalité* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1986) e Edgar Morin, *La Méthode: La Connaissance de la connaissance* (tome 3) (Paris: Seuil, 1991).

narrazione di altro tipo), inscenando una rappresentazione esplicitamente finzionale (che spesso affonda le sue radici nell'arcaico repertorio orale), un senso di straniamento, determinato principalmente dallo scarto tra la riproposizione/celebrazione di un modello narrativo oramai scomparso e le istanze della Storia contemporanea.

Se la relazione fiabismo-realismo si sviluppa all'insegna del ribaltamento, quella che intercorre tra realismo e fantastico (che completa lo schema delle opere della maturità) si presenta come una sorta di allontanamento dalle regole collettive imposte dalla società e, come spiegheremo più avanti, dalla materialità dei corpi e degli spazi, che tendono a loro volta a allontanarsi e smaterializzarsi.

Nelle pagine seguenti, come anticipato nell'*Introduzione*, pur mantenendo come riferimento principale la natura e le posizioni dei modi narrativi, leggeremo le due relazioni anche attraverso le teorie di Deleuze e Guattari. Le motivazioni sono due. In primo luogo, alcune definizioni dei due studiosi ci permettono di descrivere propriamente il distacco dei personaggi dalle gerarchie sociali (espresso nella seconda relazione): esso si produce sempre attraverso la deleuziana e guattariana "deterritorializzazione", nel nostro caso, dell'edificio attorno a cui si cristallizza il potere socio-politico. In secondo luogo, la definizione generale di "rizoma" ci consente, per un verso, di introdurre la tendenza delle opere letterarie a cercare un completamento oltre i loro confini e, per l'altro, anche di problematizzare e re-inquadrare in termini più sfumati la relazione fiabismo-realismo.

3.3. Fiabismo e realismo in *Fabbrica* e oltre

Fabbrica (2003) è il primo lavoro in cui la relazione fiabismo-realismo si manifesta, e costituisce il modello a partire dal quale (non senza variazioni sul tema) sono state costruite le altre opere della maturità. In questo primo testo del nuovo corso, Celestini

realizza un sistema di attrazioni, in cui il legame tra fiabismo e realismo non è il prodotto di una mera giustapposizione tra contrari, ma l'esito di una visione doppia del medesimo oggetto.

Fabbrica, come dice Celestini, nella *Nota introduttiva*, è

La storia di un capoforno alla fine della seconda guerra mondiale raccontata da un operaio assunto per sbaglio. Il capoforno parla della sua famiglia, del padre e del nonno che hanno lavorato nella fabbrica quando il lavoro veniva raccontato all'esterno in maniera epica.⁹

Il testo si presenta come un lungo racconto diviso in tre parti precedute da una sezione proemiale: *L'età dei giganti o la prima età*, *L'aristocrazia operaia* e *L'età degli storpi*. Il capoforno Fausto racconta all'operaio anonimo, cui Celestini affida la voce narrante (io omodiegetico) la storia della fabbrica, attraverso le parabole del padre e del nonno, anch'essi operai di nome Fausto. Le due storie, collocate rispettivamente nella prima e nella seconda sezione, non solo sono strettamente collegate (in quanto la seconda è la continuazione della prima), ma sono anche strutturate in maniera quasi totalmente simmetrica. Entrambe, infatti, si concludono con la morte del protagonista (Fausto nonno e Fausto padre), che avviene nel medesimo luogo (il fiume), per la medesima causa, strettamente legata a un segreto custodito dalla bellissima Assunta, prima operaia, poi sposa di un ricco aristocratico e amante del padrone della fabbrica, Pietrasanta, e, infine, proprietaria di una tabaccheria.

Il Fausto della prima sezione diventa amante di Assunta e ne scopre il segreto: "tre zinne uguali e perfette, tre una appresso all'altra. Una cosa da miracolo".¹⁰ Prima di Fausto, già molti altri operai, amanti di Assunta, avevano scoperto questo segreto e poi erano spariti: "Raccontano che quando Assunta si è

⁹ Celestini, *Fabbrica*, p. VII.

¹⁰ Celestini, *Fabbrica*, p. 12.

stufata dell'amante... Assunta all'amante operaio lo butta nel pozzo".¹¹ Così, arriva anche il momento di Fausto:

E una sera c'è Fausto nella tabaccheria, hanno appena fatto all'amore co' Assunta, e Assunta sta ancora con le tre zinne spogliate che lui lo capisce che ormai è tutto finito e si butta in ginocchio, dice: «non mi fare morire». [...] Assunta [...] gli fa la grazia e dice : «io non ti faccio morire, ma di queste tre zinne che porto in petto, che le porti in petto come tre dolori, non lo devi dire a nessuno».¹²

Ma per lui la grazia è una condanna, dal momento che non si rassegna all'idea di mantenere il segreto:

E si ferma solo vicino al fiume sotto al ponte e scava un buco e dentro a quel buco ci infila la faccia [...] e dove Fausto c'aveva scavato il buco ci arrivò l'acqua e su quell'acqua ci crescono le canne [...] e quel giorno, sopra l'acqua del fiume, in mezzo alle canne, il vento che passava pareva proprio una voce umana. Il vento in mezzo alle canne pareva la voce di Fausto.¹³

Il tono fiabesco dell'episodio non deriva esclusivamente dall'evidente richiamo nel finale a *La penna di Hu* di Calvino, ma anche dalle caratteristiche delle altre immagini principali: il segreto di Assunta ("le tre zinne") e le misteriose sparizioni dei suoi amanti (buttati nel "pozzo").

La figura centrale della seconda sezione dell'opera (*L'aristocrazia operaia*) è il secondo Fausto, figlio del primo. L'operaio considera Assunta come una madre e quando apprende che un gerarca fascista di nome Giovanni Berta ne ha scoperto il segreto ed è intenzionato a divulgarlo pubblicamente – alla presenza di Mussolini in persona –, decide di intervenire. Con uno stratagemma, Fausto convince Berta a rubare una cassa di attrezzi dalla fabbrica; i due vanno al fiume per seppellirla, quando sopraggiunge la milizia fascista (preavvertita da Fausto);

¹¹ Celestini, *Fabbrica*, p. 10.

¹² Celestini, *Fabbrica*, p. 12.

¹³ Celestini, *Fabbrica*, p. 14.

la milizia si avventa su Berta per arrestarlo; ma l'uomo, vistosi perduto, scavalca la ringhiera del ponte sotto cui scorre il fiume e vi rimane appeso per le mani; in quella posizione, rivela ai presenti il vero segreto di Assunta:

Il segreto è il figlio di Assunta e di Pietrasanta. Dice Giovanni Berta [...] che il segreto è 'sto figlio storto di Pietrasanta e Assunta, che per sfregio al fascismo gli hanno pure messo nome Benito. Un figlio brutto, un mostro che lo deve tenere nascosto. Per questo che tutti l'operai che pareva che c'avevano avuto 'na storia co' Assunta, tutti scomparivano. Quello era Pietrasanta che si pensava che magari quelli erano venuti a sapere del figlio storpio. E Pietrasanta li trasferiva di lavoro. Li mandava a lavorare in un reparto-confino. [...] dice che sta sottoterra, vicino all'altoforno. Dice che è il reparto che ci stanno i forni del mercurio. A questo reparto-confino una volta che ci entravi non uscivi più.¹⁴

A questo punto, Fausto uccide Berta, sparandogli un colpo di pistola. Alla fine, i fascisti chiamano il proprietario della fabbrica, Pietrasanta, il quale per preservare il vero segreto di Assunta, che è anche il suo,

A Fausto gli fa infilare la faccia nel buco che avevano scavato per metterci la cassa del furto in fabbrica. Gli fa infilare la faccia nel buco e gli fa', dice, che se lo vuole dire 'sto segreto, lo può dire alla terra, alla profondità della profonda terra. Fausto infila la faccia sua nel buco e Pietrasanta gli spara.¹⁵

L'episodio sviluppato ne *L'aristocrazia operaia* rovescia in termini e smentisce la narrazione contenuta ne *L'età dei giganti*, causando uno slittamento dall'area del fiabismo a quella del realismo: il "pozzo" della prima sezione (fiabismo) si ripropone nella seconda come "reparto-confino" (realismo); la straordinaria bellezza di Assunta, con le sue "tre zinne" (fiabismo), si rivela come germe di deformità (realismo); la

¹⁴ Celestini, *Fabbrica*, p. 34.

¹⁵ Celestini, *Fabbrica*, p. 33.

morte impalpabile e la metamorfosi del primo Fausto lascia il posto all'uccisione violenta del secondo.

Celestini, dunque, fa opera di riscrittura dei suoi stessi testi. Si tratta di una riscrittura interna, che presenta traiettorie ed obiettivi molto precisi. Il percorso preordinato dall'autore conduce il lettore da una narrazione di carattere fiabistico a una di carattere realistico. L'una, insomma, riscrive l'altra sequenza narrativa, utilizzando lo stesso immaginario, con segno opposto, e realizzando due versioni, per così dire, uguali e contrarie.

Riflettendo sui termini del Manifesto ("rito" e "modo alla rovescia"), viene spontaneo il riferimento alle teorie di Bachtin.¹⁶ Il rovesciamento celestiniano, tuttavia, non può essere considerato un esempio di "carnevalizzazione" letteraria, ma piuttosto il suo contrario. Sebbene, infatti, l'Assunta della prima sezione (grazie al suo corpo "da miracolo" e alle sue arti magiche¹⁷) eserciti un potere – di vita e di morte – alternativo a quello determinato dalle gerarchie sociali ordinarie, dando vita a una vera e propria "carnevalizzazione" bachtiniana¹⁸, nella seconda, le gerarchie e le regole sociali, imposte dai poteri dominanti, si ristabiliscono e sono percepite come le uniche possibili. Dunque, il rovesciamento celestiniano altro non è se non un processo di de-carnevalizzazione: il "mondo alla rovescia", la "vita all'incontrario" ["life turned inside out", "the reverse side of the world" ("monde a l'envers")]¹⁹ di Bachtin (il "senso carnevalesco") vengono ribaltati e convertiti in realtà rappresentata, controllata dai poteri dominanti del momento (il fascismo e Pietrasanta, non la magia di Assunta), ossia "the all-powerful socio-hierarchical relationships of noncarnival life"

¹⁶ Michail Bachtin, *Problems of Dostoevskij's Poetics* (Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1984), pp. 101-179.

¹⁷ L'arte di Assunta di attirare gli uomini nella sua tabaccheria acquista evidenti caratteristiche magiche che non vengono attenuate dalla pur evidente parodia del sacro: "E tutti i giorni quando Pietrasanta esce dalla fabbrica, Assunta lo sta a aspettare fuori dalla tabaccheria. Mica gli dice niente. Solo si mette a guardarlo. Quello Pietrasanta gli fa, dice: "Vattene via, strega! Non mi guardare!". Ma quella, Assunta è 'na Madonna, il volto di pietra scolpito, e le basta di dire 'na mezza parola che Pietrasanta non ce capisce più niente e le va dietro" (Celestini, *Fabbrica*, p. 30).

¹⁸ Cf. Bachtin, *Problems of Dostoevskij's Poetics*, pp.101-186.

¹⁹ Bachtin, *Problems of Dostoevskij's Poetics*, p. 122.

[gli “onnipotenti rapporti gerarchico-sociali della vita extra-carnevalesca”]²⁰, che, secondo Bachtin, negano il carnevale, in quanto possibili solo in sua assenza. D'altronde, anche se il secondo Fausto può in qualche modo essere considerato una sorta di bachtiniano “*decrowning double*” [“*sosia scoronizzante*”]²¹ del primo (in quanto, alla sua morte/ “scoronazione”, ne prende il nome, il posto di lavoro e il ruolo nel modo affettivo di Assunta) il ritorno alla realtà, suggellato dalla morte violenta, appare definitivo e non passibile, come vedremo meglio sotto, di ulteriori prospettive trasformative in chiave carnevalesca.²²

La voce narrante, infatti, alla fine della seconda sezione, quasi si rammarica di aver finito per raccontare l'unica “verità” possibile (il figlio deforme di Assunta e Pietrasanta, il reparto-confino, l'esecuzione del secondo Fausto) che non ha più niente a che fare con il magico, il rituale e il carnevalesco:

certi segreti so' come pei santi che se ne vanno nel ventre delle montagne per non incontrare nessuno e non averci nessuno a cui dirlo sto' segreto... proprio come certe rivelazioni dei santi che predicano ai sassi per non rivelare agli uomini... perché la verità è straziante e non si deve sapere.²³

La narrazione fiabistica, allora, non interpreta in chiave magica la realtà, dando vita a figure e simboli enigmatici, ma rappresenta, di fatto, una versione artefatta degli eventi realmente accaduti e, in quanto tale, viene sfatata e rinnegata, attraverso la riscrittura.

Celestini impone una gerarchia di elementi conflittuali. La dinamica di rovesciamento del fiabismo nel realismo non si

²⁰ Bachtin, *Problems of Dostoevskij's Poetics*, p. 123.

²¹ Bachtin, *Problems of Dostoevskij's Poetics*, p. 127.

²² Bachtin sostiene che “the mock crowning and subsequent decrowning of the carnival king” è un rituale alla base del quale si trova “the very core of the carnival sense of the world - the pathos of shifts and changes, of death and renewal”. In altre parole, la “scoronazione” non sancisce la fine del carnevale, ma ne è parte, in quanto il suo “carattere ambivalente” la configura contemporaneamente come fine e nuovo inizio, come atto che “tutto distrugge e tutto rinnova”. Cf. Bachtin, *Problems of Dostoevskij's Poetics*, p. 124.

²³ Celestini, *Fabbrica*, p. 33.

basa sul rapporto tensivo tra visioni equivalenti – disseminate nel tessuto della narrazione, allo scopo di creare una mera alternanza di registri –, ma sulla tensione al superamento della fiaba, percepita come incapace di raccontare “la verità” che è sempre “straziante”.

Anche al centro delle altre opere della maturità, vi è una rivelazione che smentisce in termini una versione artefatta di un determinato evento, precedentemente fornita al lettore dalla voce narrante. Nella prima parte di *Storie di uno scemo di guerra*, uno dei protagonisti racconta di essere un ragazzo trasformatosi prodigiosamente in un vecchio dopo il bombardamento di S. Lorenzo (“Le gambe mi tremano e le mani si fanno deboli. E manco la gente mi riconosce perché sono diventato un vecchio!”); nella seconda parte, la voce narrante ci rivela che il ragazzino invecchiato prodigiosamente non è altro che un vecchio convinto di essere il proprio figlio (“il ragazzino [...] è morto insieme alla sorella piccola durante il bombardamento di San Lorenzo [...] il padre è diventato matto e fino a quando non gli hanno sparato è rimasto convinto di essere il proprio figlio”²⁴). Nella prima parte de *La pecora nera*, la voce narrante (ancora un io omodiegetico) racconta la storia del protagonista Nicola, un malato psichiatrico, rinchiuso da trent’anni in manicomio; nella seconda parte, veniamo a sapere che Nicola e la voce narrante sono la stessa persona. In *Lotta di classe*, la misteriosa scomparsa del padre di due dei quattro protagonisti, Salvatore e Nicola, (“Questa storia è finita così. Se n’è andato in Cina e la storia finisce”²⁵) viene sostituita dall’amara verità: il padre è stato ucciso accidentalmente dal proprio fratello (“Scaricavo al buio quelle bestie ghiacciate quando ho trovato una scarpa. [...]. Ho accostato la portiera del camion e ho acceso una luce. Ho visto tuo padre”²⁶). Infine, l’*alter ego* del protagonista di *Pro patria* (come al solito anche

²⁴ Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, p. 151.

²⁵ Celestini, *Lotta di classe*, pp. 23-24.

²⁶ Celestini, *Lotta di classe*, pp. 148-149.

voce narrante), un ergastolano extra-comunitario, soprannominato il Negro Matto Africano, nella prima parte del testo, è rappresentato come un essere dotato di poteri soprannaturali, con un passato da figlicida e cannibale (“Il Negro Matto Africano fece a pezzi i suoi figli e se li mangiò. Quando tornò la madre le disse che stava piovendo e loro erano fuori in cortile. Si sono sciolti sotto alla pioggia”²⁷); nella seconda parte, invece, scopriamo che le voci sul suo conto sono completamente false: Il Negro Matto Africano è una delle tante vittime della terribile guerra tra Hutu e Tutsi; una squadra di Hutu lo costringe a uccidere un gruppo di Tutsi che egli nascondeva in casa sua. Infine, gli Hutu uccidono anche i suoi figli (“gli hanno ammazzato i due figli. Lui e la moglie si sono salvati”²⁸).

3.4. Il realismo come fase mediana della narrazione

Con l’approdo al realismo, non si esaurisce la sfida che Celestini lancia al lettore. Il dispositivo della rivelazione in chiave realistica, infatti, non occupa i finali delle opere della maturità, ma ne costituisce la fase mediana o, per meglio dire, lo snodo fondamentale. Il ribaltamento della fiaba non completa il messaggio, imponendo al lettore una visione del mondo univoca e definitiva (la fiaba non può raccontare la verità, in quanto “la verità è straziante”); il suo compito, al contrario, è quello di creare un nuovo punto di appoggio da cui slanciare la narrazione, in un moto (questa volta, sì, definitivo) di allontanamento dai due modelli attivi nelle prime parti dei testi. L’autore, depotenziando l’effetto dell’agnizione tragica, traghetta il lettore verso nuovi scenari, che sono, ad un tempo, opposti al modello realistico e alternativi a quello fiabistico.

Prendendo ancora *Fabbrica* come esempio (ma il ragionamento è estensibile a tutte le opere della maturità),

²⁷ Celestini, *Pro patria*, p. 47.

²⁸ Celestini, *Pro patria*, p. 72.

osserviamo innanzitutto che neanche il rilancio della narrazione verso scenari non realistici va confuso con una sorta di nuova prospettiva carnevalesca (una nuova “incoronazione” dopo l’“incoronazione” della prima parte e la “scoronazione” della seconda), in quanto, nel finale, la voce narrante e il terzo Fausto (suo compagno di lavoro e informatore) allontanano definitivamente il lettore dagli scenari aperti e collettivi evocati nelle prime due “età”, per inscrivere nello spazio-tempo della percezione/visione individuale, in netto contrasto con la condizione posta da Bachtin, secondo cui “il carnevale, per la sua stessa idea comprende tutto il popolo ed è universale”.²⁹

Fin dal suo *incipit*, l’ultima sezione ci proietta nella sfera più intima dei personaggi, cambiando la natura della narrazione, che disinteressandosi dei fatti relativi alla storia della fabbrica, si concentra sulle percezioni più soggettive. Il capoforno non racconta più le vicende del padre e del nonno, ma i suoi sogni ricorrenti³⁰, introducendo così un nuovo indirizzo narrativo che accompagnerà il lettore fino alla fine. Ma è al centro della sezione che il carattere visionario prende davvero il sopravvento, dal momento che gli avvenimenti narrati presentano evidenti tratti soprannaturali che non restano confinati nel codice del sogno.

L’operaio/voce-narrante si lascia convincere da Fausto ad auto-procurarsi un’invalidità fisica, per non essere licenziato: ““Tagliate un dito!”, mi dice Fausto. Dice che se mi taglio un dito, c’ho la “disgrazia” pure io e il licenziamento non me lo danno.”³¹ Al di là degli obbiettivi pratici legati al gesto (evitare il

²⁹ Secondo Bachtin, il carnevale può manifestarsi solo come atto collettivo, e non a caso il simbolo che meglio rappresenta “questa universalità popolare” è “the square” [la piazza]. Cf. Bachtin, *Problems of Dostoevskij’s Poetics*, p. 128.

³⁰ Fausto “Mi fa, dice, che fino a vent’anni c’ha avuto l’abitudine di scendere dal letto con la gamba destra [...] ma durante una colata s’è rovesciata una rigola e l’acciaio fuso gli è finito sopra una gamba [...] e da quel giorno si è trascinato come uno storpio. Eppure la mattina quando si svegliava sempre gli rimaneva il vizio di scendere con la gamba destra. Da quando a ottobre sono cominciati i licenziamenti alla fabbrica a Fausto gli è capitato di scendere con la gamba sinistra [...] si sogna la gamba d’acciaio attaccata al corpo. Fausto se la sogna attaccata, e co’ quella gamba d’acciaio il corpo suo non si muove più” (Celestini, *Fabbrica*, p. 38).

³¹ Celestini, *Fabbrica*, p. 41.

licenziamento), la mutilazione acquista una funzione rituale: “Un dito solo. L’anulare della mano sinistra, che è un dito che non ce fai niente. [...] Dice che con l’anulare sinistro e come se mi sposo la fabbrica.”³²

L’identità del personaggio muta irreversibilmente, attraverso la mutilazione. La nuova condizione di lavoratore con la “disgrazia” lega indissolubilmente il suo destino a quello della fabbrica. Questo nuovo legame permette all’operaio di vedere ciò che prima era invisibile. La mutilazione sostanzialmente cambia la natura del personaggio, ricollocandolo in una diversa dimensione spazio/temporale, nella quale i vivi e i morti possono convivere:

Insieme al ferro, al carbone, agli altri materiali di fusione, giuro, io ho visto che in mezzo al carbone caricato per la fusione ci stava ancora Benito, lo scemo, che scavava nel carbone..... Il carrello ha scaricato tutto nella bocca dell’altoforno [...] e con lui mi pare di averci visto che ci stava la madre, Assunta [...] ci stavano pure Fausto il nonno e Fausto il padre del mio capoforno [...] Pietrasanta vestito per bene e il nobile aristocratico. [...]. E poi ci stava Giovanni Berta [...]. Il carrello ha scaricato tutto nella bocca dell’altoforno. [...]. E insieme a loro, dice Fausto, che ce sta pure il mio dito. L’anulare sinistro.³³

L’opera si chiude, con una breve sezione, intitolata *L’ombra della fabbrica*, in cui la visionarietà raggiunge il massimo livello, in quanto la presenza del soprannaturale diventa ancora più esplicita. Il capoforno contempla la fabbrica e si produce in una suggestiva teoria delle ombre:

Le ombre parlano... Con le ombre ci parlo – dice Fausto – e loro pure parlano a me. Ci sono due specie di ombre. Le ombre delle persone e le ombre delle cose. Le ombre delle persone sono sempre contente. [...]. Mentre le ombre delle cose sono tutte differenti. Quello che nelle ombre delle

³² Celestini, *Fabbrica*, p. 41.

³³ Celestini, *Fabbrica*, p. 42.

persone è rispetto e venerazione, diventa rabbia e invidia. Le ombre delle cose odiano le cose perché delle cose invidiano la loro immobilità.³⁴

Secondo Fausto, le ombre hanno il dono della parola e una propria identità, separata dalle cose o dalle persone a cui appartengono:

Ma la più tragica delle ombre è l'ombra della fabbrica. La fabbrica è enorme e la sua ombra, per effetto del sole, si muove lentamente intorno alla fabbrica e compie una specie di mezzo giro. [...]. E l'ombra della fabbrica sta lì e impreca e bestemmia e prega la terra di spaccarsi e aprirsi, per farla crollare la fabbrica. Allora per qualche attimo quell'ombra non sarebbe più l'ombra di una cosa immobile. Per qualche attimo si aprirebbe in una quantità di ombre. Magari solo per qualche attimo, e poi diventerebbe di nuovo l'ombra di una cosa, l'ombra di una maceria.³⁵

La fabbrica, bi-polarizzata nella percezione di Fausto (ombra-edificio), “urla”, “impreca”, “bestemmia” e “prega” che l'edificio si trasformi fino a diventare “maceria”. L'oggetto inanimato, insomma, subisce una metamorfosi che lo rende composito, vivo, senziente e parlante. L'edificio, o meglio, la sua componente più “leggera” (l'ombra) avvia una sorta di autoriflessione, generando una visione della propria futura e definitiva trasformazione, che fa il pari con l'annullamento. Tale annullamento, tuttavia, è solo apparente, dal momento che l'edificio perde sì la sua funzione ordinaria, il proprio territorio (inghiottito dalla voragine), ma ne guadagna subito uno nuovo, appropriandosi di uno spazio libero da regole e reso inutilizzabile dall'implosione.

3.5. “Deterritorializzazione” e “linea di fuga” oltre il realismo

Anche le altre opere della maturità ruotano attorno a un edificio (il manicomio elettrico, il *call center*, il centro commerciale e la

³⁴ Celestini, *Fabbrica*, p. 48.

³⁵ Celestini, *Fabbrica*, p. 49.

prigione), attraverso cui si muovono i personaggi (operai, lavoratori precari, presunti malati di mente, ergastolani innocenti). Questi edifici sono concepiti dall'autore come figure erratiche, in transito (per usare le categorie di Yi -Fu Tuan) da uno stato di "place" ad uno stato di "space"³⁶: nel corso della narrazione, cioè, essi perdono la loro funzione ordinaria e concreta ("luogo" di lavoro e di detenzione) e diventano una sorta di zona franca ("spazio", che non è più "a calm center of established values"³⁷). Ciascun edificio, quindi, non è rappresentabile semplicemente come un territorio, attraverso il quale i personaggi articolano i loro passaggi, ma piuttosto come un organismo mutante, predisposto all'esplorazione di un numero potenzialmente infinito di territori. In tal modo, la fabbrica, il manicomio elettrico, il *call center*, il centro commerciale e la prigione subiscono, utilizzando le definizioni di Deleuze e Guattari, "deterritorializzazioni" (perdendo le loro caratteristiche ordinarie) e "riterritorializzazioni"³⁸ (alterando la loro natura e diventando una sorta di "terra di mezzo", in cui anche il passaggio dalla vita alla morte sembra poter essere reversibile).

Gli edifici celestiniani, comunque, sono, già in partenza (nella loro rappresentazione realistica), luoghi speciali, a cui possono accedere esclusivamente determinate categorie. A

³⁶ Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The perspective of experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977).

³⁷ Le due dimensioni di "luogo" e "spazio" non vanno assunte, secondo Tuan, come categorie totalmente alternative, ma come strumenti dialettici di reciproca conoscenza: "Enclosed and humanized space is place. Compared to space, place is a calm center of established values. Human beings require both space and place. Human lives are a dialectical movement between shelter and venture, attachment and freedom. In open space one can become intensely aware of place; and in the solitude of a sheltered place the vastness of space beyond acquires a haunting presence." (Tuan, *Space and Place*. p. 54).

³⁸ Secondo Deleuze e Guattari, i processi di deterritorializzazione e riterritorializzazione sono indissolubilmente interconnessi, essendo l'uno il presupposto necessario dell'altro: "With the nomad [...] it is deterritorialization that constitutes the relation to the earth, to such a degree that the nomad reterritorializes on deterritorialization itself." Inoltre, essi chiariscono che il processo in questione non coinvolge esclusivamente gli individui, ma anche gli scenari da essi occupati e attraversati: "It is the earth that deterritorializes itself, in a way that provides the nomad with a territory. The land ceases to be land, tending to become simply ground (sol) or support". Cf. Deleuze e Guattari, *A thousand plateaus*, p. 381. La dinamica descritta da Deleuze e Guattari si adatta perfettamente al dispositivo narrativo proposto da Celestini, che si incentra sulla trasformazione degli edifici.

questo proposito, nella *Nota introduttiva a Fabbrica*, Celestini scrive:

Il momento in cui [l'operaio protagonista della vicenda] accede alla fabbrica entra in uno spazio fisico e morale separato dal resto della città. [...]. Ma tutti gli operai che mi è capitato di incontrare (nel corso di laboratori e interviste preparatori) hanno detto lo stesso della loro fabbrica. Hanno parlato di città nella città, di prigione, di manicomio e persino di lager. Tutte realtà che istituzionalmente si connotano come mondi separati e autonomi.³⁹

I personaggi iniziano la loro parabola in spazi qualificabili (per usare la definizione di Marc Augé) come “non-luoghi”⁴⁰ – cioè, spazi omologati, in cui è possibile svolgere solo attività predeterminate, seguendo regole ferree e inderogabili⁴¹; o meglio (in termini foucaultiani), come luoghi altri, “eterotopie”⁴², in quanto perimetri riservati a determinati individui, in cui vigono regole e convenzioni autonome, rispetto a quelle del mondo fuori di essi.

Ancor più esplicitamente che in *Fabbrica*, nella altre opere della maturità, Celestini apre, in corrispondenza dei finali, una “linea di fuga”⁴³, attraverso cui l'edificio sostanzialmente abbandona lo *status* di luogo fisico speciale (“non-luogo”), sottraendo al lettore la possibilità di appropriarsi

³⁹ Celestini, *Fabbrica*, p. XI.

⁴⁰ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Seuil, 1992).

⁴¹ Secondo Augé, “Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, gare, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes (voitures trains, trains ou avions). Mais également les grandes chaînes hôtelières aux chambres interchangeables, les supermarchés ou encore, différemment, les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète” (Augé, *Non-Lieux*, p. 36).

⁴² Foucault, Michel, 'Of Other Spaces, Heterotopias', *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984): 46-49, e *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (New York: Routledge, 1997). pp.330-336.

⁴³ L'espressione è utilizzata da Deleuze e Guattari, per descrivere il rizoma come una struttura aperta, non condizionata dalle categorie di “inizio” e “fine”. Inoltre, al concetto di “linee di fuga” si lega indissolubilmente la possibilità della deterritorializzazione e della conseguente riterritorializzazione. L'oggetto (uomo, animale, edificio etc.) coinvolto in questo processo di uscita da un territorio, nel riterritorializzarsi, necessariamente subisce una profonda metamorfosi: “the rhizome is made only of lines: lines of segmentarity and stratification as its dimensions, and the line of flight or deterritorialization as the maximum dimension after which the multiplicity undergoes metamorphosis, changes in nature” (Deleuze e Guattari, *A thousand plateaus*, p. 21).

permanentemente del messaggio desunto dal rovesciamento del racconto fiabistico (per esempio, lo svelamento del vero segreto di Assunta). In tal modo, le tragedie dei personaggi (individuali, ma collocate in uno spazio-tempo collettivo de-carnevalizzato), con tutte le implicazioni ideologiche del caso (la critica al fascismo e la denuncia delle condizioni di lavoro degli operai) lasciano il posto ad un più rarefatto senso del tragico, che non individua più vittime e carnefici umani.

La pecora nera si chiude con la trasformazione del manicomio. Nicola è appena morto e il suo fantasma può finalmente uscire dall'istituto. Il manicomio perde il proprio territorio e nella transizione assume svariate forme (“un intestino”, “un budello”⁴⁴ etc.), allontanandosi dalla rigidità della propria struttura e assumendo una fluidità che nega in termini il suo stato fisico precedente. Ancora più che in *Fabbrica*, l'edificio qui fugge letteralmente dal contesto dell'opera, verso altre possibili destinazioni (“un oleodotto”⁴⁵). La trasformazione dell'edificio, in *Lotta di classe* è meno dinamica. La Signorina Patrizia – ripresasi dal coma in cui era piombata, a causa dell'esplosione del proprio appartamento – torna al *call center* e firma il nuovo contratto (a tempo indeterminato, ma part-time), concordato dall'azienda e dal sindacato. Ma quando arriva alla sua postazione, invece di mettersi a lavorare, spegne il computer ed evade dal *call center*, passando letteralmente attraverso i muri. La cifra distintiva è costituita da due elementi: lo stato del personaggio nel corso della trasformazione e la natura della trasformazione stessa. Per quanto riguarda il primo, bisogna notare che Patrizia, al momento dell'evasione dal *call center*, è viva (a differenza del Nicola de *La pecora nera* e dell'ergastolano anonimo di *Pro patria*); inoltre, la sua interazione con la materia dell'edificio in trasformazione è diretta (a differenza di quanto avviene in

⁴⁴ Celestini, *La pecora nera*, p. 92.

⁴⁵ Celestini, *La pecora nera*, p. 92.

Fabbrica, in cui il personaggio è vivo, ma si limita a contemplare la deterritorializzazione). Il secondo elemento è determinato dalla dinamica della trasformazione: il *call center* subisce una sostanziale alterazione del proprio stato, trasformandosi da materia solida e pesante, in materia penetrabile e leggera.⁴⁶ Per di più, l'edificio non muta attraverso un moto di transizione e espansione (come in *La pecora nera*), o implosione (come in *Fabbrica*), ma conserva la propria staticità. Questa staticità implica comunque un rovesciamento delle leggi della fisica e della percezione della realtà.

Pro patria, infine, si chiude con l'uscita dal carcere del protagonista, sotto forma di fantasma. Nel momento del trapasso dalla vita alla morte e dell'evasione, egli non è solo (come invece avviene al Nicola di *La pecora nera*). Con lui, c'è il fantasma di Giuseppe Mazzini. Il dato è abbastanza significativo, perché, se da una parte, introducendo attraverso il dialogo una relazione sociale, Celestini sembra invertire la tendenza generale dei personaggi alla rottura totale con la società, dall'altra ci porta a riflettere sulla natura del dialogo e sulla condizione dei soggetti che lo agiscono. Mazzini e l'ergastolano sono fantasmi, e il loro dialogo può aver luogo solo dopo la morte del primo:

- Mazzini!
- *Dimmi, ti ascolto.*
- Finalmente Mazzini mi rispondete.⁴⁷

La relazione tra i due è del tutto surreale e mostra, ancora più esplicitamente che altrove, il rifiuto celestiniano

⁴⁶ Questo è l'unico caso, nelle opere di Celestini, in cui la trasformazione dell'edificio avviene insieme a quella del personaggio, che pare addirittura attivarla, col proprio moto di deterritorializzazione. Un moto che non può essere ostacolato, perché, come scrivono Deleuze e Guattari, "nomad space is smooth, marked only by "traits" that are effaced and displaced with the trajectory" (Deleuze e Guattari, *A thousand plateaus*, p. 381).

⁴⁷ Celestini, *Pro patria*, p. 113.

dell'apparato sociale, percepito esso stesso come un carcere da cui evadere.

3.6. L'“arborescenza” apparente della relazione tra fiabismo e realismo

Utilizzando ancora le teorizzazioni di Deleuze e Guattari, possiamo dire che le opere della maturità apparentemente presentano al loro interno l'interazione di due tipi di sistemi: l'uno “rizomatico” (la trasformazione degli edifici), l'altro “arborescente” (la relazione fiabismo-realismo). L'arborescenza della relazione fiabismo-realismo è determinata dalla precisa gerarchia di valori individuabile nel ripudio del modello fiabistico, destituito della propria autonomia narrativa, e nel conseguente accoglimento del modello realistico. Come Deleuze e Guattari scrivono:

Arborescent systems are hierarchical systems with centers of signification and subjectification, central automata like organized memories. In the corresponding models, an element only receives information from a higher unit.⁴⁸

L'elevamento del modello realistico rispetto al fiabistico crea una gerarchia basata sulle categorie di “vero” e “falso”; l'adesione al vero, come opzione migliore rispetto al falso, poi, implica l'utilizzo della “memoria lunga”, capace di ricostruire i fatti, sia dal punto di vista temporale che etico.⁴⁹ Da qui nasce il

⁴⁸ Deleuze e Guattari: *A thousand plateaus*, p. 16.

⁴⁹ Deleuze e Guattari prescrivono l'utilizzo della “memoria breve”, contrapponendola alla “memoria lunga”, la quale, ricostruendo la Storia, crea necessariamente una “gerarchia” di valori, riducendo le potenzialità rizomatiche ad una “struttura ad albero”. La memoria breve, invece, permette continui cambiamenti di stato e garantisce “la molteplicità”. Il continuo cambiamento e le continue connessioni tra oggetti disomogenei costituiscono il presupposto necessario per l'esistenza del rizoma: “An *assemblage* is precisely this increase in the dimensions of a multiplicity that necessarily changes in nature as it expands its connections. There are no points or positions in a rhizome, such as those found in a structure, tree, or root. There are only lines [...]. Multiplicities are defined by the outside: by the abstract line, the line of flight or deterritorialization according to which they change in nature and connect with other multiplicities [...]. Every rhizome contains lines of segmentarity according to which it is stratified, territorialized, organized, signified, attributed, etc., as well as lines of deterritorialization down which it constantly flees” (Deleuze e Guattari, *A thousand plateaus*, pp. 8-9).

carattere gerarchico insito nella pratica della ricostruzione del passato:

History is always written from the sedentary point of view and in the name of a unitary State apparatus, at least a possible one, even when the topic is nomads. What is lacking is a *Nomadology*, the opposite of a history.⁵⁰

La rizomaticità della trasformazione degli edifici, invece, è determinata dai moti di deterritorializzazione /riterritorializzazione. Tuttavia, anche il primo sistema che abbiamo definito arborescente può essere considerato rizomorfo, in quanto fiabismo e realismo agiscono non come poli opposti, ma assumono l'uno la "natura" dell'altro. La formazione di un rizoma, attraverso l'interazione tra organismi disomogenei è descritta da Deleuze e Guattari tramite il celebre esempio dell'orchidea e della vespa:

The orchid deterritorializes by forming an image, a tracing of a wasp; but the wasp reterritorializes on that image. The wasp is nevertheless deterritorialized, becoming a piece in the orchid's reproductive apparatus. But it reterritorializes the orchid by transporting its pollen. Wasp and orchid, as heterogeneous elements, form a rhizome.⁵¹

D'altronde, secondo i due studiosi, non solo è possibile, ma addirittura auspicabile

connect the roots or trees back up with a rhizome. [...].There exist tree or root structures in rhizomes; conversely, a tree branch or root division may begin to burgeon into a rhizome.⁵²

Nel caso di Celestini, se da una parte, la fiaba si deterritorializza dalla propria sfera e si riterritorializza in quella del realismo (trasformando di fatto la propria natura), dall'altra, la gerarchia valoriale, che subentra con l'avvento delle sequenze

⁵⁰ Deleuze e Guattari: *A thousand plateaus*, p. 23.

⁵¹ Deleuze e Guattari: *A thousand plateaus*, p. 10.

⁵² Deleuze e Guattari: *A thousand plateaus*, p. 14-15.

narrative di stampo realistico, viene decisamente degerarchizzata dall'approccio manipolatorio nei confronti della Storia, rintracciabile in queste sequenze. Non di rado eventi presentati come realmente accaduti sono invece frutto di evidenti manipolazioni dell'autore.

L'attitudine alla ricostruzione fedele dei fatti, riscontrabile in *Radio clandestina*, infatti, nelle opere della maturità lascia il posto a un uso assai più disinvolto della Storia, che indica inevitabilmente una sostanziale mutazione nelle priorità della scrittura celestiniana. La finalità principale di *Radio clandestina* è l'esatta ricostruzione dei fatti che portarono all'eccidio. L'autore vuole sgomberare il campo da ogni falsa informazione in grado di attenuare la responsabilità delle truppe tedesche e in particolare del feldmaresciallo Kesselring, ampiamente appurate già nel corso del processo di Venezia (1946). *Radio clandestina*, insomma, è un'opera pienamente includibile nell'area del "teatro civile"⁵³, in quanto il suo messaggio è mirato ad informare la società contemporanea e colmare i vuoti della memoria collettiva. Lo scrittore/*performer*, in questo caso, si sostituisce deliberatamente alle fonti ordinarie, costituite dalle ricerche di storici e giornalisti.

Solo due anni dopo il debutto di *Radio clandestina*, nel 2002, Celestini propone al pubblico un testo dalle prerogative estremamente differenti e, per certi versi, opposte: *Fabbrica*. L'opera, come abbiamo visto narra le vicende di tre generazioni di operai, le cui vite si intrecciano con la parabola del fascismo e della seconda guerra mondiale. Sebbene Celestini abbia raccolto i materiali di base attraverso numerose interviste a operai e minatori⁵⁴, la ricostruzione della verità storica non è più la sua

⁵³ Cf. *Capitolo primo*.

⁵⁴ Celestini, nella *Nota introduttiva* a *Fabbrica*, rende sinteticamente conto del lungo lavoro di preparazione alla scrittura dell'opera. In particolare, menziona i "laboratori" nei quali ha potuto confrontarsi con lavoratori di vario genere e con le loro storie: "Dopo un anno ho incominciato ad aprire il lavoro a una serie di laboratori in giro per l'Italia. Il momento centrale di questi laboratori è stato quasi sempre l'incontro con operai che hanno lavorato in fabbrica tra gli anni quaranta e gli anni sessanta, e insieme agli operai mi è capitato di ascoltare e registrare anche minatori e

priorità. L'autore stesso, nella *Nota introduttiva* al testo, non fa mistero delle manipolazioni a cui ha sottoposto i fatti:

Qui incomincia l'invenzione del racconto teatrale e precisamente con l'affermazione che solo quelli che "c'hanno la disgrazia" possono lavorare in fabbrica. Ovviamente, nella realtà succede quasi il contrario. Chi ha avuto un infortunio sul lavoro in genere la fabbrica la lascia. Quando in miniera, al minatore davano le "polveri" e lo mandavano in pensione, lui era contento, ma ormai non gli restava più molto da vivere.⁵⁵

Il riferimento è al protagonista del testo il quale, dietro suggerimento del suo capoforno, decide di tagliarsi un dito per non essere licenziato. Questo dettaglio non è affatto secondario, in quanto investe la linea principale del racconto, giocato sulla memoria del capoforno Fausto, il quale, a sua volta, ha potuto conservare il suo posto nella fabbrica, grazie ad un incidente sul lavoro, nel quale ha perso una gamba. La ricostruzione fedele dei fatti, dunque, cede il passo all'invenzione letteraria, che sembra addirittura orientarsi verso il rovesciamento in termini della realtà storica.

Ancora più indicativo del mutato approccio di Celestini nel trattamento dei fatti storici è l'episodio centrale della seconda delle tre parti di cui l'opera si compone, che ha per protagonista un attivista fascista, di nome Giovanni Berta. L'autore racconta che nel 1921 Berta diventa, grazie alla sua appartenenza al fascismo⁵⁶, il capo delle guardie della fabbrica. Lo squadrista, subito dopo il suo insediamento, comincia una serrata indagine, mirata a scoprire qualche segreto scomodo sul conto del proprietario della fabbrica, Pietrasanta, così da poterlo denunciare alle autorità fasciste e prenderne il posto. Dopo una serie di avvenimenti rocamboleschi, Berta viene ucciso dal secondo Fausto (padre del capoforno che racconta la storia):

contadini. [...]. Alcuni incontri hanno influenzato in modo particolare la scrittura di questo testo [...] (Celestini, *Fabbrica*, VII-VIII).

⁵⁵ Celestini, *Fabbrica*, pp. XI-XII.

⁵⁶ Il 7 novembre 1921, il movimento guidato da Mussolini si trasforma nel Partito Nazionale Fascista (PNF).

Quelli, la milizia (fascista), vedono Giovanni Berta che scava [...]. Allora Berta butta la pala e si mette a scappare. Sale sul ponte. Salta la sbarra, ma vede che il ponte è alto e la caduta è brutta. Resta attaccato co' la braccia a penzoloni dalla sbarra. [...]. Fausto mo' adesso vede che il segreto è stato detto e tira fuori la rivoltella. Gli prende 'na rabbia che spara a Giovanni Berta e l'ammazza.⁵⁷

L'avventura di Berta nella fabbrica (o almeno la sua parte finale), secondo Celestini, si sarebbe svolta dopo la marcia su Roma (28 ottobre 1922):

[Giovanni Berta] Dice che le industrie devono ridare allo stato 350 milioni. Che solo l'Ansaldo dei fratelli Perrone c'hanno un debito di quasi 50 milioni. Ma i fratelli Perrone dell'Ansaldo hanno pagato la marcia su Roma...⁵⁸

Sebbene i fatti e le cifre riportati nel brano suggeriscano che la finalità dell'autore sia realizzare una puntuale ricostruzione storica, dobbiamo considerare che Giovanni Berta è un personaggio realmente esistito e ciò che sappiamo di lui stride notevolmente con il racconto di Celestini. Innanzitutto, secondo lo storico Roberto Vivarelli⁵⁹, Berta muore a Firenze, il 28 febbraio 1921, cioè otto mesi prima che Mussolini entri a Roma e formi il governo su incarico di Vittorio Emanuele III (30 ottobre). Inoltre, la descrizione che Celestini fa dell'uccisione del personaggio contrasta con quanto riportato dallo stesso Vivarelli: "il giovane fascista Giovanni Berta, che solo in bicicletta transitava su uno dei ponti dell'Arno fu pugnalato e gettato nel fiume".⁶⁰

Celestini, dunque, propone una versione ampiamente manipolata dei fatti, modificandone tanto la cronologia, quanto la geografia e lo svolgimento.

⁵⁷ Celestini, *Fabbrica*, pp. 28-33.

⁵⁸ Celestini, *Fabbrica*, p. 19.

⁵⁹ Roberto Vivarelli, *Storia delle origini del fascismo, volume III* (Bologna: Il Mulino, 2012).

⁶⁰ Vivarelli, *Storia delle origini del fascismo*, p. 165.

3.7. Il paradosso celestiniano e il “fantastico”

Osservando panoramicamente la strutture tripartite delle opere della maturità, possiamo notare che il soprannaturale caratterizza sia l'area di pertinenza del fiabismo, sia quella in cui si produce la metamorfosi degli edifici, spesso affiancata dalla fantasmizzazione dei personaggi. La presenza del soprannaturale e del misterioso nelle prime e nelle terze parti dei testi potrebbe spingerci a ipotizzare che in esse agisca lo stesso modo narrativo. Tuttavia, tra loro intercorre una differenza fondamentale in grado di sciogliere ogni dubbio in proposito. Il soprannaturale delle parti iniziali viene prima accettato come “vero” e poi smentito in termini dalle rivelazioni in chiave razionale (il falso segreto di Assunta vs il vero segreto di Assunta); il soprannaturale dominante nei finali, invece, non viene smentito e lascia nell'incertezza il lettore. Questa ambiguità, questa “incertezza” che il lettore si porta dietro, è, secondo la teoria di Todorov, la prova fondamentale della presenza del “fantastico”:

Which brings us to the very heart of the fantastic. In a world which is indeed our world, the one we know, a world without devils, sylphides, or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the senses, of a product of the imagination [...] or else the event has indeed taken place [...]. The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighbouring genre, the uncanny or the marvelous. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event.⁶¹

Nel nostro caso, il lettore si chiede, ad esempio: l'operaio-voce narrante di *Fabbrica* vede davvero i fantasmi di

⁶¹ Todorov, *The Fantastic*, p. 25.

Assunta, Pietrasanta e Giovanni Berta nell'elevatore dell'altoforno, o il dolore scatenato dall'amputazione del dito ha gettato il personaggio-narratore nel delirio? Il terzo Fausto è davvero in grado di parlare con le ombre, o è semplicemente impazzito? Il Nicola de *La pecora nera* è un fantasma che contempla la trasformazione del manicomio, o il personaggio è ancora vivo e immagina tutto nel delirio che precede la morte? La signorina Patrizia passa realmente attraverso i muri del *call center*, o si illude di farlo, in preda alla follia? L'ergastolano-voce narrante di *Pro patria* è morto e il suo fantasma parla con quello di Mazzini, o delira? Seguendo i termini todoroviani, se il lettore scegliesse le prime opzioni – cioè, se accettasse come reali le spiegazioni soprannaturali –, uscirebbe dal “fantastico” per entrare nella “sfera” del “meraviglioso”; se, *viceversa*, propendesse per le seconde – accogliendo le spiegazioni razionali – abbandonerebbe il “fantastico” e entrerebbe nello “strano”. Ma il lettore di Celestini non trova, entro i confini del testo, elementi sufficienti per decidere. Le opere della maturità, infatti, rientrano in quella categoria di storie che, come spiega Todorov, “sustain their ambiguity to the very end, i. e., even beyond the narrative itself. The book closed, the ambiguity persists”.⁶²

Questa propensione del fantastico a superare i limiti del libro, in Celestini, è accentuata e resa riconoscibile dai processi metamorfici dello spazio che si articolano attraverso la transizione da un territorio ad un altro, sottraendo all'opera stessa l'elemento cardine (l'edificio eterotopico), attorno al quale si accumulano le tensioni di carattere socio-politico, in quanto luogo in cui i lavoratori, i “matti” e i detenuti (prima della deterritorializzazione) subiscono la sopraffazione dei poteri dominanti. La trasformazione e la sottrazione degli edifici rappresentativi del potere, in definitiva, implicano l'allentamento dei vincoli tra il messaggio finale e la retorica

⁶² Todorov, *The Fantastic*, p. 43.

della “memoria lunga”. A questo proposito, appare indicativo quanto lo stesso Celestini suggerisce nella *Prefazione alla seconda edizione di Fabbrica*:

Mi viene anche un po’ da ridere a pensare che uno scrittore pensa una storia tutta ambientata nel passato, si crede che sia fuori dal tempo, imm modificabile, e invece il presente influenza anche quell’altro tempo che non c’è più. Da un po’ di anni c’è l’abitudine di ripetere la solita banalità sul tema del passato e della memoria, quelle frasi tipo “chi non ha memoria non ha futuro”. E invece bisognerebbe dire che “chi non capisce il presente non ha un passato”. [...]. È il presente che ci parla ininterrottamente, che ci racconta la sua storia in continua trasformazione. Il passato sta zitto, ha la riproduzione meccanica della letteratura, l’eco della memoria, ma la viva voce è solo quella del presente.⁶³

Il “tema del passato e della memoria” viene esplicitamente posto ai margini, lasciando spazio alla categoria del “presente”, che merita di essere indagata in relazione ai modi narrativi che si alternano nei testi. Il brano citato non propone semplicemente un motivo polemico nei confronti dell’approccio retorico e banalizzante di una certa parte del teatro-narrazione, della critica teatrale, del giornalismo televisivo e della satira politica, ma traccia piuttosto una sorta di diagramma descrittivo delle componenti e dei contrasti interni alle opere della maturità. Come vedremo meglio più avanti, “la riproduzione meccanica della letteratura” (il “passato”) non è un fenomeno esterno alla scrittura letteraria di Celestini, ma corrisponde all’impiego del fiabismo e del realismo. La fiaba e la ricostruzione storica sono infatti rispettivamente legate alla tradizione orale folclorica (ormai di fatto tramontata) e alla “memoria lunga” (il riordinamento del “passato”), che appartengono entrambe a repertori ormai stabilizzati e ripetibili. Il “presente”, infine, corrisponde alla fase conclusiva delle opere, ossia al fantastico.

⁶³ Celestini, *Fabbrica*, p. XIX.

L'accostamento dei due termini (presente e fantastico) trova riscontro ancora in Todorov:

The marvelous corresponds to an unknown phenomenon, never seen as yet, still to come - hence to a future; in the uncanny, on the other hand, we refer the inexplicable to known facts, to a previous experience, and thereby to the past. As for the fantastic itself, the hesitation which characterizes it cannot be situated, by and large, except in the present.⁶⁴

L'azione del fantastico si può produrre solo al "presente", in quanto l'esitazione che la genera produce una sorta di sospensione del fluire del tempo. Il presente celestiniano non è concepito come un repertorio di fatti e personaggi freschi a cui attingere per realizzare prodotti letterari, per così dire, "attuali", che siano espressione puntuale e diretta della militanza dell'autore e del suo lettore ideale, ma appunto come l'"esitazione" che varca i confini del libro. Questo fenomeno di sconfinamento corrisponde al paradosso individuato da Todorov, secondo cui, come abbiamo già accennato, quando il "fantastico" è posto alla fine di un testo, il suo effetto continua oltre i confini dell'opera, esasperando quella condizione paradossale che lo stesso studioso estende allo statuto della letteratura in generale:

For writing to be possible, it must be born out of the death of what it speaks about; but this death makes writing itself impossible, for there is no longer anything to write. Literature can become possible only insofar as it makes itself impossible. [...] The operation which consists of reconciling the possible with the impossible accurately illustrates the word "impossible" itself. And yet literature *exists*; that is its greatest paradox.⁶⁵

Naturalmente, questa "incertezza", prolungata oltre i confini finzionali riguarda propriamente il lettore implicito: essa è il frutto della volontà dell'autore, il quale, non fornendo

⁶⁴ Todorov, *The Fantastic*, p. 42.

⁶⁵ Todorov, *The Fantastic*, p. 175.

elementi “espliciti” che possano determinare una scelta tra il “meraviglioso” e lo “strano”, traghetta il lettore ideale oltre i confini del libro, grazie però al contenuto del libro stesso. Il lettore esplicito, invece, come Todorov spiega a più riprese, ha la possibilità di scegliere e interpretare anche in modo “arbitrario”, non accettando né l’“ambiguità” del fantastico in sé, né, nel caso di Celestini, il paradosso di un fantastico che, prodotto dalla letteratura, cerchi di completarsi “al di là” della letteratura.⁶⁶

Ma l’“incertezza” del lettore implicito, per quanto sia la prima e la fondamentale, non è l’unica condizione del “fantastico”. Todorov ne individua altre due:

Second, this hesitation may also be experienced by a character; thus the reader's role is so to speak entrusted to a character, and at the same time the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work [...]. Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as “poetic” interpretations.⁶⁷

Anche la seconda condizione, che estende l’“incertezza” al campo d’azione dei personaggi, è rispettata nelle opere di Celestini. Tornando al già citato episodio di *Fabbrica*, in cui il protagonista si taglia l’anulare sinistro, osserviamo che se da una parte il lettore implicito si chiede se l’operaio voce-narrante, dopo la mutilazione, veda realmente i fantasmi, dall’altra lo stesso operaio rimasto senza dito (il personaggio) mostra “incertezza” rispetto alla visione avuta davanti all’elevatore dell’altoforno:

Io non sono sicuro, ch  il dolore del dito mio anulare che m’ero tagliato era un dolore forte. Non sono sicuro, ma mi pare che [...]

⁶⁶ In Celestini, il “fantastico” occupa i finali dei testi e, non declinando verso il “meraviglioso” o lo “strano”, diventa lo strumento attraverso cui la letteratura mette in atto il suo paradosso.

⁶⁷ Todorov, *The Fantastic*, p. 33.

nell'elevatore ci stavano pure Fausto il nonno e Fausto il padre del mio capoforno.⁶⁸

I due “non sono sicuro” comunicano appunto l’“incertezza” del personaggio, che raddoppia quella del lettore implicito. Certamente, questa seconda “condizione” non si manifesta in modo costante e uniforme nelle opere della maturità; ma se la sua presenza genera il “fantastico”, la sua assenza non implica automaticamente l’assenza del “fantastico”. Come Todorov ammette, infatti (sebbene “the represented narrator is suitable for the fantastic, for he facilitates the necessary identification of the reader with the characters”⁶⁹), essa, a differenza delle altre due condizioni, “may not be fulfilled”⁷⁰, poiché il “fantastico” può prodursi anche attraverso la sola esitazione del lettore implicito. D’altra parte, in via generale, “there is no reason not to think of the fantastica s an evenescent genre”⁷¹, dal momento che esso si articola come sospensione (del lettore o del personaggio, o di entrambi), prima di ricadere nello “strano” o nel “meraviglioso”, o ancora (come nel nostro caso) nell’“al di là” del testo.

Infine, anche la terza condizione, cioè l’assenza di sensi allegorici⁷² (che non riguarda più “the nature of the events, but that of the very text which describes them”⁷³) è riscontrabile nelle opere della maturità:

First of all, allegory implies the exsistence of at least two meanings for the same words; according to some critics, the first meaning must disappear, while others require that the two be present togheter. Secondly, this double meaning is indicated in the work in an *explicit* fashion: it does not proceed from the reader’s interpretation (whether arbitrary or not).⁷⁴

⁶⁸ Celestini, *Fabbrica*, p. 42.

⁶⁹ Todorov, *The Fantastic*, p. 86.

⁷⁰ Todorov, *The Fantastic*, p. 33.

⁷¹ Todorov, *The Fantastic*, p. 42.

⁷² Per ovvie ragioni, non ci soffermiamo sull’ “interpretazione poetica”.

⁷³ Todorov, *The Fantastic*, p. 58.

⁷⁴ Todorov, *The Fantastic*, p. 63. Todorov insiste sulla questione anche più avanti: “We must insist on the fact that we cannot speak of allegory unless we find explicit indications of it within the text. Otherwise, we shift to what is no more than a

Ma cosa si intende per “maniera *esplicita*”? Tra gli esempi prodotti da Todorov, utili a illuminare la questione, riproponiamo quello offerto dai racconti di Perrault, con particolare riferimento a *Enrichetto dal ciuffo*. La storia si incentra su due personaggi: un principe deforme, ma intelligente, capace di donare l'intelligenza agli altri. e una principessa bella ma sciocca, capace di donare la bellezza. In breve, il principe dona l'intelligenza alla principessa, la quale lo ricambia con la bellezza. L'elemento soprannaturale (il potere di donare i due pregi), tuttavia, non agisce nel testo autonomamente, ma è esplicitamente subordinato a un senso altro, appunto “allegorico”. Perrault, infatti, fornisce al lettore implicito un'inequivocabile chiave di lettura, che esclude il soprannaturale.⁷⁵ Inoltre, nei versi posti in coda al testo, l'autore ribadisce (sgomberando il campo da ogni eventuale dubbio residuo) l'alterità del senso che vuole comunicare: la vera bellezza è data dall'amore e dall'intelligenza.⁷⁶ Gli elementi espliciti all'interno del testo, come spiega Todorov, cancellano “il soprannaturale”, in quanto il potere di trasferire in altri la virtù non è più ascrivibile alla sfera del magico, ma va ricondotto inequivocabilmente a quella dell'etica.⁷⁷

In presenza di “allegoria”, insomma, il “fantastico” non può esistere. Ma nelle opere della maturità, il “fantastico” non corre rischi, in quanto “il senso primo” delle parole (degli eventi che esse raccontano) non “scompare” mai. Non abbiamo, infatti, alcun elemento interno ai testi che ci suggerisca una lettura

reader's interpretation; and at this point every literary text would be allegorical, for it is the characteristic factor of literature to be endlessly interpreted and reinterpreted by its readers” (Todorov, *The Fantastic*, p. 73-74).

⁷⁵ “Some say it was not at all the fairy's charms that had been at work, but that love alone produced this transformation. They say that the princess, having reflected upon the lover's perseverance, upon his discretion, and upon all the good qualities of his mind, no longer saw the deformity of his body nor the ugliness of his countenance”. Cf. Todorov, *The fantastic*, p. 64.

⁷⁶ “What may be discerned in this text / Is less a tale than a truth itself. / All is beauty in one we love / and whomever we love is clever”. Cf. Todorov, *The Fantastic*, p. 65.

⁷⁷ Cf. Todorov, *The Fantastic*, p. 65.

“allegorica”. Da nessuna parte, leggiamo, ad esempio, che la capacità di Fausto di parlare con le ombre vada identificata con una qualche qualità morale; o che il potere di Patrizia di oltrepassare i muri debba rappresentare (per dirne una) la superiorità tragica di chi, colpito dal potere costituito, riesce a trascendere le angustie della propria esistenza terrena, grazie al potere dell’immaginazione, che sa re-inventare il mondo; o ancora che la fuga del “manicomio elettrico”, davanti allo sguardo attonito (incerto) del fantasma di Nicola, racconti in realtà la fine di un’epoca, sancita dall’entrata in vigore della legge Basaglia. Nulla di tutto questo. I finali fantastici di Celestini (ed è questo un punto cruciale) non impongono, in nessun caso, al lettore implicito di percepire gli eventi soprannaturali come la maschera dietro cui si celano eventi naturali.

Se il “genere fantastico” si manifesta esclusivamente nelle terze parti delle opere della maturità (nei finali), il “meraviglioso” e lo “strano” (anch’essi “generi” dipendenti dalla “natura degli avvenimenti narrati”) completano il mosaico celestiniano. Torniamo ancora una volta all’esempio di *Fabbrica*. Ne *L’età dei giganti* (la prima sezione), la narrazione è caratterizzata dalla presenza del soprannaturale e da elementi che a esso si legano direttamente. La metamorfosi subita dal primo Fausto (la trasformazione in canne) e la permanenza della sua voce nel regno dei vivi, dopo la morte, conducono il racconto nella sfera del “meraviglioso”. Più precisamente, in questa parte del testo (che per altro è collocata a ridosso del finale di sezione), si manifesta quello che Todorov chiama “the marvelous in its pure – unexplained – state (il meraviglioso puro, cioè quello che non si spiega in alcun modo).⁷⁸ L’altro elemento centrale è “il segreto di Assunta” (“Assunta tiene tre zzzzinne”), che, sebbene non possa essere definito propriamente frutto di un fenomeno soprannaturale, rientra comunque in una forma, sia

⁷⁸ Todorov, *The Fantastic*, p. 57.

pure meno pura, di “meraviglioso”: “il *meraviglioso iperbolico*”. Esso consiste nell’ingigantimento di forme naturali che acquistano dimensioni “which are superior to those that are familiar to us”.⁷⁹ Nel nostro caso, i seni di per sé non sono elementi soprannaturali, ma il loro numero insolito altera la forma naturale. Inoltre, la presenza delle “tre zzzzinne” non va separata dalle altre caratteristiche del personaggio di Assunta, la quale, come già ricordato, viene esplicitamente presentata come un essere magico. Il segreto di Assunta e la morte del primo Fausto sono elementi meravigliosi e non fantastici, poiché nel testo non compaiono indicazioni esplicite che indichino o inducano l’“incertezza” dei personaggi e del lettore implicito, rispetto alla veridicità degli eventi riportati: ciò che viene raccontato è dato per realmente accaduto.

Lo “strano” occupa *L’aristocrazia operaia* (la seconda sezione). La sparizione degli operai è legata direttamente a fenomeni naturali: gli operai che hanno visto il figlio deforme di Assunta e Pietrasanta (il vero segreto) vengono segregati nel “reparto-confino”. Allo stesso modo, la morte del secondo Fausto non ha niente di soprannaturale: Pietrasanta gli spara. Nella seconda sezione, ancora più chiaramente che nella prima, il “fantastico” non si manifesta.

In conclusione, nelle prime due sezioni di *Fabbrica*, l’autore costruisce due racconti simmetrici, utilizzando due “generi opposti”⁸⁰, e non lascia spazio all’incertezza del lettore implicito e dei personaggi: racconta il segreto di Assunta, prima attraverso il “meraviglioso” (ne *L’età dei giganti*), e poi attraverso lo “strano” (ne *L’aristocrazia operaia*), senza mai passare per il “fantastico”.

In tal modo, Celestini richiama il “passato”, ossia i modelli che stanno alla base del suo mondo culturale: il

⁷⁹ Todorov, *The Fantastic*, p. 54.

⁸⁰ Il “meraviglioso” e lo “strano” sono “generi” opposti, in quanto costituiscono esiti opposti dell’“incertezza” che sostiene il “fantastico”. Cf. Todorov, *The Fantastic*, p. 58.

“meraviglioso” rappresenta l’assorbimento deliberato della fiaba e delle tradizioni popolari, così come lo “strano” indica l’inclusione delle storie di vita non separate dal contesto della grande Storia (*in primis*, le due guerre mondiali). Ma questa doppia inclusione, più che celebrare i due modelli, ne afferma l’insufficienza narrativa. Essi, per riprendere ancora i termini dell’*Introduzione* a *Fabbrica*, appartengono appunto al “passato” (“ai meccanismi della letteratura”) e vengono superati dal “presente”, o meglio, possono sopravvivere solo in quanto messi in relazione col “fantastico”. Ed è in questo senso che Celestini afferma che “il presente influenza anche quell’altro tempo che non c’è più”.

I racconti fiabistici delle opere della maturità, infatti, sono posti in relazione con le altre parti dei testi (ossia con gli altri modi che vi si affollano), rinunciando di fatto all’autonomia narrativa propria delle loro fonti. La fiaba del Celestini maturo, in sostanza, rinuncia a quello che, come abbiamo già visto, Todorov definisce “senso allegorico” (proprio di un’ampia parte del repertorio fiabistico popolare e colto⁸¹), ossia al piano di una lettura del testo che varchi il “senso primo” delle parole, attraverso elementi espliciti indirizzati dall’autore al lettore implicito. Si pensi, a proposito di questi elementi espliciti, alla nota suggestione attraverso cui Calvino, nell’*Introduzione* a *Fiabe italiane*, orienta le scelte del suo lettore implicito:

Ora che il libro è finito, posso dire che questa non è stata un’allucinazione, una sorta di malattia professionale. È stata piuttosto una conferma di qualcosa che già sapevo in partenza [...], quell’unica convinzione mia che mi spingeva al viaggio tra le fiabe; ed è che io credo questo: le fiabe sono vere. Sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze

⁸¹ Todorov spiega che “Fable is the genre that comes closest to pure allegory, in which the first meaning of the words tends to be completely effaced. Fairy tales, which habitually include supernatural elements, sometimes approach fable” (Todorov, *The Fantastic*, p. 64).

contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna.⁸²

Calvino fornisce la chiave di lettura della sua raccolta, indicando esplicitamente un senso altro: le fiabe non sono “un’allucinazione”, non sono il racconto di un soprannaturale inspiegabile, ossia del “meraviglioso puro”, ma la lente per leggere la realtà che agisce fuori del testo, “una spiegazione generale della vita”. Ed ecco comparire “il senso allegorico”, che una volta affacciandosi esplicitamente sull’orizzonte del lettore implicito, non può essere più ignorato.

Nel capitolo precedente, abbiamo ampiamente documentato che le fiabe calviniane sono da considerarsi uno dei modelli principali del nostro autore, evidenziando, oltre che i numerosi e sostanziosi contributi dati a *Cecafumo* da *Fiabe italiane*, la corrispondenza testuale tra la succitata dichiarazione di Calvino (“le fiabe sono vere”) e le parole che Celestini, nell’*Introduzione* alla sua raccolta, attribuisce alla nonna Marianna:

Insomma, mia nonna raccontava di donne che si emancipano all’interno di un mondo popolato di immagini femminili. Nel suo racconto trovava un’emancipazione per interposta persona. Per questo, quando diceva che i racconti di streghe sono veri, forse, era come se dicesse che la verità non sta nel racconto ma nel bisogno di raccontarlo. Per Marianna il racconto serviva davvero a qualcosa: serviva come una pala serve per scavare una buca e piantarci un albero. Per lei il racconto doveva essere utile e non semplicemente bello.⁸³

Celestini, sulle orme di Calvino, indica chiaramente al suo lettore ideale quale sia la funzione dei propri racconti fiabistici: la fiaba è uno strumento per interpretare e (nel caso di Marianna) cambiare, in chiave emancipativa, le regole del mondo e della società. Il “senso allegorico” è, senza dubbio, da

⁸² Calvino, *Fiabe italiane*, pp. XVIII-XIX.

⁸³ Celestini, *Cecafumo*, p. X.

privilegiare; il soprannaturale non è “vero” in quanto tale, ma è vero in quanto sono veri i contenuti etici cui esso, attraverso le istruzioni dell’autore, esplicitamente rimanda.

Mettendo in relazione la più che evidente simmetria rilevata dal confronto tra i due passaggi delle introduzioni alle raccolte di Calvino e Celestini, con quanto sopra affermato a proposito della mancanza di “sensi allegorici” in *Fabbrica* e nelle altre opere della maturità, possiamo stabilire che il nostro autore, dopo *Cecafumo* (2002), ha profondamente cambiato il proprio approccio nei confronti della fiaba, rinunciando definitivamente a proporla come narrazione autosufficiente e “allegorica”. Ciò significa che, fino a *Fabbrica*, Celestini ha sfruttato il modo fiabistico, facendo leva sulle caratteristiche di partenza del genere, senza metterlo in relazione diretta con altri modi narrativi. Il Celestini del nuovo corso, invece, ha un approccio assai più critico nei confronti della fiaba, a tal punto da attirarla nelle trame delle opere della maturità, allo scopo di smentirne l’autosufficienza narrativa. Il pozzo di Assunta non può essere letto come immagine “allegorica” della perdizione, della malvagità umana, della segregazione, della prepotenza del potere sull’individuo, perché non troviamo in nessuna parte del testo un’indicazione evidente che ci indirizzi verso questi sensi altri; per di più, nella seconda parte dell’opera, la voce narrante ci comunica di essere certa che gli operai non siano finiti nel pozzo, ma nel reparto-confino, con tanto di forno al mercurio. L’immagine fiabistica non fa in tempo ad interpretare e/o rappresentare la realtà, perché viene smentita e rinnegata. D’altronde, se l’episodio non venisse ripreso in chiave realistica (o se il resto dell’opera mantenesse l’immaginario e le relazioni interne della prima sezione) potremmo dire di trovarci davanti a una narrazione caratterizzata dal “tono fiabesco” attribuito a Calvino da Pavese, attraverso cui l’autore interpreta la realtà; invece, nella seconda parte dell’opera, l’autore dichiara esplicitamente che ciò che ha raccontato nella prima è falso.

L'immaginario della fiaba e delle tradizioni popolari, allora, rappresenta un astro ormai definitivamente tramontato, capace, al massimo, di ispirare illusioni “meravigliose”, che vengono, però, puntualmente dissolte dalle brutali evidenze dello “strano”.

Dall'altra parte, l'azione del modello realistico non rappresenta affatto il passaggio finale delle opere della maturità – a cui affidare il messaggio definitivo –, bensì un'ulteriore cortina illusoria che vela spazi e tempi, popolati da oggetti mutanti, animati da forze il cui funzionamento resta incomprensibile nel “presente”, allorquando si manifesta il “fantastico” (lo spazio/tempo della trasformazione degli edifici e della riflessione finale dell'autore e del lettore implicito). Le metamorfosi collocate alla fine delle opere della maturità aprono una sorta di breccia, attraverso cui le tensioni collettive di natura politico-sociale, accumulate nei testi, sfociano in scenari de-collettivizzati e deprivati di regole e valori precostituiti, disperdendosi e neutralizzandosi. Infine, per effetto di questa dinamica, anche l'autore e il lettore sono costretti a lasciar defluire l'indignazione e ad andare alla deriva senza punti di riferimento fissi. L'atto finale delle opere della maturità, quindi, è la deterritorializzazione del lettore e dell'autore e la loro riterritorializzazione, oltre “the rudimentary form of the good and the bad.”⁸⁴

D'altronde, la denuncia di carattere politico-sociale (riferibile allo sfruttamento dei lavoratori di oggi e di ieri, o alle condizioni sub-umane di carcerati e malati psichiatrici) ha bisogno di oppressori e oppressi; all'inizio delle opere questo schema è presente (per esempio, il padrone della fabbrica vessa le operaie⁸⁵), ma, nel finale, viene sostituito da scenari molto meno codificati in termini sociali. La figura dell'oppressore scompare e tutto ciò che rimane è la visione soggettiva dell'oppresso. In tal modo, viene a mancare quello che

⁸⁴ Deleuze e Guattari, *A thousand plateaus*, p. 9.

⁸⁵ Cf., per esempio, Celestini, *Fabbrica*, pp. 6-8.

Antonello inquadra giustamente come il presupposto fondamentale dell'impegno espresso dai principali autori-*performer* del teatro-narrazione degli anni Novanta, e cioè “a strong relationship between the individual and the social”.⁸⁶ L'individuo della letteratura celestiniana, infatti, finisce immancabilmente per separarsi dalla vita collettiva e dalle gerarchie sociali, e per abbandonarsi all'“incertezza” fantastica, sostituendola di fatto a quella che Paolini definisce “legittimità della testimonianza”, che “significa che gli spettatori si aspettano che tu [l'attore-narratore] dica una cosa vera”.⁸⁷

Se, come abbiamo indicato sulla scorta di Todorov, il “fantastico” celestiniano tende a realizzare il paradossale superamento da parte del libro dei suoi stessi confini, dovremo alla fine ammettere che il tempo in cui avviene questa realizzazione, “il presente”, si colloca, come spiegheremo meglio poco sotto, fuori della Storia, ossia in una dimensione altra rispetto a quella in cui agiscono le ingiustizie e le aberrazioni della società, e di conseguenza i moti che a esse tentano di opporsi. Il fantastico celestiniano, tuttavia, non implica affatto un ripiegamento dell'autore su se stesso, o un volontario auto-esilio dalla vita sociale e dal dibattito culturale. Il Celestini scrittore, infatti, proprio grazie al fantastico, crea un modello di impegno che può agire contemporaneamente su più piani. In primo luogo, mette in discussione l'autonomia dei modi narrativi più praticati nell'ambito del teatro-narrazione e non solo, ossia il fiabismo e il realismo: il primo risulta falsificante, mentre il secondo retorico e, tutto sommato, affine al potere costituito che si propone di combattere. In secondo luogo, la sospensione del tempo e la rarefazione della materia – il fantastico attraverso cui Celestini racconta la parabola dei suoi personaggi e del loro mondo – vanno interpretate come una sorta di strategia di lotta, che pone al centro quella che

⁸⁶ Antonello, ‘New Commitment in Italian ‘Theatrical Story-telling’, p. 239.

⁸⁷ Paolini, *Quaderno del Vajont*, p. 48.

l'antropologo Ernesto De Martino ha chiamato "crisi della presenza individuale".⁸⁸ I finali fantastici delle opere della maturità possono essere infatti definiti, con De Martino, un'"operazione" mirata al "riassorbimento del negativo nell'ordine metastorico".⁸⁹ Il soprannaturale inspiegato cui Celestini consegna i personaggi e il lettore implicito, in quanto "presente", per un verso si svincola, come abbiamo detto, dal "passato" ("che ha la ripetizione meccanica della letteratura") e per l'altro,

funziona come luogo di «destorificazione» del divenire, cioè come luogo in cui, mediante la iterazione di identici modelli operativi, può essere di volta in volta riassorbita la proliferazione storica dell'accadere, e quindi amputata del suo negativo attuale e possibile.⁹⁰

La deterritorializzazione degli edifici e la fantasmizzazione dei personaggi sono da considerarsi propriamente modelli attraverso la cui "iterazione", nelle opere della maturità, Celestini crea una zona franca, al riparo dalla Storia, ossia un "regime protetto di esistenza", entro cui "si reintegra il bene fondamentale da proteggere, cioè la presenza individuale".⁹¹ Ma se il "fantastico", alla fine dei testi, proiettando i personaggi fuori dalla Storia, realizza una sorta di definitiva "protezione magica", in grado di evitare, o almeno di sospendere a tempo indeterminato, quella che De Martino chiama la "spersonalizzazione"⁹² (cioè, lo smarrimento della "presenza"), nelle aree occupate dal "meraviglioso" e dallo "strano", tanto delle opere della maturità, quanto di quelle precedenti a *Fabbrica*, si producono tentativi provvisori e non riusciti di evasione dalle regole sociali, che mostrano proprio il momento dello smarrimento e la ricerca vana di un territorio

⁸⁸ Ernesto De Martino, *Sud e magia* (Milano: Feltrinelli, 1982),

⁸⁹ De Martino, *Sud e magia*, p. 86.

⁹⁰ De Martino, *Sud e magia*, p. 86.

⁹¹ De Martino, *Sud e magia*, p. 87.

⁹² De Martino, *Sud e magia*, p. 88.

“protetto”. Prima del distacco definitivo nel “fantastico”, cioè, i personaggi si ostinano a vivere nell’ambito della collettività e i loro tentativi di metamorfosi continuano a scontrarsi con la società e con la Storia, senza ancora riuscire a trovare la via di accesso a una dimensione de-collettivizzata, metastorica e totalmente incorporea.

Si pensi a ciò che avviene già in *Cicoria*: il padre (interpretato da Ascanio) è morto e, nondimeno, si ostina a convivere col figlio (Gaetano Ventriglia), che, invece, è ancora vivo. Il rapporto tra i due personaggi, per altro, è decisamente palpabile: padre e figlio viaggiano insieme, dalla Puglia verso Roma; lungo il cammino, i due dialogano, si confrontano sul senso della vita e della morte, si raccontano sogni e visioni, e rivivono episodi del passato. Il padre, insomma, è un morto che non ha ancora completato il rito di passaggio verso l’aldilà. Il mancato passaggio, inoltre, non è casuale, ma determinato proprio dalla rievocazione di un passato collettivo che non potrà mai più ritornare: i riti “meravigliosi” della società contadina (come quello praticato durante la festa di San Giovanni). Il passaggio definitivo nell’incorporeo non avviene e il padre resta letteralmente sospeso tra il regno dei morti e l’identità culturale di una società ormai estinta.

Similmente, la Mariona di *Vita, morte e miracoli* (che da viva era stata il *medium* tra i vivi e i morti del paese di San Giacomo), una volta defunta, non rinuncia al tentativo di restare ancorata al suo ruolo sociale (a quella “presenza individuale” conferitale dalla società) e continua a incontrare i vivi e a divinare intorno alla sorte del ponte che collega il paese al cimitero. Anche in questo caso, il rito di passaggio viene negato.

Nelle opere più recenti, Celestini si concentra maggiormente sulla “presenza” della materialità del corpo come *medium* tra l’individuo e la collettività. Il Negro Matto Africano di *Pro patria*, si evira nel tentativo di sfuggire alla falsa identità/presenza che le guardie, con le loro assurde dicerie, gli

hanno cucito addosso. Così, il Negro Matto Africano dal pene smisurato – assassino e divoratore dei propri figli – si trasforma deliberatamente in un essere asessuato, che per sottrarsi a una falsa identità, attribuitagli collettivamente, decide di ridurre il proprio corpo ad una forma (identità) indefinibile in termini di genere, ma pur sempre corporea e ancora ben vincolata alla collettività.

Il motivo della sottrazione in chiave identitaria viene prima teorizzato ne *La pecora nera* e poi applicato al massimo grado in *Lotta di classe*. Osservando il gallo raffigurato su una scatola di cereali, il protagonista del primo testo rievoca quello reale che sua nonna teneva in cortile:

Il gallo rideva perché aveva capito che non lo avremmo ammazzato. Rideva perché non moriva. Poi mia nonna è arrivata con il coltello [...]. L'ha aperto, gli ha tirato fuori gli organi interni e l'ha cotto nel forno. [...]. E io quel giorno dopo trentacinque anni ho rivisto il gallo che ride [...] sopra la scatola dei fiocchi di mais. Quel giorno ho capito che quel gallo ride perché è fatto di carta [...]. Non c'ha gli organi interni [...]. Per questo che ride, perché il gallo di carta non muore.⁹³

Il legame tra l'animale reale e quello fittizio si articola attraverso lo svuotamento del primo, che prepara la condizione esistenziale del secondo. Dal confronto tra i destini del gallo in carne e ossa e del gallo di carta, Nicola deduce che l'unico modo di liberarsi dalle tragedie della vita è subire lo "spossessamento" dei propri organi. In *Lotta di classe*, Nicola e Marinella (due lavoratori precari del *call center*), dopo essere stati licenziati (e quindi privati della loro "presenza"), sono costretti a lasciare il loro posto di lavoro e tornare a casa. Una volta in camera da letto, cercano di sbarazzarsi della loro vecchia identità (imposta dalle gerarchie sociali) e acquisirne un'altra, proiettandosi su un piano di affrancamento dalla materia stessa del corpo. Prima di andare a letto, si tolgono – dopo vestiti – le membra e gli organi:

⁹³ Celestini, *La pecora nera*, pp. 83-84.

Poi lei ha incominciato a spogliarsi e mi sono spogliato anche io. Maglietta e pantaloni, il talleur e le calze, mutande e reggipetto, scarpe e calzini. Poi ci siamo sfilati denti e capelli, la pelle e le ossa, il cazzo e la fica. [...]. Abbiamo dormito senza vergogna come il giorno prima che Eva mangiasse la mela.⁹⁴

I due personaggi sperimentano simultaneamente la “deterritorializzazione” dei loro organismi, secondo quanto prescritto da Deleuze e Guattari, a proposito di “come farsi un Corpo senza Organi”⁹⁵: “The BwO [Body without Organs] is what remains when you take everything away. What you take away is precisely the phantasy, and signifiiances and subjectifications as a whole”.⁹⁶ Ma la liberazione, ancora una volta, non è definitiva e il corpo, nella sua funzione di *medium* sociale, si ri-materializza al risveglio dei personaggi. Essi, insomma, sono in fuga da una realtà materiale che polverizza la loro “presenza”, ma il loro cercare di aderire a uno spazio-tempo alternativo è disperato e inutile, e si risolve ancora nella materia.

Questo processo di perdita della “presenza”, nelle opere della maturità, precede la focalizzazione e l’attraversamento di quello che De Martino definisce “*orizzonte della crisi*”⁹⁷, da intendersi come il passaggio dalla “spersonalizzazione” alla fuoriuscita dalla Storia e dalla società, ossia, in termini narrativi, dallo “strano” al “fantastico”. E solo con l’avvento del “fantastico”, il processo si può completare, in uno spazio-tempo de-collettivizzato e soggettivizzato: Nicola, abbandonate le spoglie mortali, può assistere alla trasformazione e all’evasione del manicomio dalla sua stessa struttura, così come Patrizia può attraversare i muri e indirizzarsi verso una meta misteriosa, ma certamente collocata su un piano alternativo a quello della Storia.

⁹⁴ Celestini, *Lotta di classe*, p. 164.

⁹⁵ Deleuze e Guattari, *A thousand plateaus*, pp. 149-166.

⁹⁶ Deleuze e Guattari, *A thousand plateaus*, p. 151

⁹⁷ De Martino, *Sud e magia*, p. 86.

In conclusione, il fantastico che rende possibile il recupero della “presenza individuale”, sull’asse della “relazione tra l’uomo e il mondo”⁹⁸, è l’azione principale dell’impegno del Celestini scrittore, ossia la strategia attraverso cui l’autore utilizza come strumento di lotta un modo narrativo che si manifesta attraverso il distacco dal realismo prevalente nel contesto in cui si è formato e opera. L’impegno del Celestini scrittore si manifesta essenzialmente come *engagement* artistico-culturale. L’autore tratta temi e problematiche correlate alla storia recente e al disagio sociale, ma lo fa attraverso strategie e stili narrativi alternativi (e, in termini todoroviani, opposti) al realismo dilagante nelle narrazioni della maggior parte degli attori-narratori e di un gran numero di scrittori e giornalisti suoi contemporanei. Questa transizione di Celestini verso il fantastico si può tradurre in un’indicazione precisa: trattare temi sensibili attraverso l’esclusivo uso del realismo (al servizio esclusivo di una monolitica esigenza di testimonianza e denuncia) è non solo ridondante, ma anche fuorviante e pericoloso. Attraverso il fantastico, Celestini si allontana dalle rivendicazioni collettive, mirate al recupero della giustizia sociale per i gruppi e le categorie (gli operai, i carcerati, i malati psichiatrici), e si concentra su quello che per lui è il valore fondamentale dell’essere umano, cioè “la presenza individuale”. Il tentativo del Celestini scrittore, insomma, è quello di attirare l’attenzione dei suoi contemporanei (*performer*, scrittori, comunicatori di vario genere e il pubblico) sui rischi connessi alla collettivizzazione forzata di un impegno troppo diretto e aprioristicamente legato al realismo, cioè la perdita di interesse nei confronti delle individualità, e lo schiacciamento delle diversità intellettuali e delle sfumature culturali, a vantaggio della collegialità di istanze basate sulla ricerca di una protesta

⁹⁸ All’interno di questa relazione, Todorov inserisce la prima delle due serie di temi proprie del “fantastico”: “i temi dell’io”. Ed è l’io, infatti, l’unico soggetto possibile della “crisi della presenza individuale”. Si veda, per una sintesi schematica della serie dei “temi dell’io” e “dei temi del tu”, Todorov, *The Fantastic*, p. 139.

ormai manierata, prevedibile e omologante. L'impegno del Celestini scrittore, allora, si risolve per un verso nella stessa ricerca e divulgazione di una categoria di impegno che sia in grado (al di là delle generalizzazioni e delle soluzioni fornite in linea di massima) di percepire e discutere le complessità della storia e della società, e per l'altro nella rivendicazione del diritto all'individualità, intesa come bene inalienabile e indispensabile per un'esistenza libera. Il fantastico, infine, è lo strumento attraverso cui Celestini rivendica per le sue stesse opere letterarie il diritto di essere il frutto di una poetica individuale e non il *medium* di tensioni e posizionamenti etici collettivi.

Capitolo quarto

Le due identità a confronto: testi, macrotesti, contesti

4.1. Agglomerati, macrotesti e transmedialità

4.1.1. Vari oggetti, vari *media*

Infine, ci occupiamo della produzione di Celestini vista nel suo complesso, nel tentativo di inquadrare la sua identità più incline al racconto della Storia e dell'attualità, e di metterla a confronto con quella dello scrittore fantastico, di cui si siamo fin qui occupati. Mentre – come abbiamo visto nel precedente capitolo – il Celestini delle opere letterarie della maturità tende a condurre le vicende narrate sul “piano metastorico”, quello degli spettacoli, dei film, dei diari, della ricerca etnografica e degli sketch televisivi traccia una sorta di rotta di ritorno verso la realtà contingente. Questa seconda identità articola la sua azione in una davvero ragguardevole quantità di materiali audio-video-testuali, i quali, però, non si sommano semplicemente alle opere letterarie; al contrario, intrattengono molto spesso con esse rapporti di interazione e complementarità. Per confrontare le caratteristiche delle due identità di Celestini, allora, dobbiamo indagare i rapporti tra i testi letterari e tutti gli altri oggetti gravitanti intorno a essi.

Lo scenario è molto complesso: la produzione completa di Celestini appare come una galassia di formazioni circolari ai cui centri poniamo le opere letterarie. Attorno a questi fuochi si sviluppano, secondo una fitta trama di interconnessioni, gli altri prodotti testuali (i diari e le interviste) e audio-visivi (*performance*, film e programmi radio-televisivi). Va chiarito, tuttavia, che poniamo al centro i testi creativi pubblicati in formato libro solo per comodità di analisi e non per tracciare una classificazione che preveda la subordinazione delle *performance*

e delle opere documentarie (rispettivamente in termini mediali e di contenuto) ai testi letterari. Come vedremo più avanti, infatti, questi ultimi rappresentano il contenitore esclusivo della prima identità, in quanto (almeno in alcuni casi) si diversificano nettamente, sul piano dell'impegno, anche dalle *performance* teatrali che li riproducono.

A partire da *Radio clandestina* (il cui testo è stato commercializzato insieme al DVD dello spettacolo¹), Celestini ha iniziato a pubblicare una serie di volumi, DVD e CD, contenenti una grande varietà di materiali, che sono andati a addensare, attorno alle opere letterarie (con l'unica eccezione di *Pro patria*²), altrettanti agglomerati ibridi:

Tabella 2

Agglomerati celestiniani	
Opere letterarie	Componenti degli agglomerati
<i>Fabbrica</i>	Il cofanetto (2003), includente il testo e un CD audio, nel quale Ascanio legge/racconta cinque lettere, pubblicate in appendice, fortemente ispirate ai racconti che l'autore ha ascoltato durante i laboratori e le interviste condotti durante il periodo di ricerca sul campo ³ . Il DVD dello spettacolo, invece, è stato successivamente allegato al quotidiano "L'Unità".
<i>Storie di uno scemo di guerra</i>	Alla pubblicazione dell'opera letteraria <i>Storie di uno scemo di guerra</i> (2005), è seguita quella del cofanetto <i>Scemo di guerra</i> (2006), contenente il DVD dello spettacolo (intitolato, appunto, <i>Scemo di guerra</i>) e un volume (<i>Scemo di guerra. Il diario</i>). Successivamente, il DVD dello spettacolo è stato ri-pubblicato dal quotidiano "La Repubblica".
<i>La pecora nera</i>	Col titolo <i>La pecora nera</i> , sono venuti alla luce cinque diversi oggetti: l'opera letteraria (2006), <i>Il diario</i> (2010), <i>Il libro</i> (2011), il DVD dello spettacolo (allegato a <i>La pecora nera. Il diario</i>) e il film ⁴ (allegato a <i>La pecora nera. Il libro</i>).

¹ Ripetiamo che *Radio clandestina* è l'unico caso in cui Celestini ha pubblicato nello stesso cofanetto un testo letterario e il DVD dello spettacolo corrispondente.

² Attorno a questo testo non gravita, per il momento, nessun altro prodotto editoriale.

³ Cf. la *Nota Introduttiva* a *Fabbrica*, in particolare, pp. VII, VIII, IX.

⁴ Ascanio ha curato la sceneggiatura e la regia del film *La pecora nera*, oltre che aver interpretato una delle due personalità di Nicola. Gli altri interpreti sono: Giorgio Tirabassi, Maya Sansa, Barbara Valmorin, Nicola Rignanese, Teresa

	A questo elenco, va senz'altro aggiunto il volume <i>Storie da legare</i> (2006), che include molti contenuti relativi al laboratorio sul manicomio, tenuto da Celestini dal novembre 2003 all'aprile 2004, presso il Teatro Studio di Scandicci.
<i>Lotta di classe</i>	Il testo letterario <i>Lotta di classe</i> (2009) è stato preceduto dall'uscita di <i>Parole sante</i> (libro e DVD del documentario – 2008), dal CD musicale <i>Parole sante</i> (2008) ⁵ e dallo spettacolo teatrale <i>Appunti per un film sulla lotta di classe</i> (debutto 2006). ⁶
<i>Io cammino in fila indiana</i>	Attorno alla raccolta di racconti brevi <i>Io cammino in fila indiana</i> (2011), gravitano sei distinti prodotti editoriali: <i>Discours a la nation</i> (2014) ⁷ , traduzione di <i>Io cammino in fila indiana</i> , con alcuni testi aggiunti, appartenenti allo spettacolo <i>Discorsi alla nazione</i> e a <i>Il piccolo paese</i> ; il DVD dello spettacolo <i>La fila indiana</i> ; lo spettacolo <i>Discorsi alla nazione</i> (non ancora pubblicato, né in formato cartaceo né in formato video); <i>Il piccolo paese</i> (il primo DVD delle performance televisive all'interno del programma di Serena Dandini <i>Parla con me</i>); <i>Il paese senza bandiere</i> (il secondo DVD degli interventi a <i>Parla con me</i>) ⁸ ; <i>Canzoni impopolari</i> (DVD del concerto tenutosi a Terni il 10 novembre 2009 – con alcuni testi recitati ⁹).

4.1.2. I macrotesti

Dal momento che, come vedremo dettagliatamente in seguito, la maggior parte dei cinque agglomerati celestiniani (sei, se includiamo anche il testo di *Radio clandestina* e il DVD dello spettacolo) si presentano come piattaforme più o meno estese, composte di parti tra loro complementari, in grado di attrarsi a

Saponangelo, Luisa De Santis e Luigi Fedele. Il film, uscito nel 2010, è stato presentato in concorso alla 67ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra i quali il Premio Speciale della Giuria al festival Annecy cinéma italien e il Ciak d'Oro 2011, come Miglior Opera Prima (giugno 2011). Ha ricevuto una candidatura ai Nastri d'argento per il miglior regista esordiente. Vince il premio come migliore interpretazione maschile nella XXVIII edizione del Sulmonacinema Film Festival (dicembre 2010).

⁵ Ascanio Celestini, *Parole sante* (Roma: Radio Fandango, 2008).

⁶ Piccolo Teatro di Milano.

⁷ Ascanio Celestini, *Discours a la nation*, trad. di Christophe Mileschi (Paris: Éditions Noir sur Blanc, 2014).

⁸ Celestini ha partecipato alla trasmissione *Parla con me*, dal 2006 al 2011; nel 2012, segue Serena Dandini a LA7, partecipando alla trasmissione *The show must go off*.

⁹ Le canzoni eseguite nel concerto erano state pubblicate l'anno prima nel CD *Parole sante*; i monologhi si ritrovano in *Io cammino in fila indiana*.

distanza e completarsi vicendevolmente, generando unità più grandi capaci di tenere insieme i vari *media* e i vari oggetti editoriali cui esse propriamente appartengono, occorrerà individuare una definizione appunto unitaria che rispecchi la non-supremazia del testo letterario all'interno del singolo agglomerato. Le opere letterarie non sono da considerarsi *tout court* l'unico polo di attrazione verso cui confluiscono tutti i contenuti dell'agglomerato. Di conseguenza, non possiamo distinguere tra un'identità dominante e una gregaria, che sopravviva esclusivamente nelle aree più periferiche e meno visibili della produzione celestiniana. Come tenteremo di dimostrare, infatti, le due identità tendono, nel corso degli anni (in particolare, dopo *Fabbrica*), a equilibrarsi, negando di fatto la supremazia del testo letterario sulle altre parti degli agglomerati. In un passaggio di un'intervista del 2004 (contenuta in *Storie da legare*), rilasciata durante il periodo di ricerca precedente alla scrittura de *La pecora nera*, Celestini visualizza e distingue chiaramente i due obiettivi del suo lavoro:

Tecnicamente continuo a fare lo stesso lavoro di ricerca etnografica. In *Fabbrica* però il lavoro di ricerca doveva servire soprattutto a me, per la costruzione dello spettacolo finale e quindi tutti i materiali li avrei utilizzati per quello scopo. Adesso in realtà sto lavorando molto meno per lo spettacolo e molto più per la documentazione in sé.¹⁰

E ancora, poco più avanti:

Oggi penso che qualcosa stia cambiando. Nel nuovo progetto sui manicomi mi rendo conto che il mio lavoro è sostanzialmente quello della ricerca, più che lo spettacolo in sé.¹¹

Questa accresciuta propensione per la ricerca pura comporta, in termini concreti, l'esposizione diretta delle fonti e dei materiali di partenza, in prodotti editoriali dedicati, che

¹⁰ Celestini, *Storie da legare*, p. 13.

¹¹ Celestini, *Storie da legare*, p. 14.

assumono, in quanto contenuti di oggetti indipendenti, un valore paritario rispetto al testo letterario.

Prendendo in considerazione esclusivamente le interviste, le presentazioni e le sezioni diaristiche presenti – sia pure in quantità molto variabili – in tutti e sei gli agglomerati, potremmo definirli, in prima istanza, “paratesti”, o più dettagliatamente “epitesti autoriali”.¹² Tuttavia, questa definizione risulta scarsamente applicabile agli oggetti in questione, poiché implica una rigida gerarchia di posizione, che impone la supremazia del testo letterario, rispetto ai materiali paratestuali. In tal modo, il testo verrebbe praticamente espulso da una definizione complessiva dell’agglomerato. A ciò, va aggiunto che, fatti salvi alcuni scritti prefativi e postfativi (di Celestini e di altri autori), unitamente ai contributi *Extra* dei DVD¹³ – che possono essere a pieno titolo considerati materiali paratestuali, secondo la definizione di Genette –, la larga maggioranza degli oggetti audio-video-testuali gravitanti intorno alle opere letterarie è stata pubblicata in volumi a parte. La definizione, quindi, sarebbe solo parzialmente utile ai nostri scopi.

D’altro canto, anche se volessimo inquadrare l’opera di Celestini in una prospettiva di critica genetica, e quindi ci ponessimo l’obiettivo di ricostruire precisamente la genesi e gli

¹² Per le concettualizzazioni relative al paratesto e alle sue sotto-categorie, rimandiamo a Gérard Genette, *Seuils. Collection "Poétique"* (Paris: Ed. du Seuil, 1987). In quest’opera, Genette mette al centro della sua indagine classificatoria i *dintorni dei testi*, vale a dire tutte le pratiche che ‘accompagnano’ la produzione e la ricezione di un testo: dai cappelli introduttivi, al corredo tipografico, al formato, all’eventuale ‘lancio’ pubblicitario, ecc. Per tutte queste pratiche, Genette propone la nuova definizione complessiva di paratesto. Gli epitesti sono una categoria specifica di paratesti che può essere suddivisa in quattro aree: epitesto editoriale, allografo ufficioso, autoriale pubblico, autoriale privato. L’epitesto autoriale è indirizzato per definizione al pubblico in generale, anche se di fatto ne raggiunge una frazione limitata; e privato, ovvero indirizzato a persone individuali anche se poi servono, magari, solo da intermediari per il grande pubblico. Sono esempi di epitesto autoriale le autorecensioni, le interviste o conversazioni, i dibattiti, le corrispondenze, le confidenze orali, i diari personali ecc..

¹³ La Prefazione di Alessandro Portelli, la Nota di Mario Martone, l’Introduzione dell’autore a *Radio clandestina*, la Nota Introduttiva e la Prefazione alla seconda edizione di *Fabbrica*, la Prefazione a *La pecora nera* (il romanzo) di Concita De Gregorio, la postfazione dell’autore a *Pro patria (Qualcosa sui nomi e sui numeri)*, la postfazione dell’autore a *Io cammino in fila indiana (Nota e ringraziamenti)*, i contenuti *Extra* dei DVD.

sviluppi testuali che hanno portato alla versione definitiva dei testi letterari del nostro autore, ci troveremmo a affrontare problemi non dissimili. Se, cioè, volessimo considerare tutti i componenti degli agglomerati, tranne i testi letterari, come “avantesti”¹⁴, dovremmo, da una parte, rassegnarci a escludere, anche in questo caso, i testi dalla definizione e, dall'altra, a considerare i volumi e i DVD pubblicati dopo di essi, come una sorta di apparato anomalo, utile, per lo più, alla ricostruzione delle fasi di avvicinamento alle versioni definitive. Anche la definizione di “avantesto”, dunque, risulta più fuorviante che utile, per le nostre necessità teoriche.

In virtù della tendenza degli agglomerati celestiniani a configurarsi come grandi strutture unitarie, in cui agiscono in sinergia strutture più piccole, la definizione più adatta alle nostre esigenze potrebbe essere quella di “macrotesto”. La teorizzazione a cui ci rifacciamo, tuttavia, non è quella della semiologa strutturalista Maria Corti, che fu la prima, negli anni settanta, a parlare di “macroteso”.¹⁵ Corti afferma che nei macrotesti, si riscontrano due condizioni essenziali: ogni parte del testo può essere considerato come una microstruttura posizionata in una macrostruttura e la sua unità si trova in un modello combinatorio di caratteristiche tematiche e/o formali; il macrotesto può avere una certa progressione discorsiva, in cui ciascun testo non può che occupare la posizione data.¹⁶

¹⁴ Per la definizione di “avantesto”, rimandiamo a Jean Bellemin-Noël, ‘Avant-texte et lecture psychanalytique’. *Avant-texte, Lene, après-/exte. Colloque international de textologie à Mátrafüred (Hongrie)*, 13-16 Octobre 1978 (Paris-Budapest: Éditions du CNRS-Akadémi Kiadó, 161-65). Scrive Bellemin-Noël: “Tout ce qui a servi à la composition d'un ouvrage, ce qui n'a jamais eu le statut du publiable (dossier préliminaire, fichier de travail, portefeuille de notes adventices) et le braulion proprement dit, c'est-à-dire le premier jet et ses métamorphoses (ajouts, corrections, ratures et substitution.s) jusqu'à l'état final de la première publication”. (Bellemin-Noël, *Avant-texte*, p. 162)

¹⁵ Maria Corti, “Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo”, in Maria Corti, *Il viaggio testuale* (Torino: Einaudi, 1978).

¹⁶ Secondo la Corti, una raccolta di racconti può essere definito un macrotesto se rispetta le seguenti condizioni: 1) Se c'è un modello combinatorio delle caratteristiche formali e tematiche ripetute nella struttura di ogni racconto, che dà unità e coesione alla raccolta.; 2) Se c'è una progressione del discorso, per cui ciascun testo non può che occupare la posizione data (Maria Corti: 1978, 186). Tuttavia, secondo Corti, la seconda condizione non è un requisito essenziale: la seconda implica la prima, ma non viceversa (Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, p. 146).

Alessandro Viti¹⁷ osserva giustamente che il principio teorico alla base della prima condizione non è sempre stato compreso e applicato con l'estremo rigore richiesto dalla definizione di Corti.¹⁸ La studiosa, infatti, ha costruito un modello analitico talmente rigido¹⁹, da essere applicabile esclusivamente alla prima edizione di *Marcovaldo* di Italo Calvino²⁰ (uscita nel 1958 e intitolata *Gli idilli difficili*). Anche la teorizzazione di Cesare Segre (1985) – nonostante abbia, in qualche modo, ampliato il campo d'azione delineato da quella di Corti – risulta troppo vincolante, in quanto vincolata, innanzi tutto, a una ristretta gamma di generi letterari.²¹ Più utile allo sviluppo del nostro ragionamento appare la definizione di Marcello Pagnini (1980), il quale estende la categoria di “macrotesto” all'intero *corpus* dell'opera di un autore.²² Pertanto, l'analisi macrotestuale consiste nel

¹⁷ Alessandro Viti, “Macrotesto: Original Conceptualization and Possible Extensions”, in *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, February 2014, 12, “Cycles, Recueils, Macrotexts: The Short Story Collection in Theory and Practice”, Elke D'hoker & Bart Van den Bossche (eds.), 105-117.

¹⁸ Scrive Viti: “each and every one of the short stories included in a collection must repeat the same narrative structure. More precisely, the macro-structure is repeated in each micro-structure” (Viti, ‘Macrotesto’, p. 109).

¹⁹ Corti definisce la prima edizione di *Marcovaldo* un macrotesto, poiché, a suo parere, essa manifesta precise caratteristiche strutturali. La studiosa, partendo dalla semplice opposizione città vs Natura, individua nei dieci racconti una costante strutturale, che garantisce alla raccolta unità e coesione, configurandola come un macrotesto. La studiosa si concentra principalmente sulla dinamica costante del desiderio del protagonista (dalla contemplazione dell'oggetto desiderato, alla conquista, alla perdita). Questa dinamica che si ripete in tutti i racconti della prima edizione, non è più il cardine strutturale della seconda (1963).

²⁰ Scrive Calvino in una lettera del 1975, indirizzata a Maria Corti, manifestando, da una parte, grande interesse per la teoria semiotica e, dall'altra, un certo sconcerto per l'assoluta mancanza di adattabilità della concettualizzazione della studiosa: “La tua dimostrazione è ineccepibile, la 1° serie di 10 racconti è un macrotesto con caratteristiche morfologiche ben definite, mentre il libro dei 20 racconti non lo è più. Ma una volta dimostrato questo, resta aperta la possibilità di studiare il modello di trasformazione dal macrotesto I a un nuovo (possibile, forse non realizzato) macrotesto II, in cui la struttura di calendario stagionale diventa decisiva (a cominciare dal titolo *Le stagioni in città*) e viene sottintesa una dimensione di sviluppo storico. In questa operazione la tavola delle 7 funzioni continua a essere valida, sempre che alla categoria di oggetto si dia un senso più largo”. Cf. Italo Calvino, *Lettere 1940-1985* (Milano: Mondadori, 2000), pp. 1281-1282.

²¹ Cesare Segre nel suo *Avviamento all'analisi del testo letterario*, ha identificato tre tipi di macrotesti: raccolte di poesie, raccolte di racconti brevi e raccolte epistolari. Cf. Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario* (Torino: Einaudi, 1984), pp. 40-41.

²² Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura* (Palermo: Sellerio, 1980), p. 74. Pagnini trae spunto dalla nozione di “strutture profonde”, coniata da T. S. Eliot. La questione è approfondita in Alessandro Serpieri, *T.S. Eliot: le strutture profonde* (Bologna: Il Mulino, 1973).

considerare l'opera omnia di un autore, o opportuni raggruppamenti di opere nell'arco della produzione di un autore, come 'testi' ('macrotesti') e analizzarli come tali. Il macrotesto servirà poi a illuminare ed arricchire ogni singolo componimento ('microtesto').²³

Una tale concezione non solo permette di racchiudere più opere (e potenzialmente più generi) in un unico macrotesto, ma implica anche una progressività macrotestuale che contrasta fortemente con l'idea monolitica espressa da Corti. Come spiega Pagnini, infatti, la "chiarezza sistematica" si può

attuare mediante i componimenti avvenire, i quali, allora, gettano luce a ritroso su imprese espressive che stavano costruendo, con maggiore o minore chiarezza e programmaticità, quello che poi sarà l'idioletto del macrotesto.²⁴

Il complesso processo di riconoscimento del macrotesto si determina sul versante della ricezione, ossia nel campo d'azione del lettore, o meglio di quel lettore capace di cimentarsi in quella che Pagnini definisce una "lettura specialistica". Al "lettore specialista",

il testo appare [...] come una *grande complessità strutturata*, nella quale egli riconosce *molteplici 'livelli' (e 'isotopie')* strutturati sul proprio piano e strutturati in senso interplanare. Gli appare, cioè, come un complesso polistrutturato sia *orizzontalmente che verticalmente*.²⁵

La definizione di "lettore specialista" è talmente astratta da non permettere l'identificazione di singoli o gruppi socio-culturali nel panorama dell'utenza reale, riportandoci inevitabilmente sul piano di pertinenza delle funzioni interne al testo, ossia nel campo d'azione del lettore implicito²⁶ (inteso nei

²³ Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, p. 82.

²⁴ Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, p. 74.

²⁵ Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, p. 72.

²⁶ Nella sua disamina, Pagnini parte dalla classificazione di Sartre che prevede un lettore ideale, un lettore potenziale e un lettore universale. Cf. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris: Gallimard, 1948), pp. 91-92. Sulla distinzione tra recettore interno e recettore esterno al testo, si vedano, tra gli altri, Roland Bathes, *Critique et vérité* (Paris: Suiel, 1966), Michael Riffaterre, *Essais de*

termini todoroviani già esplorati), in quanto è la complessità stessa del macrotesto a generare “il proprio particolare lettore”.²⁷ A questa definizione, possiamo utilmente affiancare quella di “recurrent development” proposta da Forrest Ingram (1971), nel suo *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*²⁸, in riferimento ai cicli di racconti brevi – che, nell’introduzione al volume, inquadra come un genere indipendente, posizionato a metà strada tra il racconto isolato e il romanzo.²⁹ Sebbene i sei agglomerati di Celestini non siano propriamente considerabili (ad eccezione dell’agglomerato *Io cammino in fila indiana*) cicli di racconti brevi, è certamente possibile individuare, negli assetti formali e nell’arsenale tematico di molti di essi, altrettanti “recurrent development”, ossia dinamiche che permettono al lettore³⁰ di riconoscere un’unità coesa che si realizza come tale, sulla base della complementarità dei vari testi/materiali.

Il ruolo del lettore, così inteso, si attaglia perfettamente alle propensioni e alle strategie compositive di Celestini. Se in *Cecafumo*, l’autore già assegna al lettore il compito di performare e, quindi, ri-oralizzare la parola scritta³¹ – chiedendogli, di fatto, di re-inventare una tradizione³² ormai

stylistique structurale (Paris: Flammarion, 1971), Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria* (Milano: Bompiani, 1976) e *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche* (Torino: Einaudi, 1978), oltre che Umberto Eco, ‘Possible Worlds and Text Pragmatics: Un drame bien parisien’, in VS 19-20 (1978).

²⁷ Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, p. 61.

²⁸ Forrest Ingram, *Representative Short Story Cycle of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre* (Paris: Mouton, 1971).

²⁹ Scrive Ingram: “A short story cycle is [...] a set of stories linked to each other in such a way as to maintain a balance between the individuality of each of the stories and the necessities of the larger unit” (Ingram, *Representative Short Story Cycle of the Twentieth Century*, p. 15).

³⁰ Al lettore è affidato il compito di individuare il ciclo: “I will define a short story cycle as a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts” (Ingram, *Representative Short Story Cycle of the Twentieth Century*, p. 19).

³¹ Scrive Celestini, nell’Introduzione alla raccolta: “Il suggerimento per la lettura di questo libro [...] è di leggere a voce alta e magari di improvvisare leggendo. Ripetere le parole che hanno un suono interessante, scivolare sulle “s”, rosicare le “r”, farfugliare le “f”... insomma, cercare di tirare fuori dal segno scritto l’antenato della scrittura, ovvero il suono che l’ha ispirata” (Celestini, *Cecafumo*, p. XI).

³² Eric Hobsbawm ipotizza che molte “tradizioni che ci appaiano, o si pretendono, antiche hanno spesso un’origine piuttosto recente, e talvolta sono inventate di sana pianta”, molto spesso a seguito di un singolo atto volitivo o con un processo creativo che si realizza, comunque, in un breve arco di tempo. Le “tradizioni inventate” sono spesso l’elaborazione di una risposta a tempi di crisi, a epoche di rapido cambiamento sociale, alla necessità di dover fronteggiare nuove situazioni; il

scomparsa e non incontrata direttamente neppure dall'autore –, da *Fabbrica* in poi (ma in particolare nell'agglomerato *La pecora nera*), lo catapulta direttamente nel processo di assorbimento dei materiali raccolti sul campo. I “recurrent development” dei macrotesti celestiniani attivano essenzialmente un meccanismo di equiparazione tra l'esperienza dell'autore e quella del lettore, imponendo al secondo di ripercorrere (quindi, di performare) i processi selettivi già operati dal primo.

La definizione a ampio spettro di Pagnini – combinata con le teorizzazioni di Ingram –, da una parte, ci offre l'opportunità di svincolare la nostra analisi dal rigido avvittamento a un ristretto numero di generi, permettendoci di includere gli agglomerati di Celestini nella categoria di “macrotesto”, dall'altra, ci esonera dall'obbligo di rispettare le due condizioni poste dalla teorizzazione della Corti (1) la costante strutturale e tematica in ogni unità del macrotesto; 2) la posizione invariabile di ciascuna unità nel macrotesto). Il nostro ragionamento necessita di questa libertà di manovra, per due ragioni. In primo luogo, solo alcune delle opere componenti i macrotesti del nostro autore presentano caratteristiche strutturali comuni: i testi letterari e le *performance* teatrali (con l'aggiunta del film, nel caso de *La pecora nera*). In secondo luogo, i macrotesti di Celestini non sono organizzati secondo un ordine invariabile, ma sono, al contrario, concepiti come organismi fluidi, rizomatici, formati da pezzi intercambiabili e prospettive variabili, a seconda dell'approccio del lettore; l'unitarietà è data essenzialmente dalla complementarità delle parti, le quali si connettono a distanza, completando il messaggio generale e realizzando di fatto un'unità più grande, rispetto ai singoli oggetti che la compongono. A queste due ragioni, ne va aggiunta una terza, non meno importante: il nostro obiettivo

richiamo al passato serve allora per acquistare a se stesse una forma di legittimità. Cf. Eric Hobsbawm e Terence Ranger, *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 1-14.

principale non è quello di individuare le costanti strutturali e gli eventuali percorsi obbligati del “discorso”, bensì – utilizzando il concetto di “macrotesto” – decifrare le costanti metodologiche che stanno a monte delle tecniche compositive di Celestini, ossia estrapolare “una sorta di ‘prassi regolare’, interna all’attività” del nostro autore.³³

Poiché i macrotesti celestiniani, come direbbe Pagnini, sono stati autoprodotti dal “*corpus* dell’autore” nel corso degli anni, e la loro individuazione è diventata possibile solo “a posteriori”, cioè dopo la comparsa di determinati oggetti altri rispetto alle opere letterarie (diari, CD, DVD etc.), essi vanno inquadrati come il risultato della progressiva tendenza dei testi finzionali a completarsi al di là dei loro confini originari. Questa dinamica di completamento macrotestuale ha tre caratteristiche fondamentali. La prima è ovviamente la complementarità: il lettore dei testi letterari ha la possibilità di allargare le proprie conoscenze su un determinato tema, evento o personaggio, grazie ai contenuti degli altri prodotti editoriali. La seconda è la capacità del macrotesto di attivare questo percorso di completamento attraverso media diversi: i testi scritti spesso vengono completati dai contenuti di materiali audio/video. La terza è la compresenza, o meglio, la cooperazione di altre voci autoriali, che si affiancano a quella di Celestini.

4.1.3. Il transmediale

Il macrotesto celestiniano, abbiamo detto, sfugge alle definizioni più strettamente legate all’unità di genere: non si presenta come un tutto omogeneo di unità più piccole, appartenenti a un unico genere letterario (racconto breve o poesia), ma trova la sua spiccata unitarietà nella capacità interconnettiva e nella complementarità delle sue parti. Queste macrostrutture unitarie, allora, necessitano di una definizione capace di prescindere dalla varietà dei generi cui appartengono i loro componenti.

³³ Pagnini, *Pregmatica della letteratura*, p. 74.

Avvalendoci di una formula proposta da Wu Ming 1, nel suo celebre e ampiamente discusso *Memorandum*³⁴, possiamo inquadrare i macrotesti di Celestini come “UNO”:

La definizione nasconde un gioco di parole, anzi, un acrostico: le iniziali di “Unidentified Narrative Object” formano la parola “UNO”; ciascuno di questi oggetti è *uno*, irriducibile a categorie pre-esistenti.³⁵

Celestini ingloba le sue opere letterarie in macro-“oggetti narrativi” unitari, eppure “non identificati”, in termini di genere. Ma come possiamo definire l’azione unificante di interconnessione tra le parti complementari dei macrotesti celestiniani? Wu Ming 1, sulla scorta degli studi di Henry Jenkins³⁶, evoca la categoria della “transmedialità”, che si attaglia perfettamente al caso del nostro autore:

“Transmediale” [...] è la storia che prosegue in modi ulteriori, il mondo di un libro che si estende su altre “piattaforme”. Non meri “adattamenti” della stessa storia, come avviene coi film tratti da romanzi, ma di una storia che sconfina, si evolve e *prosegue* con altri mezzi e linguaggi.³⁷

³⁴ Wu Ming 1, *Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro* (carmillaonline.com, 2008). Dopo la pubblicazione in rete di due versioni del *Memorandum*, ne è uscita una terza per Einaudi: *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro* (Torino: Einaudi, 2009). Nella definizione *New Italian Epic* (NIE), Wu Ming 1 racchiude una serie di opere letterarie uscite dal '93 al 2008, che avrebbero in comune, secondo lo scrittore, diverse caratteristiche, molte delle quali (per quanto Wu Ming non citi Celestini) sono rintracciabili nei testi del nostro autore: rifiuto del tono “gelido” e distaccato, tipico del romanzo postmodernista (si pensi alle tante esclamative e alle apostrofi celestiniane); la propensione a utilizzare punti di vista inconsueti, tramite l'applicazione della “fallacia patetica”, cioè, l'attribuzione di emozioni umane ad oggetti inanimati (si pensi alla personificazione della fabbrica); Complessità narrativa unita a un'attitudine pop che spesso porta al successo di pubblico (si pensi all'uso complesso dei modi narrativi coniugato con un tono generale colloquiale e con una scrittura oralizzante); narrazione di storie alternative e “ucronie potenziali” (si pensi alla versione alternativa della liberazione di Roma ad opera del solo esercito russo in *Storie di uno scemo di guerra*); Sperimentazione linguistica dissimulata (si pensi alla puntuale applicazione delle strategie di oralizzazione); “Oggetti Narrativi non Identificati” (si pensi alla compresenza di modi narrativi diversi nelle opere letterarie e soprattutto alla inclassificabilità in termine di genere dei macrotesti); Comunità e transmedialità (la transmedialità governa i macrotesti celestiniani); “la morte del Vecchio” (si pensi all'omicidio del vecchi zio da parte dell'adolescente Salvatore in *Lotta di classe*).

³⁵ Wu Ming 1, *Memorandum*, p. 8.

³⁶ Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and NewMedia Collide* (London-New York: New York University Press, 2006).

³⁷ Wu Ming 1, *Memorandum*, p. 23.

Celestini, infatti, non si limita a esplorare *media* diversi, semplicemente adattando e trasponendo i suoi testi, ma realizza un vero e proprio percorso conoscitivo, articolato nei passaggi da un *medium* all'altro. Come vedremo più avanti, nei percorsi macrotestuali, l'autore non costruisce cloni multimediali, ma parti complementari.

La transmedialità celestiniana, tuttavia, costituisce un caso atipico, tanto rispetto alle pratiche degli autori suoi contemporanei, quanto rispetto alle impostazioni teoriche e alla cronologia proposta dalla critica. Nell' 'Introduzione' al recente volume miscelaneo *Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media*³⁸, i curatori Brook e Patti osservano che, dopo l'uscita italiana di *Cultura convergente* di Jenkins (2007), è nato nel nostro paese un notevole interesse nei confronti del concetto di transmedialità e delle sue applicazioni in campo letterario, indicando *Manituana* (2007) dei Wu Ming come il primo esempio italiano di romanzo transmediale. Attribuendo a questo testo il ruolo di capofila della nuova tendenza, le due studiose, oltre che fornire coordinate temporali, individuano le caratteristiche fondamentali che, a loro avviso, determinano la transmedialità nella narrativa italiana degli ultimi anni. Nell'osservare che il romanzo è stato "sviluppato in rete attraverso rappresentazioni grafiche della storia, ulteriori sviluppi narrativi e *fan fiction*"³⁹, Brook e Patti di fatto anticipano sinteticamente i fuochi della loro ricca trattazione. In primo luogo, esse descrivono il transmediale come la capacità del libro di varcare i propri confini e di completarsi in media altri rispetto alla scrittura. In secondo, sostengono che

questo fenomeno ha chiaramente rivoluzionato il concetto di autorialità: da un'idea tradizionale di *Auctor* come *auctoritas* in grado di determinare in modo univoco contenuti e forma di una storia, si è passati a

³⁸ *Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media*, ed. da Clodagh Brook ed Emanuela Patti (Milano-Udine: Mimesis, 2015).

³⁹ Brook e Patti, *Transmedia*, p. 4.

svariati esperimenti di scrittura collaborativa, dall'esperienza di *Romanzo Totale* a quella di Scrittura Industriale Collettiva (SIC).⁴⁰

In altre parole, nel transmediale letterario, esse vedono “un radicale cambiamento da una cultura della ricezione ad una cultura della partecipazione”:

la narrazione transmediale è la possibilità di costruire il racconto di una storia tramite un numero di autori decentralizzati che condividono e creano contenuti da distribuire attraverso le varie piattaforme mediatiche.⁴¹

Ma l'aspetto più importante del ragionamento di Brook e Patti, nell'economia della nostra analisi, è il ruolo della rete. Sebbene, infatti, sulla scorta di Marie-Laure Ryan, riconoscano che esempi di transmedialità siano riscontrabili già in tempi remoti⁴², e che autori come Pasolini⁴³, Calvino⁴⁴ e Eco⁴⁵ (per restare al panorama italiano) avessero già ampiamente “messo in discussione i confini del romanzo e dell'oggetto-libro in direzione transmediale”⁴⁶, le due studiose insistono sulla centralità di internet nelle pratiche più recenti della narrativa nostrana, assumendo la rete come sede privilegiata per lo sviluppo di questa nuova forma di autorialità condivisa e decentrata, che prevede il contributo diretto dell'utente, ossia del lettore esplicito:

⁴⁰ Brook e Patti, *Transmedia*, p. 6.

⁴¹ Brook e Patti, *Transmedia*, p. 7.

⁴² Brook e Patti, *Transmedia*, p. 3. Cf. Marie-Laure Ryan, ‘Transmedial Storytelling and Transfictionality’ [online] 34(3): 2013, 362-88. Disponibile su: <<http://users.frii.com/mlryan/transmedia.html>>.

⁴³ Cf. Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis* (Torino: Einaudi, 1975). Nella sua riscrittura della *Commedia* di Dante, Pasolini problematizzava la questione della rappresentazione della realtà, individuando una modalità di estensione del romanzo in chiave multimediale. Si pensi alla *Iconografia ingiallita* posta dall'autore in appendice.

⁴⁴ Ne *Il conte di Montecristo* (racconto finale di *Ti con Zero*), Calvino introduce la formula “iper-romanzo”, indicando nelle potenzialmente infinite connessioni narrative di un romanzo la sua illimitata possibilità di espansione, al di là dei suoi stessi limiti. Cf. Italo Calvino, *Ti con Zero*. In *Romanzi e racconti*, Vol. II (Milano: Mondadori, 1992), pp. 344-356. Cf. anche *Le lezioni americane* (Milano: Mondadori, 2000).

⁴⁵ Il riferimento è al concetto di “opera aperta”. Umberto Eco, *Opera aperta* (Milano: Bompiani, 1962).

⁴⁶ Brook e Patti, *Transmedia*, p. 9.

Internet ha offerto un'opportunità unica per la libera condivisione e accesso alla conoscenza. Internet ha inoltre portato con sé nuovi modi di partecipazione politica ed un rinnovato senso di comunità.⁴⁷

Se oggi, al di fuori di queste condizioni, non fosse possibile produrre narrazioni transmediali, allora Celestini certamente non sarebbe un autore transmediale, essenzialmente per due ragioni strettamente interconnesse. In primo luogo, i suoi macrotesti non utilizzano la rete per istituire rapporti di complementarità, ma solo per fugaci, marginali e non sistematici messaggi promozionali. In secondo, la plurivocità autoriale codificata dal nostro autore non prevede il contributo diretto dell'utente/lettore esplicito, ma esclusivamente l'individuazione di complessi e talvolta criptati percorsi macrotestuali (preordinati dall'autore) da parte di quello che Pagnini definisce il "lettore specialista", ossia il lettore implicito, inteso secondo i termini todoroviani. Per la verità, leggendo i principi enunciati da Jenkins, il ruolo di internet e della *performance* diretta del lettore esplicito (intesa come condizione necessaria a realizzare un'autorialità condivisa) non sembrano indispensabili alla creazione di dinamiche transmediali. Secondo Jenkins, infatti,

A transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best—so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction. Each franchise entry needs to be selfcontained so you don't need to have seen the film to enjoy the game, and vice versa. Any given product is a point of entry into the franchise as a whole.⁴⁸

Il principio fondante, dunque, è la complementarità tra contenuti veicolati da *media* diversi, che può tranquillamente

⁴⁷ Brook e Patti, *Transmedia*, p. 7.

⁴⁸ Jenkins, *Convergence Culture*, p. 95-96.

prescindere (in linea di principio, appunto) dalla rete. Per quanto, come Brook e Patti notano, sia innegabile che la transmedialità della narrativa italiana contemporanea più esplorata dalla critica (per es., il caso Wu Ming) sia andata determinandosi, sfruttando le potenzialità divulgative, collaborative e commerciali di internet, è altrettanto innegabile, come il caso Celestini chiaramente dimostra, che, negli ultimi anni, il transmediale si sia manifestato pienamente anche fuori dalla rete e senza il contributo autoriale degli utenti/lettori espliciti. Celestini, infatti, con i suoi macrotesti, propone un modello di transmedialità che, pur rispettando i principi enunciati da Jenkins, si distacca dalle pratiche più sperimentate tra i narratori suoi coetanei, realizzando una assai evidente corallità autoriale, che prescinde dal contributo dell'utente, e una complementarità transmediale che prescinde dalla rete. D'altra parte, anche i precedenti di Pasolini, Calvino e Eco appaiono scarsamente assimilabili all'indirizzo compositivo del nostro autore, in quanto la caratteristica fondamentale del macrotesto celestiniano è la relazione di complementarità tra elementi finzionali e elementi documentali. Non si tratta, insomma, di una strategia atta ad estendere le storie delle opere letterarie, ma piuttosto di una originale modalità di esposizione dell'intero mondo culturale dell'autore e dei suoi contrasti interni.

4.2. Percorsi macrotestuali e ridondanze

4.2.1. I primi tentativi

Ma, come già accennato, non tutti gli agglomerati celestiniani si compongono di parti complementari, e quindi non tutti presentano la possibilità per il lettore di individuare percorsi macrotestuali. D'altronde, l'approdo al "macrotesto" è da considerarsi l'esito di un lungo e laborioso processo (che trova, come vedremo, il suo culmine ne *La pecora nera*), disseminato di tentativi riusciti a metà o non riusciti, nei quali le parti tendono semplicemente a replicarsi in *media* diversi, senza

completarsi vicendevolmente a distanza.⁴⁹ La nostra analisi, tuttavia, non si baserà esclusivamente sui macrotesti veri e propri, ma includerà anche gli altri agglomerati. Attraverso l'approfondimento dei primi, infatti, possiamo mostrare in positivo le relazioni tra le due identità e le dinamiche di transizione dall'una all'altra; esaminando i secondi, invece, possiamo dedurre in negativo che la macrotestualità è la condizione indispensabile alla convivenza e all'equilibrio tra il Celestini militante e il Celestini "fantastico", in quanto, come cercheremo di dimostrare, laddove il "macrotesto" non si realizza, prevale nettamente una delle due identità. Uno spazio particolare sarà riservato a *Io cammino in fila indiana*, con il suo ampio corredo audio-visivo, in quanto questo agglomerato costituisce, in primo luogo, lo scenario privilegiato della seconda identità del nostro autore (quella più direttamente votata alla partecipazione diretta) e, in secondo, ci offre la possibilità di abbozzare un confronto più ampio tra il lavoro di Celestini, il teatro-narrazione, la satira politica, il giornalismo televisivo e le tendenze multimediali di una certa parte della narrativa contemporanea.

Abbastanza agevolmente, possiamo stabilire che l'agglomerato *Radio clandestina*↔DVD non può essere definito un macrotesto, poiché, da un lato, la *performance* registrata nel supporto audio-visivo è in sostanza la riproduzione fedele, in un altro *medium*, del testo stampato⁵⁰, e dall'altro, i testi prefativi non possono che essere inclusi nella categoria dei paratesti.

Più articolato si presenta, invece, il ragionamento su *Fabbrica e Storie di uno scemo di guerra*. Pur essendo corredati dallo stesso numero di oggetti, i due testi intrattengono con gli stessi relazioni di diversa natura, che vale la pena di sottolineare, allo scopo di chiarire che, sebbene il processo di elaborazione e

⁴⁹ Se il presupposto essenziale del transmediale è la complementarità, il suo nemico più pericoloso è la "ridondanza", che di fatto lo annulla (Jenkins, *Convergence Culture*, p. 97).

⁵⁰ Per la verità, la cronologia – è bene ricordarlo – indica il percorso contrario.

definizione del modello macrotestuale sia stato scandito dall'incremento progressivo di pubblicazioni documentarie collegate ai testi letterari⁵¹, la macrotestualità celestiniana non è tanto condizionata dal numero degli oggetti di cui si compongono i vari agglomerati, ma piuttosto dalla capacità di interazione tra parte/i e parte/i, e tra parte/i e il tutto.

Partiamo da *Fabbrica*. Tralasciando per ora i due testi prefativi (che, similmente a quanto stabilito per *Radio clandestina*, rientrano, in linea di massima, nella categoria dei paratesti) e la riproduzione video dello spettacolo (che ripropone tal quale il testo letterario), ci soffermiamo sulle cinque lettere in appendice. Le lettere sembrano a tutta prima una sorta di estensione della cornice di *Fabbrica*, il cui testo coincide con l'ultima lettera che l'operaio narratore scrive a sua madre – anche se, come egli ripete più volte, ne ha scritto una al giorno, per cinquant'anni.⁵² Le cinque lettere presentano due costanti tematiche e due modelli strutturali. I temi ricorrenti sono: “la disgrazia”, presentata come discrimine per la conferma o il licenziamento degli operai (lettere 1,2 e 5); l'alienazione, determinata dal lavoro alla catena di montaggio (lettere 2,3,4 e 5). I due modelli strutturali sono: narrazione lineare, in cui *fabula e intreccio* tendono a coincidere (1,3 e 5); narrazione a *cornice*, in cui si aprono narrazioni di secondo livello di chiara derivazione fiabistica (2 e 4). Gli stessi due temi che si alternano e intrecciano nelle lettere, li ritroviamo nel testo di *Fabbrica*.⁵³ Bisogna ora stabilire se la relazione tra *Fabbrica* e le cinque lettere è basata sulla complementarità macrotestuale o sulla ridondanza. Proponiamo un confronto esemplare. Nella seconda

⁵¹ Partendo da *Radio clandestina* (che è affiancata dal solo DVD dello spettacolo), si arriva a *Lotta di classe* (che si contorna, invece, di altri cinque oggetti), a *La pecora nera* (accompagnato sempre da cinque oggetti) e a *Io cammino in fila indiana* (inserito in un agglomerato di sette oggetti).

⁵² Nella *Nota introduttiva* a *Fabbrica*, Celestini chiarisce brevemente la posizione delle cinque lettere, rispetto al testo: “L'operaio-narratore nella sua ultima lettera (il testo di *Fabbrica*) dice di averne scritta una al giorno per cinquant'anni, e così dopo la scrittura di quest'ultima lettera ho lavorato a cinque possibili lettere precedenti” (Celestini, *Fabbrica*, p. XII).

⁵³ La disgrazia del narratore e la disgrazia di Fausto.

lettera, il narratore, dopo aver parlato della propria disgrazia, descrive quella del suo capoforno Fausto:

In particolare vi voglio ricordare del mio capoforno Fausto, che la disgrazia sua è stata di perdere la gamba destra. Ma non una gamba nel senso che è zoppo alla gamba... proprio gli manca la gamba tutta. Dalle chiappe in giù niente gamba.⁵⁴

Praticamente con le stesse parole, l'operaio-narratore di *Fabbrica* racconta la stessa circostanza:

Ché difatti a Fausto il mio capoforno gli manca una gamba. Ma non una gamba nel senso che è zoppo alla gamba... proprio gli manca la gamba tutta. Dalle chiappe in giù niente gamba.⁵⁵

I due testi, allora, si relazionano in quanto condividono lo stesso tema e anche le stesse parole. Poco più avanti, il narratore della medesima lettera racconta la storia di un operaio di nome Bakunin, il quale ha perso un dito, in circostanze del tutto analoghe a quelle in cui Fausto ha perso la gamba:

Ma una volta a Bakunin gli tocca il turno di notte e mentre sta a lavorare si addormenta. All'alba del giorno appresso si sveglia urlando ché l'anulare della mano sinistra gli è finito nello stampo.⁵⁶

In *Fabbrica* leggiamo: “Ma durante una colata s'è rovesciata una rigola e l'acciaio fuso gli è finito sopra la gamba.”⁵⁷ L'alluminio di Bakunin e l'acciaio di Fausto – che fondono entrambi a temperature altissime – sono le cause analoghe delle due disgrazie. La vicenda di Bakunin, riproduce in piccolo quella di Fausto. Il confronto ci suggerisce che la relazione tra i due testi non supera i confini dell'auto-citazione e dell'analogia, e che essi, quindi, non sono complementari.

⁵⁴ Celestini, *Fabbrica*, p. 60.

⁵⁵ Celestini, *Fabbrica*, p. 4.

⁵⁶ Celestini, *Fabbrica*, p. 61.

⁵⁷ Celestini, *Fabbrica*, p. 38.

Per quanto riguarda i modelli strutturali delle lettere, specialmente il secondo (narrazione a *cornice*, in cui si aprono narrazioni di secondo livello di chiara derivazione fiabistica) stabilisce con la struttura di *Fabbrica*, di nuovo, una relazione di analogia: l'operaio-narratore (seconda e quarta lettera) interrompe il racconto della vita in fabbrica, per aprire due digressioni fiabistiche.⁵⁸ L'analogia tra le due strutture, tuttavia, si rivela, a ben vedere, solo superficiale, se si considera il fatto che i racconti fiabistici delle lettere non subiscono il rovesciamento in chiave realistica, che invece caratterizza così profondamente *Fabbrica*.

Cionondimeno, in questo agglomerato si manifestano, pur cripticamente, significative relazioni di complementarità. Prendiamo in considerazione tre oggetti: le date indicate in cima alle lettere, il testo di *Fabbrica* e i contenuti *Extra* del DVD. Se guardati con attenzione, questi materiali rivelano una serie di relazioni basate sulla complementarità dei contenuti, le cui interconnessioni rompono i confini dei singoli testi e delineano una struttura macrotestuale. È importante sottolineare che le date delle lettere non sono casuali, ma si riferiscono ad episodi significativi della storia delle lotte dei lavoratori.⁵⁹ Altrettanto

⁵⁸ La notte fantastica di Bakunin e i tre racconti del mendicante: *Il mestiere del cacciatore, Il mestiere del sacrestano e Il mestiere del contadino*.

⁵⁹ 5/6 gennaio 1949: il governo invia all'ambasciatore negli Stati Uniti, Alberto Tarchiani, un *memorandum*, con il quale lo incarica di inoltrare al Dipartimento di Stato, la richiesta dell'Italia di entrare nell'alleanza militare atlantica. In marzo l'Italia sarà ufficialmente invitata dagli Stati Uniti ad aderire al patto Atlantico. 16/17/18 marzo 1949: Luigi Trastulli, ventunenne operaio delle acciaierie di Terni, muore in uno scontro con la celere, il 17 marzo 1949, mentre gli operai uscivano dalla fabbrica alle 10,30 del mattino, per partecipare ad una manifestazione contro il Patto Atlantico. L'uscita degli operai, lo scontro, la morte di Trastulli, non durarono più di mezz'ora in tutto: ma da quel momento in poi questo "evento" di brevissima durata non ha cessato di agire nella memoria collettiva. 7 luglio 1960: la strage di Reggio Emilia è un fatto nel corso di una manifestazione sindacale durante la quale cinque operai reggiani, i cosiddetti morti di Reggio Emilia, Lauro Farioli, Ovidio Franchi, Emilio Reverberi, Marino Serri, Afro Tondelli, tutti iscritti al PCI, furono uccisi dalle forze dell'ordine. Cfr. Giulio Bigi, *I fatti del 7 luglio (Reggio Emilia 1960)*, (Reggio Emilia: Edizioni Libreria Rinascita, 1960) e R. Nicolai, C. Corghi, G. Bigi, *Reggio Emilia 7 luglio 1960* (Editori Riuniti: Roma 1980. 29). 29 febbraio 1972: a Firenze, è caricato da elementi di destra, poi dalla polizia, un corteo non autorizzato per la libertà di Valpreda e il ritiro delle denunce (36 contro operai della Stice e di Malesci e 68 contro studenti): 40 fermi, 4 arresti, 24 denunce per adunata sediziosa sono il bilancio della giornata. 16 marzo 1974: forse l'autore con questa data intende ricordare (ma è solo un'ipotesi) l'avvio della così detta "Rivoluzione dei garofani".

importante è notare che tali date ed eventi non sembrano in alcun modo legati all'argomento delle lettere. La loro funzione, infatti, non è quella di introdurre, ma di connettere le cinque lettere con *Fabbrica* e con altri oggetti extraletterari. Vediamo un esempio emblematico di questa connettività macrotestuale. Prendiamo la seconda lettera, datata "18 marzo 1949". Nel testo, il narratore parla della "disgrazia" accadutagli il giorno prima, il 17 marzo del '49. In quella stessa data, un operaio dell'acciaieria di Terni, Luigi Trastulli, venne ucciso dalla celere, mentre manifestava contro il Patto Atlantico, davanti alla fabbrica. Al lettore, dunque, è richiesta una partecipazione attiva alla costruzione della macro-struttura: egli deve dedurre, dalla prima data, la seconda, dopo aver scoperto a quale evento essa si riferisca. Il secondo passaggio prevede che il lettore colleghi l'evento al contenuto della penultima sezione della terza parte di *Fabbrica*, intitolata proprio *L'operaio Trastulli*. In questa fase del testo, l'operaio-narratore ha appena subito la "disgrazia" – e come sappiamo dalla lettera e dalla sezione proemiale di *Fabbrica*, è il 17 marzo –; il narratore, a causa del dolore, si sdraia sul pavimento dello spogliatoio della fabbrica, mentre Fausto, guardando dalla finestra che dà sul piazzale, gli racconta ciò che sta accadendo fuori: una folla di operai protesta contro il Patto Atlantico; arrivano "le guardie" che sparano e uccidono Trastulli. Il racconto di Fausto è completato da una voce anonima (un breve paragrafo, intitolato *Voce*, nel testo, e una voce fuori campo nello spettacolo), che allarga nuovamente l'orizzonte del lettore:

la cosa che mi rimane impressa è la visione del carabiniere nella jeep [...] ho visto il carabiniere co' la pistola in mano [...] l'ha puntata e sparato a bruciapelo, praticamente e poi intorno a me ho sentito, alle mie spalle, qualcuno che gridava nooo! E poi l'ho visto. S'è creato un vuoto nella piazza e subito dopo sono arrivati i carabinieri e hanno circondato il corpo...⁶⁰

⁶⁰ Celestini, *Fabbrica*, p. 45.

L'immagine del carabiniere che, dall'interno della jeep, prende la mira e spara, può rievocare nella memoria del lettore un evento analogo, ma molto più recente e vivo nella memoria collettiva (l'uccisione di Carlo Giuliani durante il G8 di Genova). Nella sezione *Extra* del DVD, Celestini fa riferimento all'episodio della morte di Trastulli, svelando la sua fonte:

Però, soprattutto, la cosa che mi colpiva della morte de Trastulli è che Luigi Trastulli muore come tante persone, come tanti altri che so' morti poi negli anni successivi. Quando ho iniziato a lavora' a questo spettacolo e quando ho pensato a quest'episodio di Trastulli e... da poco c'era stato il G8.. a Genova... eee... ppe' uno strano incrocio mio, de pensieri miei insomma, la morte de Trastulli rassomigliava... stranamente, drammaticamente alla morte di Carlo Giuliani. Poi ho ascoltato una registrazione [...]... questa registrazione che utilizzo nello spettacolo, questa che parla della morte de Carlo Giuliani e che viene affiancata all'episodio su Luigi Trastulli è l'unica che non ho fatto io.⁶¹

La fonte, dunque, diventa parte del testo. Nella stessa sezione, Celestini passa al lettore un'altra informazione (l'ultima) utile a completare il percorso macrotestuale: la vicenda Trastulli è stata approfondita da Alessandro Portelli, nel suo *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories*.⁶²

Il percorso macrotestuale compiuto dal lettore, può essere così sintetizzato: dalla data della seconda lettera (18 marzo '49), deduciamo quella della morte di Trastulli (17 marzo '49); in *Fabbrica*, vi è una sezione dedicata a Trastulli; la descrizione della morte è affidata a una voce anonima; negli *Extra* del DVD, scopriamo che la descrizione si riferisce a Carlo Giuliani e che la vicenda Trastulli è stata studiata dallo storico Alessandro Portelli⁶³. Ecco, una sintesi schematica:

⁶¹ Celestini: *Fabbrica*, DVD

⁶² Alessandro Portelli, *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History* (Albany, NY: SUNY Press, 1991).

⁶³ Celestini si era già basato su un libro di Portelli (*L'ordine è già stato eseguito*), per la scrittura di *Radio clandestina*.

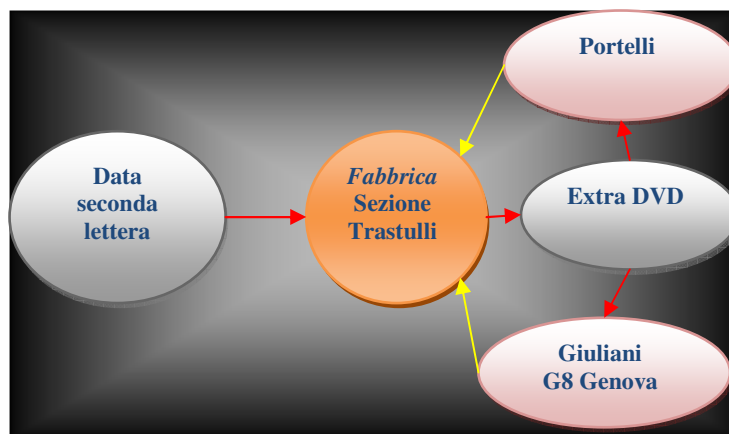


Figura 1

Il lettore, dunque, per avere un quadro completo, è costretto a passare da un testo di Celestini all'altro e, infine, a testi di altri autori (come Portelli) e a eventi apparentemente extratestuali (la morte di Giuliani), che illuminano l'intera struttura macrotestuale. Il lettore, insomma, ritorna al testo di *Fabbrica*, dopo aver integrato le proprie conoscenze in aree extratestuali.

Ma quello appena disegnato è solo uno dei tanti percorsi macrotestuali possibili e l'ordine dei passaggi proposti nel nostro schema non è il solo praticabile. La struttura, infatti, mostra un carattere spiccatamente rizomatico, in quanto offre diverse vie d'accesso, a seconda delle scelte (anche casuali) del lettore: egli potrebbe, per esempio, iniziare il percorso da *Fabbrica*, per poi passare alla lettere e alle loro date, e, infine, approdare agli *Extra* del DVD e quindi alla vicenda Giuliani e al libro di Portelli; oppure, potrebbe accadere al macrotesto, tramite il DVD e, passando attraverso gli *Extra*, raggiungere il testo di *Fabbrica* e, infine, approdare alle lettere e alle loro date.

Con l'agglomerato *Storie di uno scemo di guerra + Il diario + DVD*, Celestini introduce una novità: accanto all'opera letteraria e al DVD dello spettacolo, appare un altro libro, *Scemo di guerra. Il diario*. Esso si compone di due sezioni. La prima è una sorta di diario (30 giugno 2005 - 11 febbraio 2006), in cui Celestini intreccia, al tema dell'opera, memorie familiari e

scorci di vita quotidiana. La seconda è occupata dai testi sbobinati di due testimonianze: quella di Sisto Quaranta (relativa al rastrellamento del Quadraro, avvenuto il 17 aprile 1944) e quella del padre di Ascanio, Gaetano, il quale rievoca il giorno della liberazione di Roma da parte degli alleati, così come lui, all'epoca ragazzino di otto anni, lo aveva vissuto. Tuttavia, le fonti esposte nel volume non tendono a completare il testo creativo. Se, per un verso, infatti, l'agglomerato relativo a *Storie di uno scemo di guerra* inaugura un nuovo modello che prevede l'affiancamento di più prodotti editoriali recanti titoli uguali o molto simili (l'opera letteraria, il diario e il DVD), per l'altro, esso non presenta una spiccata attitudine a interconnettere oggetti complementari. Osserviamo brevemente le dinamiche di alcuni contenuti: le due testimonianze presenti in *Scemo di guerra. Il diario* sono la trascrizione fedele delle registrazioni audio-video sistemate nella sezione *Extra* del DVD; le storie di vita di Sisto e Gaetano hanno ispirato diversi episodi del romanzo, tra cui la deportazione di Primo e l'avventura della cipolla. Confrontiamo, per esempio, due brani tratti rispettivamente dal romanzo e dal diario, relativi al secondo episodio. Nino e suo nonno, il sor Giulio, sono all'inizio della loro ricerca di soci per l'acquisto del maiale, e a un certo punto

in mezzo alle case diroccate gli parve di vedere una cipolla. [...]. Così il sor Giulio fece: "A Ni', pija quella cipolla..." mentre che si tastava il fegato incartato nel pacchetto e pensava che "il fegato co' la cipolla è 'a manna de Dio..." e insieme all'uovo sarebbe bastato per tutta la famiglia. Nino si buttò sulla cipolla, ma inciampò. Più che raccoglierla ci cascò sopra. In quel momento gli spararono addosso.⁶⁴

Gaetano racconta un episodio del tutto simile:

Ce stava 'na cipolla pe' terra, vicino ar marciapiede. Strano, però c'era. Er sor Giulio c'aveva 'n po' de fegato rimediato rimediato tramite

⁶⁴ Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, p. 10.

quarche amico... comprato do' lavorava. M'ha detto: - 'A Ni', pija qu'a cipolla... E' na manna de Dio... famo er fegato co' 'a cipolla... Io me so' buttato pe' terra pe' pija' 'sta cipolla. Ho fatto 'na corsa, forse so' scivolato, nun lo so. Be', io me so' accorto e nun me so' accorto... . C'è stata 'na mitragliata.⁶⁵

L'interconnettività tra testi diversi qui si risolve in una simmetria quasi perfetta, in cui non restano margini per la ricerca del lettore. I due testi, insomma, non sono complementari e non agiscono in sinergia per la costruzione di una struttura macrotestuale unitaria. Lo schema seguente può essere utile per comprendere meglio la dinamica:

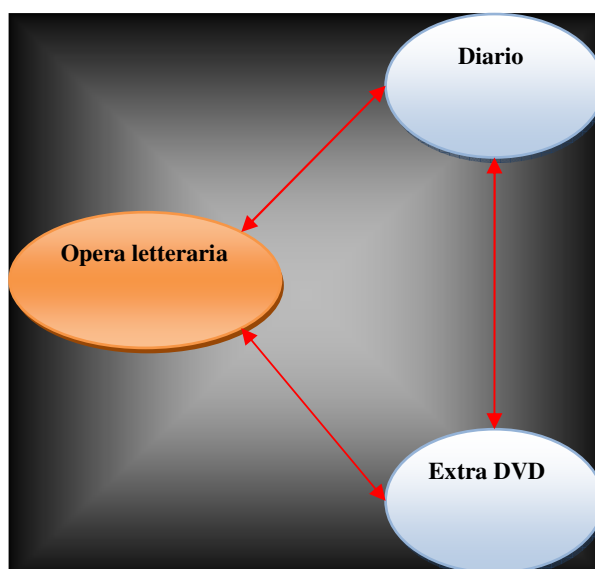


Figura 2

Dal testo letterario (o dalla *performance* che lo riproduce praticamente tal quale dal punto di vista verbale⁶⁶) il lettore può passare al diario (o alla sezione *Extra* del DVD, che replica i contenuti del diario, veicolandoli con un diverso *medium*) e *viceversa*, senza però avere l'opportunità di integrare con nuove informazioni l'apparato tematico/semantico dell'oggetto attraverso cui è entrato nell'agglomerato (il testo letterario, il

⁶⁵ Celestini, *Scemo di guerra. Il diario*, p. 82.

⁶⁶ Ci riferiamo specificamente e esclusivamente all'aspetto verbale, senza tener conto, in questo passaggio, delle più o meno notevoli variazioni di ordine drammaturgico, recitativo, registico e mediale, che subentrano inevitabilmente in ogni teatralizzazione, o adattamento di un testo per la scena.

diario o il DVD). In questo caso, dunque, la struttura macrotestuale non si crea, poiché la libertà di manovra del lettore è, rispetto a quanto avviene per *Fabbrica*, notevolmente ridimensionata.

4.2.2. Gli esiti più recenti

Dopo *Storie di uno scemo di guerra*, l'autore procede ad integrare le caratteristiche di quest'ultimo modello con quelle del macrotesto relativo a *Fabbrica*, nella laboriosa composizione dei due agglomerati *Lotta di classe* + *Parole sante* (libro + CD + DVD) + *Appunti per un film sulla lotta di classe* e *La pecora nera* il romanzo + *Il diario* + *Il libro* + lo spettacolo teatrale + *Il film* + *Storie da legare*. Se, da una parte, questi due agglomerati proseguono e sviluppano ulteriormente la tendenza ad accostare oggetti diversi con lo stesso titolo, sperimentata attorno a *Storie di uno scemo di guerra*, dall'altra, essi assorbono l'interconnettività macrotestuale, caratteristica di *Fabbrica*.

Delle relazioni tra *Parole sante* e *Lotta di classe* abbiamo già parlato e, quindi, sappiamo che molti materiali raccolti nelle interviste del documentario vanno a confluire nel testo finzionale. Ciò che ancora non abbiamo detto è che molti contenuti depositati nei vari oggetti sono tra loro complementari. Tracciamo, per esempio, uno dei tanti possibili percorsi macrotestuali. Il lettore può iniziare il suo itinerario dal testo letterario. Nella *Terza parte* di *Lotta di classe*, Nicola racconta la sua condizione di lavoratore a cottimo:

Se parli con me per meno di venti secondi, io non guadagno niente, [...]. Se il destino, la complessità del problema che mi metti in evidenza [...] o l'insieme di questi fattori ci tengono in comunicazione telefonica per due minuti e quaranta secondi io ammucchio nel mio portafogli un guadagno lordo di ottantacinque centesimi. Ma quando portiamo avanti il discorso [...]

alla fine della telefonata il guadagno lordo per me sarà...sempre di ottantacinque centesimi.⁶⁷

Nella sezione del libro *Parole sante*, intitolata *I cinesi di Cinecittà*, il lettore scopre che il contenuto del testo finzionale proviene dalla testimonianza di lavoratori reali, per quanto le loro parole non siano riportate direttamente, ma solo sintetizzate da Celestini:

Se rispondono al cliente e chiudono la telefonata in 10 secondi non guadagnano niente. Ma oltre un certo tempo minimo incominciano a guadagnare qualcosa fino a un massimo di 85 centesimi lordi in un tempo di 2 minuti e 40 secondi. Oltre questo tempo smettono di percepire soldi.⁶⁸

A questo punto, il lettore, passando alla visione del documentario vero e proprio, può incontrare direttamente i lavoratori e le loro storie. La questione del lavoro a cottimo è citata da molti degli intervistati, tra cui Salvatore e Cecilia. Rispetto agli oggetti esplorati nei passaggi precedenti, il lettore non solo può visualizzare l'identità della fonte di Nicola (*Lotta di classe*) e di Celestini (*Parole sante* il libro), ma apprendere altre storie di vita dei personaggi reali. Può scoprire, ad esempio, che Salvatore e Cecilia, dopo l'avventura in Atesia, si sono sposati, e che Cecilia, lavorando al *call center*, ha cominciato ad accusare problemi ad una mano. Il disturbo si è presentato, in un primo momento, come un formicolio, ma poi è peggiorato,

fino a che la mano mi si è gonfiata del tutto, non si vedevano più le ossa.. ed è un po' difficile che su di me non si vedano le ossa... e a quel punto sono andata dal mio fisiatra... dal mio dottore... a farmi visitare e mi ha detto "guarda, purtroppo hai questa malattia... si chiama Morbo di De Quervain, associato al tunnel carpale."⁶⁹

⁶⁷ Celestini, *Lotta di classe*, p. 118.

⁶⁸ Celestini, *Parole sante*, p. 15.

⁶⁹ Celestini, *Parole sante DVD*.

Cecilia va all'INAIL che pur riconoscendole un'invalidità del 16 %, conclude che non c'è alcun nesso tra la malattia e il lavoro in Atesia.

Seguendo questo percorso macrotestuale, il lettore accresce le proprie conoscenze, passando dalle suggestioni del testo letterario, alla sintesi del contesto reale, da parte dell'autore, alla visione diretta dei personaggi reali e delle loro storie, comprese quelle rimaste al di fuori di *Lotta di classe* e del libro *Parole sante*. Ecco uno schema riassuntivo:

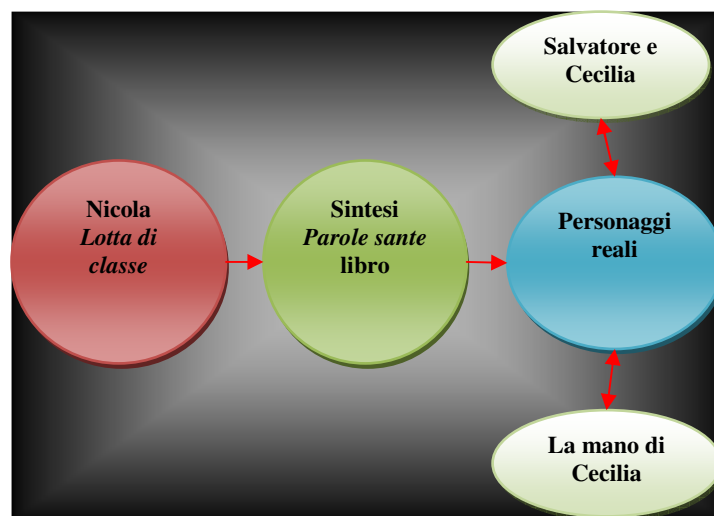


Figura 3

Ma il macrotesto più complesso e stratificato è senza dubbio quello relativo a *La pecora nera*, nel quale da una parte si esasperano le tendenze riscontrate nelle prove precedenti, e dall'altra si viene a formare uno schema molto più articolato di interazione e alternanza delle due identità. Quanto al primo aspetto, il macrotesto *La pecora nera* raccoglie e ingigantisce la doppia eredità di *Fabbrica* e *Storie di uno scemo di guerra*: esso si compone di ben cinque distinti oggetti, recanti lo stesso titolo (a fronte dei tre relativi a *Storie di uno scemo di guerra*), più uno, intitolato *Storie da legare*; la complementarità riscontrata in *Fabbrica*, qui si produce in una quantità di materiali audio-

video-testuali notevolmente più ampia, in cui per di più convivono un accresciuto numero di voci autoriali.⁷⁰

Tabella 3

<i>La pecora nera</i> (opera letteraria)	Presenta il testo letterario e una <i>Prefazione</i> di Concita De Gregorio.
<i>La pecora nera.</i> <i>Il diario</i>	Si divide in due sezioni: la prima contiene pagine diaristiche dell'autore e frammenti letterari scartati (<i>Pasticche marziane</i>); la seconda una lunga testimonianza di Adriano Pallotta, un ex infermiere del S. Maria della Pietà (<i>Adriano Pallotta, un violento istituzionale. Ricordi di un infermiere al manicomio di Roma</i>).
<i>La pecora nera.</i> <i>Il libro</i>	Si articola in tre sezioni: la prima (<i>Il film</i>) contiene quattro recensioni del film, tratte da altrettanti quotidiani ⁷¹ (<i>Breve rassegna stampa</i>), alcune riflessioni sul film, scritte dai due sceneggiatori, dal direttore della fotografia, dal montatore, dal produttore esecutivo e dell'aiuto regia ⁷² (<i>Backstage. Contributi</i>), alcune pagine del diario di lavorazione di Ascanio (<i>Appunti di lavorazione</i>) e una breve biografia dell'autore (<i>Ascanio Celestini, regista, sceneggiatore e protagonista</i>); la seconda parte (<i>Approfondimenti. L'esperienza della follia</i>) si presenta come una sorta di antologia di testi dedicati alla questione del manicomio, tratti da libri di altri autori (<i>Carlo Rellini – Sotto i grappoli mortali</i> ⁷³ , <i>Valerio V., l'ultimo degli slegati</i> ⁷⁴ , <i>Intervista con Sebastiano T., maestro di belle arti</i> ⁷⁵ , <i>Vito il recluso</i> ⁷⁶ , <i>Il padiglione XVI, Storia di Alberto, paziente</i> ⁷⁷ , <i>Portami su quello che canta</i> ⁷⁸); la terza

⁷⁰ Le categorie in cui possiamo raccogliere questa enorme quantità di materiali sono quattro: paratesti (testi prefativi, postfativi e rassegna stampa), testimonianze (interviste/storie di vita, scritti di artisti e organizzatori, coinvolti nel film), diari (dell'autore), testi di altri autori (capitoli di libri-intervista dedicati al manicomio e testi creativi incentrati sullo stesso tema).

⁷¹ Jacques Mandelbaum, 'Alla mostra, un certo stato dell'Italia', "Le Monde", 4 settembre 2010; Alberto Crespi, 'Il manicomio elettrico e il suo cantastorie', "L'Unità", 1 ottobre 2010; Paolo D'Agostini, 'Celestini, un poeta al manicomio', "La Repubblica", 3 settembre 2010; Paolo Mereghetti, 'Non basta il sentimentalismo', "Il Corriere della Sera", 3 settembre 2010

⁷² Rispettivamente, Ugo Chiti, Wilma Labate, Daniele Ciprì, Gioglio Franchini, Alessandra acciaio, Valia Santella.

⁷³ Tratto da Giorgio Antonucci, Alessio Coppola, *Il telefono viola* (Milano: Eleuthera, 1995), pp. 125-138.

⁷⁴ Tratto da Giorgio Antonucci, *Il pregiudizio psichiatrico* (Milano: Eleuthera, 1989), pp. 109-118.

⁷⁵ Tratto da Renato Curcio, *L'alfabeto di Esté* (Roma: Agalevi/Sensibili alle foglie, 1988), pp. 83-87.

⁷⁶ Tratto da Francesco Maranta, *Vito il recluso* (Roma: Sensibili alle foglie, 2005), pp. 46-58.

⁷⁷ Tratto da Bruno Tagliacozzi, Adriano Pallotta, *Scene di un matrimonio* (Roma: Ed. Scientifiche Ma.Gi, 1998), pp. 112-116.

⁷⁸ Tratto da Bruno Tagliacozzi, Adriano Pallotta, *Scene di un matrimonio* (Roma: Ed. Scientifiche Ma.Gi, 1998), pp. 171-185.

	sezione (<i>Appendice. Strumenti</i>) è contiene il testo integrale delle leggi 14 febbraio 1904, n. 36 e 13 maggio 1978, n. 180.
<i>La pecora nera</i> (DVD dello spettacolo teatrale)	Ha una sezione <i>Extra</i> , dedicata ad un'intervista fatta ad un ex paziente, Alberto Paolini.
<i>La pecora nera</i> (DVD del film)	Presenta contenuti <i>Extra</i> : immagini del backstage e interviste informali.
<i>Storie da legare</i>	Si divide in tre parti: la prima (<i>La chiave della malattia e la cura della malattia</i>) è una sorta di introduzione dell'autore sia al laboratorio di Scandicci che al tema del manicomio in generale; La seconda (<i>Memoria e immagine del tempo</i>) è un'intervista rilasciata dall'autore a Rodolfo Sacchetti; la terza (<i>Storie da legare</i>) contiene i racconti dei partecipanti al laboratorio di Scandicci.

Il secondo aspetto è più importante, poiché non dipende dalla quantità degli oggetti coinvolti nel macrotesto, ma dalla qualità delle relazioni tra essi intercorrenti, che determinano, come vedremo, una sorta di esclusività (non supremazia) della funzione del testo letterario. Già nel macrotesto relativo a *Fabbrica*, Celestini realizza una sofisticata strategia utile all'esplicazione delle sue due identità – da una parte, abbiamo lo scrittore, che supera l'orizzonte della denuncia e dell'impegno diretto, attraverso l'allontanamento finale dal modello realistico, e dall'altra il ricercatore/comunicatore che non si astiene dal denunciare la violenza dello Stato, nei confronti dei lavoratori e delle classi più deboli in generale (le date delle lettere e gli *Extra* del DVD) –, ma l'opera letteraria non può essere considerata l'unica area d'azione della prima identità, in quanto il testo della *performance* teatrale ne replica fedelmente tutte le parti, compreso il finale “fantastico”. Nella medesima area identitaria dello scrittore, allora, dobbiamo inserire anche il *performer*. Lo stesso può dirsi del macrotesto relativo a *Lotta di classe*. Con *La pecora nera*, Celestini introduce, invece, un nuovo modello in cui anche i testi che tendono a replicare l'opera letteraria (la *performance* teatrale e il film) si distaccano da essa e dalla sua area identitaria.

Nelle pagine seguenti, ci soffermeremo prima sulla natura della complementarietà e della plurivocità autorale di

questo macrotesto, e poi individueremo il posizionamento delle due identità.

Le interconnessioni attive tra le parti di questa macrostruttura sono di due tipi: alcune acquistano il carattere della complementarità solo in determinate zone del percorso macrotestuale; altre, invece, mostrano un alto livello di complementarità per tutto il percorso.

Alla prima tipologia, appartiene, ad esempio, l'immagine del "castello di sabbia". Nel testo letterario, nello spettacolo e nel film, si ripete la stessa situazione. Il protagonista, dopo il funerale della madre, va al mare insieme alla nonna, costruisce un castello di sabbia e si rifiuta di abbandonarlo, per paura che qualcuno, durante la notte, possa distruggerlo. Allora, la nonna lo rassicura. Nell'opera letteraria, leggiamo: "Ma lei dice che "di notte sopra alla spiaggia ci arrivano le onde. E se lo portano in fondo al mare. E il castello diventa la casa dei pesci"⁷⁹. Nello spettacolo:

Perché mia nonna dice che "durante la notte no te lo rompe nessuno. Durante la notte è il mare medesimo che arriva sopra la spiaggia, si prende il castello, se lo porta nel fondo del mare e il castello diventa la casa dei pesci e i pesci ci vanno a dormire".

Nel film:

Lei dice... dice che "il castello non te lo scassa nessuno", che "di notte sopra la spiaggia ci arriva l'acqua del mare, si porta il castello nel fondo del mare e quello diventa la casa dei pesci e i pesci ci vanno a dormire.

Nonostante le differenze lessicali (es. "le onde" vs "il mare" vs "l'acqua del mare") non si determinano alcuna complementarità tra i contenuti dei tre passaggi. Alla fine della prima sezione de *Il diario* (dedicata ai ringraziamenti), però, il lettore scopre il nome della fonte: "Ringrazio Cristina che m'ha

⁷⁹ Celestini, *La pecora nera*, p. 26.

detto che il castello di sabbia finisce sul fondo del mare e diventa la casa sei pesci”.⁸⁰ Sebbene l’autore non dia informazioni dettagliate su Cristina, il lettore è costretto a immaginare la narratrice di questa immagine, oltre i confini degli oggetti creativi firmati Celestini, e a percepire una struttura più grande, che mette in discussione l’univocità autorale. L’autore, intestatario degli oggetti audio-video-testuali, pare tendere a allontanarsi dal punto d’origine del processo creativo.

Un percorso caratterizzato da un grado più alto di complementarità tra le parti è quello relativo all’episodio del “professore”. Nel testo letterario, nel film e nello spettacolo, il lettore incontra un personaggio, chiamato appunto “il professore”, che si suicida scagliandosi contro un termosifone. Mentre nella sezione diaristica di *La pecora nera. Il libro*⁸¹, Celestini riflette su come la scena del suicidio deva essere girata, per risultare credibile, nella seconda sezione de *Il diario*, è la fonte a parlare direttamente: “Uno si suicidò prendendo una rincorsa nel salone verso un termosifone. [...]. Co’ la testa lì”.⁸² Si tratta dell’ex infermiere Adriano Pallotta, uno dei principali informatori di Celestini. In questo caso, la relativizzazione dell’univocità autoriale è decisamente più pronunciata che nel precedente. A differenza di Cristina, infatti, Adriano parla direttamente⁸³ e conduce il lettore attraverso la propria storia di vita. Il punto di vista è il suo. È lui (non Celestini) ad aver visto il “professore” prendere la rincorsa e fracassarsi il cranio contro il termosifone. Non vi è lettore che, rileggendo, riguardando o ripensando la scena, possa cancellare la presenza di Adriano e del suo punto di vista. D’altra parte, l’autorialità di Pallotta, all’interno del macrotesto, è sancita dalla presenza, ne *Il libro*, di due capitoli tratti dal volume che l’ex infermiere, insieme a

⁸⁰ Celestini, *La pecora nera. Il diario*, p. 21.

⁸¹ “Il professore si spacca la testa sul termosifone e non possiamo fare la scena astratta”. (Celestini, *La pecora nera. Il libro*, p. 40).

⁸² Celestini, *La pecora nera. Il diario*, p. 70.

⁸³ Il brano citato è tratto dalla trascrizione del racconto che Adriano ha fatto durante un laboratorio organizzato da Celestini con alcuni studenti dell’Università “Roma Tre”.

Bruno Tagliacozzi, ha dedicato alla sua lunga esperienza lavorativa e umana nel manicomio di Roma.

Ancora più significativo, in questa direzione, appare il percorso macrotestuale, che potremmo intitolare “Il supermercato”. L’episodio del supermercato, infatti, costituisce uno degli snodi centrali dell’opera letteraria, dello spettacolo e del film. Nell’opera letteraria, il supermercato e il manicomio sono lo stesso, o meglio, parti omogenee di un’unità più grande. Dice il direttore del supermercato, rivelando di essere “Gesucristo”: “Perché devi sapere che l’istituto, il supermercato e il regno dei cieli sono tutta un’azienda e io sono il padrone”.⁸⁴ Ma l’identificazione di un edificio con l’altro, non è un’idea assunta a priori nel macrotesto; al contrario, pare maturare sotto lo sguardo del lettore. In uno dei brani della prima sezione de *Il diario* – esclusi dal testo letterario definitivo –, il narratore introduce l’immagine del supermercato:

E quella volta esco dall’istituto e vado al supermercato. Prendo il carrello, mi avvicino all’entrata e la porta si apre da sola. [...]. Nel supermercato basta che resti zitto. [...]. Nel supermercato ho imparato a stare zitto in tutte le lingue.⁸⁵

I due edifici compaiono nel testo in posizioni molto ravvicinate, ma il processo di identificazione non avviene. Nella sezione diaristica de *Il libro*, leggiamo: “Odore di caffè, bicchierini nel secchio della monnezza, il supermercato vuoto e pulito pare un manicomio. Un supermanicomio”.⁸⁶ Nel testo letterario: “Perché devi sapere che l’istituto, il supermercato e il regno dei cieli sono tutta un’azienda e io sono il padrone”.⁸⁷ Il lettore, dunque, passa abbastanza bruscamente da una giustapposizione a una integrazione di termini apparentemente disomogenei. Ma il macrotesto non nasconde il passaggio

⁸⁴ Celestini, *La pecora nera*, p. 87.

⁸⁵ Celestini, *La pecora nera. Il diario*, p. 14.

⁸⁶ Celestini, *La pecora nera. Il libro*, p. 43.

⁸⁷ Celestini, *La pecora nera*, p. 87.

intermedio. In uno dei racconti, raccolti in *Storie da legare*, intitolato *Il poliziotto e il matto*, scritto da Chiara Palladio, si legge: “Già, le corsie del supermercato: tanto ordine e tanto caos che convivono, come nei manicomi”.⁸⁸ La similitudine del testo di Palladio traghetta il lettore verso l’identificazione presente in quello /i di Celestini. Non abbiamo molte informazioni su questa autrice – sappiamo solo che ha partecipato al laboratorio di Scandicci –, eppure, il suo testo gioca un ruolo ancora più determinante di quelli riconducibili a Adriano, in termini di relativizzazione dell’univocità autorale, in quanto si tratta di un’elaborazione letteraria e non di una testimonianza.⁸⁹

Ma il percorso più articolato e rappresentativo del funzionamento di questa struttura macrotestuale, e del gioco di oscillazione delle due identità, è quello che potremmo intitolare “Sulle tracce di Alberto”. La figura di Alberto Paolini⁹⁰ (un ex paziente del S. Maria della Pietà) gioca un ruolo di primo piano, agendo nel macrotesto, secondo due modalità: da una parte, la sua storia di vita, veicolata da diverse fonti, ispira significativamente alcuni episodi centrali del testo letterario; dall’altra, la sua capacità autorale e performativa agisce direttamente nella macrostruttura, funzionando come ago della bilancia, nella messa a fuoco delle due identità di Celestini. La prima modalità di azione nel macrotesto è sintetizzata da Celestini, nella sezione diaristica del *Libro*, in un brano in cui l’autore enumera le diverse fonti da cui ha appreso la storia di Alberto:

Alberto l’ho conosciuto attraverso Adriano. Adriano che parlava di Alberto in una lunga intervista di qualche anno fa durante un laboratorio fatto all’università. Adriano che scrive un libro con il racconto che Alberto fa

⁸⁸ Celestini, *Storie da legare*, p. 72.

⁸⁹ L’agglomerato *La pecora nera* appare, quindi, come un macrotesto, in cui la voce dell’autore principale (Celestini) funziona come una sorta di tramite, di *medium*, interconnesso a una plurivocità autorale.

⁹⁰ Il cognome viene menzionato solo nella sezione *Extra* del DVD del film e compare nei titoli di coda. In tutti gli altri oggetti, viene chiamato sempre col solo nome di battesimo.

dell'elettroshock. E poi [...] l'intervista che facciamo ad Alberto in casa sua.⁹¹

Le fonti, dunque sono tre: la già citata testimonianza/intervista di Adriano Pallotta, contenuta ne *Il diario*, il libro *Scene di un manicomio* e l'intervista contenuta nella sezione *Extra* del DVD dello spettacolo teatrale⁹². Confrontiamo un brano tratto dalla testimonianza di Adriano, con un altro, scritto sullo stesso argomento da Celestini. Entrambi i testi appartengono a *Il diario*. Dice Adriano:

Un ex paziente che vive fuori da tredici anni, in una casa famiglia. [...]. Una persona con capacità enormi. [...]. Una persona di questo tipo ha vissuto quarantadue anni in manicomio e ha subito l'elettroshock a quattordici anni. [...]. Questo... adulto adesso, ma allora bambino, orfano, viveva prima in orfanotrofio poi in collegio. [...]. Bene, Alberto, un bambino timido, così, un po' introverso: visita psichiatrica. Visita psichiatrica, manicomio. Manicomio, diagnosi: stato depressivo. Io, ironicamente, dico che al manicomio facevano l'elettroshock pure agli alberi, figuriamoci per lo stato depressivo.⁹³

Scrivo Celestini:

Alberto non è un residuo. Lui nel '90 è uscito. Ma perché c'era entrato? Era morto il padre. La madre c'aveva due figli. La sorella stava dalla monache e lui dai preti. Poi è stato preso con una specie di adozione da una famiglia di "benefattori", così li chiama lui. Ma i benefattori non se la sono sentita di tenerlo. L'hanno portato dal medico del manicomio. A quel tempo "facevano l'elettroshock pure ai sassi" dicono sempre gli infermieri quando parlano degli anni Quaranta e Cinquanta, ma persino quel medico abituato a elettrizzare la gente non se l'è sentita di dire che Alberto era matto. Eppure al manicomio c'è finito lo stesso. C'è finito perché era orfano e se non lo chiudevano lì l'avrebbero chiuso da qualche altra parte.⁹⁴

⁹¹ Celestini, *La pecora nera. Il libro*, p. 40.

⁹² È importante sottolineare che le informazioni delle fonti non vengono utilizzate esclusivamente nel testo letterario, ma diventano oggetto di riflessione anche nelle pagine diaristiche.

⁹³ Celestini, *La pecora nera. Il diario*, p. 38-39.

⁹⁴ Celestini, *La pecora nera. Il diario*, p. 11.

I due racconti ne chiamano in causa un terzo. Scrive Alberto, nel libro di Pallotta:

Orfano di padre all'età di cinque anni, a sette sono stato messo in un collegio di suore non avendo più mia madre la possibilità di mantenermi. Dopo qualche anno è morta anche lei. All'età di dodici anni sono entrato in un istituto di salesiani [...]. In quel periodo ho conosciuto delle persone molto ricche che hanno chiesto di occuparsi di me nella veste di "benefattori". Trascorsi i primi tre anni in istituto, con brevi soggiorni in casa dei benefattori, avendo questi notato in me un carattere taciturno e poco vivace, decisero, in accordo con i Salesiani, di sottopormi a indagini mediche per accertarsi delle mie condizioni mentali. Così, [...], all'età di quindici anni sono stato ricoverato nella clinica psichiatrica del Policlinico Umberto I dove sono rimasto in osservazione per alcuni mesi. Al termine di questo periodo avrei dovuto essere dimesso, ma né i salesiani né i benefattori vollero più prendermi con loro.⁹⁵

Confrontando con attenzione, è possibile stabilire come il testo di Celestini abbia assorbito elementi sia dal racconto di Adriano che da quello di Alberto. Il fatto che Alberto fosse orfano di padre è menzionato da Celestini e da Alberto ("Era morto il padre" vs "Orfano di padre") e non da Adriano, così come il periodo di permanenza dai preti ("dai preti" vs "istituto di salesiani"), e soprattutto il ruolo della famiglia benestante ("una famiglia di benefattori" vs "delle persone molto ricche che hanno chiesto di occuparsi di me nella veste di benefattori"). Dalla testimonianza di Adriano, Celestini, invece, prende il riferimento alla pratica dell'*elettroshock* ("facevano l'*elettroshock* pure ai sassi" vs "facevano l'*elettroshock* pure agli alberi").

Questa serrata dinamica di rimbalzi e triangolazioni non corrisponde a una semplice esigenza di esposizione delle fonti e dei materiali preparatori all'opera letteraria, ma piuttosto all'assorbimento del lettore all'interno della macrostruttura. Il lettore ha la possibilità di vivere attivamente

⁹⁵ Celestini, *La pecora nera. Il libro*, p. 104.

(performativamente) il percorso plurivocale dell'autore, attraverso la lettura e la rilettura, l'ascolto e il ri-ascolto, la visione e la ri-visione delle stesse storie, che nel loro percorso – da un luogo all'altro (*Il libro, Il diario, il DVD* etc.) e da un autore all'altro (Ascanio, Alberto, Adriano etc.) del macrotesto – subiscono variazioni e soprattutto integrazioni più o meno significative. Celestini, cioè, rivela e rende sperimentabile il processo di acquisizione che sta alla base della sua ricerca e che prevede una pluralità di fonti per una stessa storia. L'alterità di una fonte rispetto a un'altra, tuttavia, non è determinata quasi mai dall'alterità dell'identità personale di un informatore rispetto a quella di un altro, ma propriamente dall'alterità dei vari canali e dei vari *media* che veicolano, di volta in volta, una stessa storia di uno stesso informatore. Nel caso specifico, le due diverse fonti sono riconducibili all'identità personale di un unico informatore (Alberto Paolini), ma confluiscono nel testo di Celestini attraverso strade diverse (lo scritto di Alberto contenuto nel libro di Adriano e la testimonianza di Adriano):

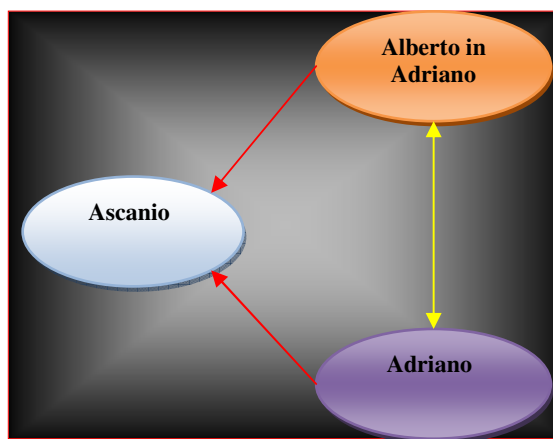


Figura 4

Le due fonti, denominate nello schema *Alberto in Adriano* e *Adriano*, confluiscono in *Ascanio* e si relazionano tra loro bi-univocamente.

Resta ancora da osservare che la gestione e la selezione delle fonti (veicolate da oggetti e *media* diversi) presuppongono un processo di acquisizione non solo molto stratificato, ma

anche diversificato. In sostanza, le varie fonti vengono articolate nel macrotesto da due ben distinti dispositivi, che Celestini denomina rispettivamente “memoria” e “memorizzazione”. Nell’intervista rilasciata a Sacchettini (*Storie da legare*), l’autore spiega quanto questo percorso di acquisizione e gestione delle fonti sia articolato:

Quando riascoltavo le registrazioni che facevo nei miei lavori di ricerca mi sono accorto che non si trattava di un semplice sentire per una seconda volta. La riproduzione del suono e il ri-ascolto del suono sono davvero tutta un’altra cosa rispetto alla persona che ti parla davanti. [...] E quindi 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.⁹⁶

Tale diversificazione risulta particolarmente evidente nel percorso macrotestuale che si produce a partire da uno degli episodi centrali del testo letterario: l’*elettroshock*. Nicola racconta:

La suora mi ha bagnato le tempie coi tamponi di acqua e sale. Poi ci ha messo l’elettrodi. Il dottore ha detto “pronto?” E la suora ha detto “pronto...” Quando mi sono svegliato stavo nel letto e ci stava la suora vicino a me.⁹⁷

Scriva Alberto, nel libro di Adriano:

Intanto uno di loro mi ha bagnato le tempie e suor Romilda mi ci ha premuto sopra due elettrodi collegati con un cavo alla macchina. “Pronto?” ha chiesto il dottore. “Pronto” ha risposto suor Romilda premendo con forza, mentre io, immobilizzato e spaventato, seguitavo a invocare la mamma. Poi.. più nulla. Ho perduto immediatamente coscienza.⁹⁸

⁹⁶ Celestini, *Storie da legare*, pp. 13-14.

⁹⁷ Celestini, *La pecora nera*, p. 50.

⁹⁸ Celestini, *La pecora nera. Il libro*, p. 114.

Alberto racconta direttamente ad Ascanio (sezione *Extra* del DVD dello spettacolo):

E.. m'hanno preso, m'anno messo su un letto a forza, m'hanno bagnato le tempie con dei tamponi di... acqua... acqua e sale credo che era. Acqua e sale. Poi m'hanno... la suora m'ha premuto due elettrodi alle tempie e... e il medico... ho sentito il medico che diceva "pronto", la suora ha risposto "pronto" e poi non... non ho ss... ho perso conoscenza... non ho... per... per un po' di tempo ho perso conoscenza. Non ho sentito più niente.⁹⁹

Anche in questo caso, all'identità personale di Alberto si connettono due differenti fonti. Differenti, in quanto comunicano informazioni leggermente diverse e, soprattutto, sono veicolate da *media* diversi: la scrittura (*Alberto in Adriano*); la riproduzione audio-video (l'intervista di Ascanio). Dal confronto testuale, appare evidente che il frammento dell'opera letteraria risenta maggiormente dell'influenza della seconda fonte, come dimostrano la specificazione della composizione del liquido con cui vengono bagnate le tempie di Alberto (Celestini: "acqua e sale"; Alberto nell'intervista: "acqua e sale"; Alberto in Adriano: "mi ha bagnato le tempie) e l'uso del verbo "dire", al posto del più appropriato "chiedere" (Celestini: "il dottore ha detto"; Alberto, nell'intervista: "il medico che diceva"; Alberto in Adriano: "ha chiesto il dottore"). Attraverso la "memoria", la fonte orale (l'intervista di Ascanio a Alberto) viene assorbita nel testo letterario, diventando, però, non più identificabile come storia di vita o prodotto di un autore altro rispetto a Celestini; attraverso la "memorizzazione", invece, tutte le fonti relative alla storia in questione vengono esposte paritariamente e messe a disposizione del lettore, nel circuito dell'intero macrotesto, rivelando chiaramente la loro provenienza, sia in termini di medialità (video-interviste, testimonianze, capitoli di libri etc.) che di autorialità (*Adriano. Alberto in Adriano, Alberto in Ascanio*).

⁹⁹ Celestini, *Extra* del DVD dello spettacolo.

La “memoria”, così come Celestini la concettualizza e impiega nel suo lavoro, non va confusa col ricordo del contenuto del racconto dell’informatore. Essa, come l’autore spiega in *Scemo di guerra. Il diario*, con particolare riferimento alle testimonianze del padre Gaetano, è il ricordo dell’informatore stesso, del tempo e del luogo in cui ha performato la sua storia:

*I racconti che faceva mio padre, anche se sono racconti di guerra, con la guerra non c’entrano niente. Io ascolto [...] senza pensare ai bombardamenti e all’occupazione, al nazifascismo e ai campi di sterminio. Io ascolto la sua voce e penso a lui, a quando raccontava. Penso alla bottega dove ha lavorato per tanti anni, al salotto dove l’ho registrato.*¹⁰⁰

Contestualmente, la memoria è uno strumento di connessione, sul piano dell’associazione, con altre storie, ascoltate in tempi e luoghi altri, da altri informatori:

Noi siamo abituati a chiamare memoria solo quello che resta nel ricordo [...]. Quando io ho ascoltato il racconto di Luciano e Doliano sulle chiavi me ne’è subito venuto in mente un altro. [...]. E la chiave del racconto è la memoria. Non solo la memoria che si comunica, la memoria che ci viene raccontata, ma soprattutto quella che recuperiamo ascoltando la memoria degli altri.¹⁰¹

Nella costruzione dei testi letterari – impiegati, oltre che per la stampa, anche per la realizzazione degli spettacoli –, l’autore utilizza la “memoria” per alimentare il proprio immaginario, con l’emotività scaturente dall’impatto della presenza stessa dell’informatore, unitamente alla “memoria” della storia, usata come piattaforma interconnettiva di altre storie. La memoria così intesa, tuttavia, non va confusa con la memoria che Celestini assimila al “passato” cui contrappone criticamente il “presente”.¹⁰² In quel caso, l’autore si riferisce principalmente alla retorica della memoria, ossia alla memoria

¹⁰⁰ Celestini, *Scemo di guerra. Il diario*, p. 88 (Enfasi aggiunta dall’autore).

¹⁰¹ Celestini, *Storie da legare*, p. 9.

¹⁰² Cf. *Capitolo terzo*.

utilizzata come tema stesso della narrazione; qui, invece, il termine denomina, come detto, uno metodo di assorbimento, gestione e associazione delle storie raccolte.

La “memorizzazione”, invece, è lo strumento principale della sua ricerca etnografica e agisce sulla struttura e sul contenuto delle storie. Il “ri-ascolto” permette, in sostanza, l’assimilazione della storia, che è il passaggio propedeutico all’analisi del ricercatore:

Quando ascoltiamo una storia bisogna per forza capire come questa storia è strutturata. E tale operazione ha più senso farla non durante l’ascolto, ma sul ri-ascolto della persona o della registrazione. La memorizzazione dà la possibilità di fare questo tipo di lavoro, un lavoro di smontaggio prima ancora che di montaggio.¹⁰³

Il dispositivo della “memoria”, allora, non può essere condiviso con il lettore, in quanto egli non ha incontrato e intervistato direttamente l’informatore; il lettore può, invece, ripercorrere il processo di “memorizzazione”, ascoltando e ri-ascoltando le fonti (o anche trascrivendole, come abbiamo dovuto fare noi, per citare dalla video-intervista di Ascanio a Alberto) e creando itinerari nel macrotesto. La “memorizzazione”, in definitiva, è il vero ponte tra autore e lettore, o meglio, lo spazio/tempo in cui il secondo guadagna una sorta di *status* autoriale. Al coro polifonico degli autori interni al macrotesto (Ascanio, Adriano, Alberto, Cristina, Chiara etc.), si aggiunge la voce del lettore, che potendo accedere a questa struttura rizomatica da diverse porte (i DVD, *Il diario*, l’opera letteraria etc.), può anche seguire un percorso diverso (e quindi originale, performativo e appunto autoriale), rispetto a quello seguito da Celestini. Ciò implica la possibilità per il lettore di sovrapporsi solo alla figura e alla funzione del ricercatore, e non a quella dello scrittore. Celestini, dunque, se, da una parte, include i suoi lettori nel macrotesto, dall’altra,

¹⁰³ Celestini, *Storie da legare*, p. 24.

barrica la sfera della sua creatività letteraria; il che equivale a dire che il nostro autore interagisce bi-univocamente con il lettore esclusivamente attraverso l'identità più incline alla discussione del tema (in questo caso, la questione manicomiale), inserito nel contesto storico di riferimento.

Ma se quanto appena detto aiuta a definire i rispettivi ruoli dello scrittore e del ricercatore, restano ancora da collocare, rispetto alle due identità, il *performer* e il cineasta. Essi non possono essere associati all'identità dello scrittore, in quanto lo spettacolo e il film, pur riproducendo abbastanza fedelmente il testo pubblicato, presentano, rispetto a esso, una differenza apparentemente insignificante, che invece illumina il passaggio intermedio della transizione dall'una all'altra identità. Tale differenza è cifrata dalla *performance* diretta di Alberto. Sia ne *Il diario* (Celestini 2010a: 22) che ne *Il libro* (Celestini 2011b: 41), Celestini cita una poesia che l'ex paziente manicomiale ha dedicato alla condizione di reclusione dei "poveri matti"¹⁰⁴:

"Com'è possibile," mi domando a volte, "camminare sui prati verdi e avere l'animo triste? Essere immersi nel caldo del sole mentre tutto d'intorno sorride e avere l'angoscia nel cuore? Lasciate a noi le vostre tristezze! A noi che non possiamo andare nei prati e non vediamo mai il sole".

Il medesimo testo, veicolato da *media* diversi, chiude sia il film che lo spettacolo: nel film, è lo stesso Paolini, seduto accanto ad Ascanio, a recitare la poesia (*medium* audio-video); nello spettacolo, il pubblico ascolta la voce fuori campo dell'ex paziente (*medium* audio). Nell'opera letteraria, invece, la poesia non compare.

¹⁰⁴ L'espressione ritorna più volte nel macrotesto. Per esempio: "E io vedevo tutti questi poveri matti che cacavano e sputavano sopra i muri" (Celestini, *La pecora nera*, p. 12).

L'assenza di questo testo non è indicativa di per sé, ma è collegata all'assenza nel film e nella *performance* della chiusura "fantastica" del testo letterario:

Mentre che stava fuori a Nicola gli è sembrato che non era lui, ma il manicomio stesso che se ne stava uscendo dalla porta. Gli pareva che sortiva colle gambe dritte e le mani sul petto. Steso dentro a una bara coi piedi scalzi e la testa incartata come certi morti di paese che per non fargli aprire la bocca gliela legano co' un fazzoletto che gli gira tutto intorno alla capoccia. Il manicomio elettrico era 'na salma tanto lunga che non si riusciva a vedere i piedi e la testa nello stesso sguardo. Era lungo e secco, più lo tiravano fuori dalla porta e più c'era roba che restava dentro. Più che un morto pareva un intestino, 'na pajata che è una mappatella di ciccio quando sta dentro a una panza. Un budello che incominci a srotolarlo e diventa 'na cosa lunga una quaresima. Nicola si guardava quel morto tanto importante e pensava "com'è possibile che 'sto manicomio è campato tutti 'sti secoli da crescere così tanto? Se moriva prima gli sarebbe bastata una bara normale e una tomba qualunque. Invece mo' gli ci vorrà un camposanto tutto per lui, oppure lo seppelliranno dentro a un oleodotto."¹⁰⁵

Il Celestini scrittore accompagna il lettore davanti allo spettacolo della trasformazione dello spazio-tempo, fino a quel momento, percepito come reale, abbandonandolo, attonito e incerto (per dirla ancora con Todorov), sulle soglie del "fantastico". Nello spettacolo e nel film, la parte in cui il protagonista contempla la deterritorializzazione e attende la riterritorializzazione del manicomio ("il manicomio stesso che se ne stava uscendo dalla porta"; "invece mo' gli ci vorrà un camposanto tutto per lui"), costruita all'insegna della "fallacia patetica"¹⁰⁶ ("sortiva colle gambe dritte e le mani sul petto"), è totalmente omessa. La rimozione della *derive* dell'edificio, nel film e nella *performance*, implica l'eliminazione di una fase ulteriore rispetto all'approdo realistico. Mentre l'opera letteraria presenta un finale "fantastico", lo spettacolo teatrale e il film si

¹⁰⁵ Celestini, *La pecora nera*, p. 92.

¹⁰⁶ Con questa espressione, John Ruskin (1819-1900) descrive l'attribuzione di caratteristiche umane a oggetti inanimati. Cf. John Ruskin, *The Complete Works of John Ruskin* (New York: Longmans, Green and Co, 1903), pp. 201-220.

concludono all'insegna del realismo: il primo finale rispetta pienamente la condizione di "incertezza"/"esitazione" posta da Todorov; i secondi si risolvono nella testimonianza del corpo e della voce di un personaggio reale (Alberto Paolini), che vincola definitivamente lo spettatore al contesto storico.¹⁰⁷

L'opera letteraria, pur essendo parte attiva nel macrotesto, rappresenta un *unicum*: la nicchia in cui Celestini preserva la propria unicità autorale. La transizione dall'una all'altra identità, allora, ha la sua fase intermedia nel passaggio dal testo letterario alla *performance* teatrale/film.

4.2.3. Ibridazione testuale, ibridazione macrotestuale e assenza di ibridazione

Attraverso la messa in atto della struttura macrotestuale, Celestini ha la possibilità di esprimere pienamente entrambe le sue identità: la prima rimane strettamente ancorata all'area dell'opera letteraria; la seconda si distende per tutto il resto del macrotesto. La compresenza di due identità così contrastanti sul piano dell'approccio alla realtà storica fa il pari con la natura fortemente ibrida della macrostruttura celestiniana, la quale si compone appunto di testi letterari e testi non letterari, tra loro interconnessi. L'ibridazione, comunque, non è determinata da semplici contaminazioni tra generi diversi, o da riferimenti a eventi storici, ma dall'azione diretta nel macrotesto di autori altri e dei loro testi (creativi e no).

Il nostro autore, come abbiamo visto, utilizza e espone una notevole quantità di materiali diversi, tendendo, a livello macrotestuale, a non trasformarli e metabolizzarli; al contrario, le fonti rimangono per lo più integre e riconoscibili, come punti

¹⁰⁷ In altre parole, lo spettacolo, il film e l'opera letteraria presentano testi praticamente gemelli dal punto di vista verbale, diversificati esclusivamente nei finali, o meglio, sono da considerarsi un testo unico, con doppio finale; se, come spiega Todorov, "the literature of the fantastic posits the majority of a text as belonging to reality" (cioè, tutto il testo, tranne la parte o le parti in cui si genera l'"incertezza" che introduce il "fantastico"), allora, possiamo definire "reale" tutto il testo de *La pecora nera* (la versione a stampa, il film e lo spettacolo), a parte la deterritorializzazione del manicomio (presente nella sola versione a stampa), che è la fase del "fantastico". Cf. Todorov, *The Fantastic*, p. 168.

di vista autorali distinti, rispetto a quello di Celestini. Se questa tendenza all'ibridazione la prendessimo come parametro di riferimento per rilevare l'evoluzione del lavoro di Celestini, da una parte, a livello macrotestuale e, dall'altra, nell'ambito delle sole opere letterarie, ci imbatteremmo in un paradosso, che ci permetterebbe di apprezzare più distintamente quanto il rapporto tra le due identità sia basato sul contrasto, oltre che sulla reciproca integrazione. Se nelle opere letterarie (da *Fabbrica* a *Pro patria*) l'ibridazione regredisce progressivamente (in quanto i materiali derivati da altri autori vengono sempre meno esplicitati da differenze stilistiche, grafiche etc., o denunciati nei testi prefativi), nei macrotesti aumenta in modo inversamente proporzionale (i materiali di altri autori si addensano sempre più numerosi attorno ai testi letterari). Quindi, più i macrotesti diventano ibridi, più i testi letterari declinano verso un'omogeneità formale e contenutistica che impedisce l'individuazione dei materiali eso-letterari al lettore che non abbia a sua disposizione il resto (quindi, la più parte) del macrotesto:

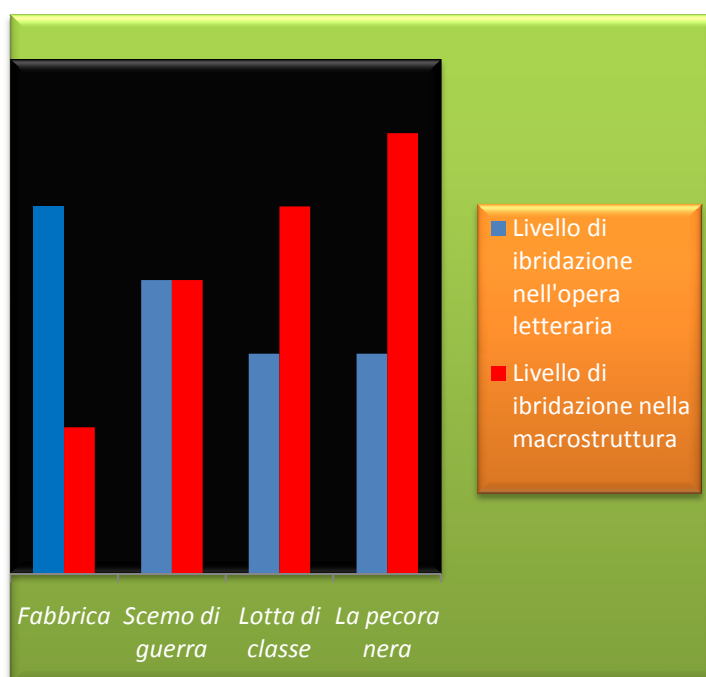


Figura 5

Lo schema proposto – che non cerca in alcun modo di percentualizzare precisamente il grado di ibridazione nelle opere letterarie e nei macrotesti – ci offre lo spunto per chiarire meglio la questione. Partiamo dalla serie delle colonne in blu. Il testo di *Fabbrica* – a parte alcuni riferimenti storici, che da soli non costituiscono affatto un’ibridazione, poiché non rimandano direttamente a presenze autorali altre – contiene sei frammenti introdotti dal titolo *Voce*, che sono dei veri e propri corpi estranei, inseriti nella trama. Si tratta di brani di testimonianze registrate, trascritte e calate dall’autore nel testo finzionale. Anche senza vedere lo spettacolo e leggere le informazioni contenute nei testi prefativi, il lettore può dedurre dalle ripetizioni, dalle numerose sospensioni, dalla troncature e dal titolo (*Voce*) di questi frammenti, che essi provengono da fonti altre rispetto alla memoria finzionale della voce narrante principale. Attivando il percorso macrotestuale, poi, il lettore completa il quadro.¹⁰⁸

Con *Storie di uno scemo di guerra*, Celestini riduce al minimo l’esposizione diretta di altri punti di vista autoriali. Nella sezione proemiale dell’opera e in quella conclusiva, infatti, l’autore fa riferimento alla sua fonte principale, il padre Gaetano, precisando di aver notevolmente arricchito il suo racconto. Celestini dichiara che gli episodi della “cipolla” e del “soldato tedesco” nella pineta fanno parte della storia di vita di

¹⁰⁸ Gli interventi nel testo letterario preceduti dal titolo *Voce* sono così dislocati: il primo a pagina 14, il secondo e il terzo a pagina 15, il quarto a pagina 34, il quinto a pagina 45 e il sesto a pagina 46. Nello spettacolo, il lettore/spettatore trova sei corrispondenti voci fuoricampo, che si dimostrano essere le fonti trascritte tal quali nel testo: la prima voce (uomo con accento toscano) descrive il suo ingresso in fabbrica prima dell’età minima, grazie a un permesso speciale; la seconda e la terza (stesso uomo) raccontano che gli operai dotati di capacità straordinarie potevano essere esonerati dagli obblighi militari; la quarta (un altro uomo con accento toscano) canta la canzone popolare dedicata a Giovanni Berta; il quinto (una terza voce maschile con accento settentrionale) racconta la morte di Carlo Giuliani; l’ultima (donna, con accento toscano) cita e commenta alcuni versi della canzone popolare dedicata a Mario Scelba. Nella *Nota introduttiva a Fabbrica* (Celestini: *Fabbrica*, VIII), infine, il lettore, scopre a chi appartengono tre di quelle quattro voci: “il Boschi” (i primi tre interventi), “Lanciotto Passetti” (quarto intervento) Marisa (il sesto). Quanto alla voce del quinto intervento, Celestini ne parla nella sezione *Extra* del DVD dello spettacolo, ma non ne rivela l’identità.

Gaetano, ma, all'interno dei confini finzionali, il testo originale della fonte non compare mai.¹⁰⁹

Lotta di classe e *La pecora nera* (così come *Pro patria*), infine, presentano un livello di ibridazione ancora più basso, in quanto al loro interno non vengono esposte o evidenziate ulteriori voci autoriali. Anche i contenuti provenienti dalle interviste ai precari dell'Atesia (*Lotta di classe*) e dalla testimonianza di Alberto Paolini (*La pecora nera*) vengono assorbiti e resi omogenei alle altre parti del testo letterario, e quindi non più riconoscibili come fonti esterne. Per poter reinquadrare questi contenuti nel loro contesto autorale originale, il lettore deve utilizzare (come abbiamo fatto noi) tutto il macrotesto (rispettivamente, le varie componenti di *Parole sante*, e tutti gli oggetti intitolati *La pecora nera*, con l'aggiunta di *Storie da legare*).

La serie delle colonne in rosso disegna il percorso contrario: dai riferimenti storici criptati nelle date delle cinque lettere del macrotesto relativo a *Fabbrica*, si passa alla pubblicazione delle testimonianze di Sisto e Gaetano (*Storie di uno scemo di guerra*), in un volume dedicato (con tanto di DVD dello spettacolo e traccia audio dei due racconti), all'apparizione del documentario *Parole sante*, accanto a *Lotta di classe*, alla mega-esposizione rappresentata degli oggetti gravitanti intorno a *La pecora nera*. Insomma, quello che prima era all'interno dell'opera letteraria, via via viene espulso e ingigantito, fino a creare due distinte personalità autoriali, ossia una personalità bipolare.

Il concetto di "transmedialità", oltre che utile al completamento dell'inquadramento teorico del macrotesto celestiniano, risulta indispensabile per l'individuazione delle aree macrostrutturali in cui avviene il processo di transizione

¹⁰⁹ Il lettore verifica la differenza tra il racconto di Gaetano e l'elaborazione di Ascanio, confrontando l'opera letteraria con la testimonianza audio e la sua sbobinatura, collocate rispettivamente negli *Extra* del DVD e nella prima sezione di *Scemo di guerra. Il diario*.

dall'una all'altra identità. Se, in generale, infatti, possiamo osservare che nei passaggi da un testo all'altro e da un *medium* all'altro (testo ↔ audio ↔ audio-video), il lettore completa via via il quadro relativo a un determinato tema, evento o personaggio (tramite il dispositivo della “memorizzazione”)¹¹⁰, in particolare, scopriamo che proprio nel passaggio testo letterario ↔ *performance* teatrale/film si manifesta il cambio di identità, cioè, il passaggio dal dispositivo della “memoria” a quello della “memorizzazione”; ossia, la transizione del lettore da una funzione periferica – rispetto all'opera letteraria –, a una funzione centrale, performativa e autoriale – rispetto al resto del macrotesto. Come abbiamo visto chiaramente nel caso de *La pecora nera*, nello spettacolo e nel film, Celestini omette il finale “fantastico” del testo letterario (la deterritorializzazione/riterritorializzazione del “manicomio elettrico”), sostituendolo con un finale di matrice realistica (la poesia di Alberto, unitamente alla sua presenza/testimonianza diretta), lasciando così il lettore avvitato al contesto storico di riferimento.

Se i macrotesti sono la grande area ibrida in cui le due identità del nostro autore convivono, le *performance* televisive si presentano come zona di espressione esclusiva della seconda. Agli spettacoli teatrali corrispondenti alle opere letterarie della maturità, sono andati via via affiancandosi testi/*performance* decisamente più brevi, in cui Celestini ha condensato la sua *vis* polemica, semplificando al massimo lo schema drammaturgico delle opere più lunghe e esasperandone le spinte di avvicinamento (o ri-avvicinamento) alla Storia e all'attualità. Si tratta dei monologhi performati nelle varie edizioni del

¹¹⁰ Riassumiamo gli esempi fatti: partendo dalla data della lettera, il lettore arriva al racconto della morte di Giuliani e alla ricerca di Portelli (Testo - Lettere/CD - Lettere → Testo - *Fabbrica*/DVD → DVD - *Extra* → Giulia□/Portelli); così come dal racconto di Nicola, alle storie di vita di Salvatore e Cecilia (Testo - *Lotta di classe* → Testo - *Parole sante* → DVD - *Parole sante*), e dalla citazione della poesia di Alberto Paolini, alla contemplazione dell'unicità delle caratteristiche dell'opera letteraria, rispetto alle altre parti del macrotesto (Testo - *Il diario* ↔ Testo - *Il libro* → DVD - *Il film* → DVD - *Lo spettacolo* → Testo - *La pecora nera*).

programma televisivo di Serena Dandini *Parla con me*, in onda su Rai 3. Sovrapposte agli spettacoli teatrali, queste narrazioni brevi mostrano in controluce il contrasto interno all'ispirazione del nostro autore e si presentano come sede particolarmente dedicata alla sua seconda identità. Se nelle versioni teatrali di *Fabbrica*, *Scemo di guerra*, *La pecora nera* etc., lo spettatore deve confrontarsi con una struttura complessa, in cui interagiscono generi, modi narrativi e fonti diversi, e in cui la *vis* civile è solo una delle tessere del mosaico – di cui non sempre è facile individuare i contorni –, nei racconti televisivi, si trova per lo più davanti a una satira politica, paradossale quanto diretta, rivolta contro tutto “l’arco costituzionale”. Con i racconti televisivi, Celestini si riserva uno spazio/tempo in cui poter cedere alla tentazione della denuncia e dell’intervento diretto nel dibattito politico. Questi testi, per ammissione dello stesso autore, nascono in tempi e spazi periferici della sua vita artistica e solo dopo diversi anni di rodaggio televisivo, sono stati raccolti in un libro, *Io cammino in fila indiana*: “Il pezzo lo scrivo in motorino, o in furgone durante la tournée, in treno aereo nave astronave. Me lo scrivo in testa e poi lo trascrivo andando a capo dove finisce il senso della frase e della mezza frase. Poi finisce pure il pezzo e la telecamera si allontana. Sigla. Fine”.¹¹¹ Il Celestini dei testi lunghi e dei macrotesti pare plasmare un altro sé (autore/*performer*), periferico e minore, a cui affidare l’onere della replica puntuale ai fatti del giorno. Nella sezione *Extra* del primo dei due DVD che raccolgono alcuni dei monologhi recitati in *Parla con me (Il piccolo paese)* e poi pubblicati in *Io cammino in fila indiana*, l’autore sintetizza il processo di semplificazione a cui ha sottoposto la sua tecnica drammaturgica, nel comporre questi racconti:

Ho cominciato a pensare di scrivere dei racconti su un paese metaforico che fosse una sorta ... neanche di astrazione, ma una misura

¹¹¹ Celestini, *Io cammino in fila indiana*, p. 211.

sintetica, una rappresentazione sintetica delle relazioni di potere che noi viviamo, insomma, quotidianamente. [...]. Insomma ho cercato di costruire una sorta di rappresentazione appunto sintetica... elementare... elementarizzata proprio semplificata della nostra società e soprattutto delle relazioni di potere che viviamo nella nostra società.¹¹²

Il Celestini televisivo si propone di parlare del popolo (inteso come classi subalterne) e di dargli voce, raccogliendone quasi gli impulsi quotidiani. I racconti televisivi costituiscono la zona franca della seconda identità di Ascanio, ma anche – come vedremo poco più sotto – il ponte materiale tra la critica satirica e il suo oggetto. D'altro canto, guardando nel suo complesso l'agglomerato di oggetti riferibili a *Io cammino in fila indiana*, è facile notare come esso non possa rientrare nel novero dei macrotesti celestiniani, visto che i suoi testi, pur attraversando quasi freneticamente i confini del singolo oggetto (del singolo *medium*), non stabiliscono alcuna interrelazione basata sulla complementarità: i monologhi nella loro interezza si muovono su una grande piattaforma multimediale (ma non transmediale), restando pressoché uguali a se stessi. Per comodità di visualizzazione, possiamo immaginare che al centro della piattaforma vi sia il libro (*Io cammino in fila indiana*) e che in esso confluiscono una grande quantità di testi, provenienti dagli altri oggetti audio-video-testuali. I monologhi si muovono, tra i sette oggetti attivi sulla piattaforma, nel seguente modo:

1) Il libro *cammino Io in fila indiana* (Raccolta di racconti brevi);

2) *Discours à la nation*, traduzione di *Io cammino in fila indiana*, con alcuni testi aggiunti, appartenenti allo spettacolo *Discorsi alla nazione* e a *Il piccolo paese*: per es., *Métamorphose de Tony Mafieux* (*Il piccolo paese - La metamorfosi*) e *L'homme au parapluie* (*Discorsi alla nazione - L'uomo con l'ombrello*);

3) DVD dello spettacolo *La fila indiana* (basato su alcuni testi del libro *Io cammino in fila indiana*): *Bar* (presente anche in *Canzoni*

¹¹² Celestini, *Il piccolo paese*.

impopolari), *La fila della diversità*, *Io cammino in fila indiana*, *La vanga*, *Aria condizionata* (col titolo *Africa*), *Io sono una cosa*, *Io odio i froci* (presente anche in *Appunti per un film sulla lotta di classe*);

4) Lo spettacolo *Discorsi alla nazione*, basato anche su testi presenti in *Discours a la nation* (non pubblicato, né in formato cartaceo né in formato video);

5) *Il piccolo paese*, basato in larga parte su testi presenti in *Io cammino in fila indiana* (DVD degli interventi a *Parla con me*): *Sagome*, *Quasi sabato*, *Il re è morto*, *La multinazionale del chiodo*, *Il paese che amo*, *La corona*, *L'elogio*;

6) *Il paese senza bandiere*, basato anche su testi presenti in *Io cammino in fila indiana* (secondo DVD degli interventi a *Parla con me*): *Ho l'ansia*, *I poveri* (anche presente in *Canzoni impopolari*), *Carta carbone* (anche presente in *La fila indiana* e *Canzoni impopolari*), *Il sosia*, *Capra e cavoli*, *Dio al supermercato*, *Metodo Ponzio Pilato* (presente anche in *Canzoni impopolari*, col titolo *Il bidet e la rivoluzione*);

7) *Canzoni impopolari* (DVD del concerto – con alcuni testi recitati, tratti da *Io cammino in fila indiana* e già recitati a *Parla con me* e nello spettacolo *Appunti per un film sulla lotta di classe* – in particolare, *Io odio i froci*): *I poveri* (presente anche in *Il paese senza bandiere*), *Bar* (presente anche in *La fila indiana*), *Carta carbone* (presente anche in *La fila indiana* e *Un paese senza bandiere*), *Il bidet della rivoluzione* (presente anche in *Un paese senza bandiere*, col titolo *Metodo Ponzio Pilato*).

Alcuni racconti sono più attivi di altri e non esauriscono la loro dinamica in un solo passaggio verso *Io cammino in fila indiana*, ma attraversano un numero maggiore di oggetti. Per esempio:

1) *I poveri*: *Un paese senza bandiere* ↔ *Canzoni impopolari* ↔ *Io cammino in fila indiana*;

2) *Bar*: *Canzoni impopolari* ↔ *La fila indiana* ↔ *Io cammino in fila indiana*;

3) *Carta carbone*: *Un paese senza bandiere* ↔ *Canzoni impopolari* ↔ *Io cammino in fila indiana*;

4) *Metodo Ponzio Pilato*: *Un paese senza bandiere* ↔ *Canzoni impopolari* (col titolo *Il bidet e la rivoluzione*) ↔ *Io cammino in fila indiana*.

Io cammino in fila indiana non è l'unico caso in cui l'identità del Celestini più militante si manifesta isolatamente. Ciò avviene anche nell'agglomerato relativo a *Radio clandestina*. Naturalmente le grandi differenze tra i due agglomerati non possono essere azzerate: *Radio clandestina* ha come suo obiettivo la ricostruzione puntuale di un determinato evento storico, mentre *Io cammino in fila indiana* interagisce con l'attualità politica e i suoi protagonisti. Il Celestini militante, allora, oscilla tra la Storia e la cronaca, allontanandosi (*Radio clandestina*) e avvicinandosi (*Io cammino in fila indiana*) al proprio oggetto e agli impulsi diretti, alle opinioni, ai punti di vista pregressi e consolidati del suo pubblico. Il Celestini che ricostruisce l'eccidio delle Fosse Ardeatine, insomma, tratta un evento (oggetto) ormai lontano nel tempo, con lo scopo di restituirlo alla memoria collettiva – lavorando su ciò che il pubblico ancora non sa –; il Celestini televisivo, invece, ripercorre gli eventi dell'attualità politica più diffusi dai *mass media* (lavorando su ciò che il pubblico già sa) e si avvicina talmente ai protagonisti dei suoi monologhi, da arrivare quasi a scontrarvisi.¹¹³

Le due identità di Ascanio Celestini, allora, corrispondono rispettivamente al profilo di uno scrittore in fuga dalla retorica della memoria e a quello di un operatore culturale (*performer*, cineasta, antropologo, opinionista, comico satirico), che si muove nel mondo della comunicazione, nel continuo tentativo della mano sinistra di recuperare un contatto diretto con la realtà contingente, che la mano destra, intanto, respinge lontano.

¹¹³ Si veda, per esempio, la brusca reazione di Ignazio La Russa a un breve monologo recitato da Celestini in coda alla puntata del *talk-show* politico di La7 *In Onda* del 20 novembre 2011: <https://www.youtube.com/watch?v=dRh5LIQWVIU> (ultima visualizzazione, 20 gennaio 2016) Il pezzo racconta le vicende di “Tony corrotto” e “Tony mafioso”, con espliciti riferimenti a Silvio Berlusconi e Ginafranco Fini.

Conclusioni

La produzione di Celestini gravitante intorno alla sua identità più militante ci offre la possibilità di evidenziare i legami, evocati in apertura, tra il teatro-narrazione, la satira, la letteratura impegnata degli anni 2000 e il giornalismo televisivo di matrice politica. I racconti televisivi, in particolare, mostrano in primo piano la seconda identità di Celestini – espressa al massimo della sua militanza – e forniscono un prezioso spunto per inquadrare questa sua vocazione all’impegno diretto in un contesto molto ampio e ibrido.

Il pubblico della TV generalista, nel corso degli ultimi venticinque anni, ha avuto la possibilità di osservare molto da vicino la trasformazione della comunicazione giornalistica, da una parte, e della satira, dall’altra. Mentre alcuni giornalisti hanno iniziato a rendere più spettacolari i propri video-editoriali e le proprie inchieste, i comici sono andati via via arricchendo di documentazioni le proprie *performance*. Le due tipologie di comunicatori, così, hanno cominciato a parlare la stessa lingua, su una sorta di palco scenico comune. Questa trasformazione, iniziata nella prima metà degli anni Novanta, ha avuto diverse fasi e esiti, in parte (specie all’inizio) stimolati dalla censura. Se pensiamo, ad esempio, ai percorsi di autori/*performer* come Sabina Guzzanti¹ e Daniele Luttazzi², possiamo notare come le loro *performance* siano andate progressivamente articolando nel dettaglio la critica rivolta al potere politico, con tanto di

¹ Le *performance* televisive più significative di Sabina Guzzanti sono legate ai seguenti programmi: *L'araba fenice*, in onda su Italia 1 (1988) *La TV delle ragazze*, in onda su Rai 3 (1989-1990), *Avanzi*, in onda su Rai 3 (1991-1993), *Tunnel*, in onda su Rai 3 (1993-1994), *Pippo Chennedy Show*, in onda su Rai 2 (1997), *La posta del cuore*, in onda su Rai 2 (1998), *L'ottavo nano*, in onda su Rai 2 (2001), *Raiot - Armi di distrazione di massa*, in onda su Rai 3 (2003), *Un due tre stella*, in onda su LA7 (2012).

² Daniele Luttazzi ha partecipato alle seguenti trasmissioni: *Fate il vostro gioco*, 1989 - Rai 2, *Banane*, 1990 - TMC *T'amo TV*, 1992-93 - TMC, *Magazine 3*, 1993-94 - Rai 3, *Mai dire gol*, 1995-98 - Italia 1, *Barracuda*, 1998-99 - Italia 1, *Satyricon*, 2001 - Rai 2, *Decameron*, 2007 - LA7, *Raiperunanotte*, 2010 - Sky.

discussioni tecniche nel merito.³ La stesso Beppe Grillo ha seguito, almeno fino a un certo punto (cioè fino all'inizio del suo impegno politico diretto con il *Movimento 5 Stelle*), un percorso simile: dopo la censura televisiva del 1986⁴, il comico genovese ha iniziato a portare nei teatri e nelle piazze lunghe narrazioni⁵ incentrate prevalentemente su sistemi produttivi, ambiente e informazione, con non pochi riferimenti sferzanti nei confronti di partiti e esponenti politici. Gli interventi a dir poco frequenti della censura (tra i quali si tende a ricordare il solo "editto bulgaro" emanato da Berlusconi⁶), negli ultimi vent'anni, hanno contribuito a creare una nuova tendenza performativa, che ha poi continuato a vivere di vita propria. I comici censurati, infatti, hanno cominciato a traslare il proprio lavoro dalla TV ai teatri, creando necessariamente un *format* alternativo allo sketch televisivo; lo spazio/tempo imposto dalla comunicazione performativa teatrale li ha costretti a costruire testi più lunghi, complessi e documentati.⁷ Nella seconda parte dei 2000, ciò che in un primo tempo era stato l'esito di uno strenuo tentativo di sopravvivenza mediatica, si è trasformato in una prassi largamente condivisa, indipendente dall'azione della censura. Si

³ Si pensi, ad esempio, all'ultima replica dello spettacolo di Luttazzi *Come uccidere causando inutili sofferenze*, andata in scena al Palalottomatica di Roma il 24 novembre 2006. Alla fine dello spettacolo, il comico, davanti a settemila spettatori, anticipa alcuni temi del monologo successivo (*Barracuda* 2007), con una satira del governo Prodi. P. Luttazzi critica la scelta di Clemente Mastella come ministro della giustizia, la disastrosa cancellazione delle leggi vergogna, della legge 30 e del L. 21.2.2006 n. 49 (la cosiddetta legge Fini), stigmatizza l'indulto esteso ai reati finanziari e ai grandi crimini, la proposta di legge Gentiloni che non consente la nascita del terzo polo televisivo etc.. Luttazzi è però a favore della legge finanziaria, di cui illustra alcune misure, spiegando perché le ritiene efficaci per il risanamento economico.

⁴ Durante la puntata del 15 novembre 1986 di *Fantastico 7*, Grillo raccontò di un immaginario viaggio di Claudio Martelli in Cina: "La cena in Cina... c'erano tutti i socialisti, con la delegazione, mangiavano... A un certo momento Martelli ha fatto una delle figure più terribili... Ha chiamato Craxi e ha detto: «Ma senti un po', qua ce n'è un miliardo e son tutti socialisti?». E Craxi ha detto: «Sì, perché?» «Ma allora - ribatte Martelli - se son tutti socialisti, a chi rubano?». A causa di questo episodio, il comico venne sostanzialmente allontanato dalla televisione pubblica.

⁵ I primi spettacoli di questo nuovo corso sono *Buona notizie* (1991), *Energia e informazione* (1995), *Cervello* (1997) e *Apocalisse morbida* (1998).

⁶ Si pensi alle numerose censure subite da Luttazzi: *Fate il vostro gioco*, *Banane*, *Satyricon*, *Decameron*, sono stati tutti censurati e sospesi.

⁷ La definizione di "narrazione documentaria", adottata da Raffaele Donnarumma si adatta perfettamente alla dinamica in esame. Cf. Raffaele Donnarumma, 'Storie vere: narrazioni e realismi dopo il postmoderno', in «Narrativa», 31-32 (2010), 39-60.

pensi, ad esempio, al giornalista Marco Travaglio, il quale alterna agli interventi brevi nei programmi di Michele Santoro (*Anno Zero* e *Servizio Pubblico*), che lo hanno reso molto noto al pubblico televisivo, veri e propri spettacoli teatrali. Brevi o lunghe che siano, queste *performance* hanno due caratteristiche comuni: esibiscono la pretesa di avvalersi della documentazione più completa in circolazione sul tema trattato, e producono numerosi effetti comici, attraverso l'impiego frequente di battute paradossali.

La denuncia del malaffare, la vocazione all'impegno civile e al racconto della realtà, nelle ultime due decadi, hanno creato un'immensa zona multimediale, invasa da nuove figure ibride, fluidamente in transito da una professionalità all'altra. In questa macro-area, agiscono – talvolta, in maniera episodica o intermittente –, oltre a giornalisti/*performer* e *performer*/giornalisti, un numero crescente di scrittori, che utilizzano l'esposizione mediatica di sé, per veicolare i contenuti delle proprie opere o per intervenire nei dibattiti di attualità. Il caso più noto e discusso è sicuramente quello di Roberto Saviano, il quale, più di altri, ha coniugato la vocazione al racconto della realtà con l'auto-esposizione eso-letteraria. D'altro canto, il secondo elemento funziona (e non solo per Saviano) come garante del primo: la credibilità di ciò che viene raccontato dipende dall'autorevolezza derivante dalla cifra morale di chi racconta. Molti studiosi si sono soffermati sul caso *Gomorra*, dibattendo intorno alla qualità letteraria del testo e alla sovraesposizione mediatica dell'autore.⁸ Un saggio

⁸ Per quanto riguarda il dibattito relativo a Saviano, rinviamo ai seguenti contributi: Alberto Casadei, 'La letteratura dell'esperienza. Storie di ordinaria Gomorra', in *Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*, ed. Ranieri Polese (Parma: Guanda, 2008), pp. 17-25; Clotilde Bertoni, *Letteratura e giornalismo* (Roma: Carocci, 2009), pp. 48-86; Romano Luperini, 'I critici di Saviano', in "l'immaginazione", 249, (settembre-ottobre 2009), 22; Arturo Mazzarella, *Poetiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib* (Torino: Bollati Boringhieri, 2011); il dossier monografico apparso nel già citato fascicolo 57 di *Allegoria* (XIX, 2008), intitolato *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*; e in particolare il saggio di Raffaele Donnarumma, 'Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi', 26-54 e quello di Gianluigi Simonetti, 'I nuovi assetti della narrativa italiana' (1996-2006)'; C. Benedetti, F. Petroni, G. Policastro, A. Tricomi, 'Roberto Saviano, "Gomorra"', in *Allegoria*, XX,

particolarmente lucido, documentato e coerente, è quello scritto da Pierluigi Pellini⁹, che inquadra la questione a partire da Zola. Secondo Pellini, l'impegno civile di Zola nell'affare Dreyfus ha avuto le seguenti tre caratteristiche: sacrificio personale (lo scrittore chiede di essere processato e viene processato); l'autorevolezza delle azioni dello scrittore si basavano sulla qualità delle sue opere letterarie; intermittenza dell'impegno. L'impegno di Saviano, secondo il critico, manterrebbe solo la prima caratteristica, dal momento che *Gomorra* è il suo primo romanzo e che l'impegno assorbe totalmente le sue attività di scrittore/performer. Ciò che, a nostro avviso, l'analisi puntuale di Pellini non riesce a focalizzare adeguatamente sono due dettagli nient'affatto trascurabili: l'esposizione mass mediatica dello scrittore non è quella alla vecchia maniera, stile *talk show*, rispondente a una scontata strategia commerciale, ma rappresenta la transizione dell'autore ideale dal testo alla *performance*; il terreno per questa transizione plastica (e non solo concettuale) è stato preparato fin dalla seconda metà degli anni Ottanta dai primi attori-narratori. In particolare, dal *Vajont* di Paolini in poi, in Italia, si è assistito a un'esplosione di orazioni civili e quando Saviano è entrato in scena, il pubblico era già abituato a personalità ibride (metà scrittore, metà performer), impegnate nel racconto della Storia recente e dell'attualità (ricostruite e ordinate, secondo la stretta logica binaria di opposizione tra Bene e Male), capaci di costruire la credibilità delle narrazioni sull'esclusività della propria statura morale. In questo caso, ricordare le date non è pedanteria. *Il racconto del Vajont* debutta nel '93 e si impone all'attenzione del grande pubblico nel '97. Si tratta di una novità assoluta: uno spettacolo teatrale non leggero, per giunta estremamente lungo,

57, (2008); Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso "Gomorra" e altre epopee* (Roma: manifestolibri, 2010); Alberto Cortellessa, *Il complesso di Saviano (non solo di Alessandro Dal Lago)*, in *Alfabeta2*» I, 1(2010).

⁹ Pierluigi Pellini, 'Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: Modelli e stereotipi', *Allegoria*, XXIII (2011), 63, 135-163

trasmesso in televisione e visto da più di tre milioni di spettatori. *Gomorra* appare solo nel 2006, la sua versione teatrale nel 2008, il film nel 2009 e le trasmissioni televisive condotte insieme a Fabio Fazio sono del 2010 e 2012.¹⁰ D'altra parte, anche le *performance* teatrali di altri scrittori o di giornalisti, come Marco Travaglio e il più giovane Andrea Scanzi, sono molto recenti (2009-2013¹¹). Se pensiamo poi che *Radio clandestina* (l'unica opera di Celestini in stile orazione civile) ha debuttato nel 2000, non possiamo non intuire che giornalisti, comici satirici e scrittori abbiano recepito la lezione della prima generazione degli attori-narratori italiani, e che l'abbiano fatto solo molti anni dopo l'affermazione massmediatica di questi ultimi, e per di più quando ormai il fenomeno teatro-narrazione si era decisamente trasformato, anche grazie al contributo di Ascanio Celestini.

Al quadro, manca un'ultima figura: la società civile, ossia lo spettatore reale. Il teatro-narrazione, infatti, è stato un fenomeno così incisivo da condizionare non solo lo stile dei professionisti della comunicazione, ma anche le strategie di denuncia e partecipazione del cittadino comune. Esempio, a nostro avviso, è la parabola di Rosy Canale, la cui storia di imprenditrice che si ribella alla 'ndrangheta di San Luca, è diventata prima un libro,¹² poi è rimbalzata da un talk show

¹⁰ Dall'8 al 29 novembre 2010, Roberto Saviano conduce insieme a Fabio Fazio il programma di approfondimento culturale *Vieni via con me* su Rai 3. La trasmissione ottiene un grande successo di ascolti: nella terza puntata il programma ha raggiunto 9.671.000 telespettatori e il 31.60% di share; Dal 14 maggio 2012 conduce con Fabio Fazio il programma *Quello che (non) ho*, in onda su La7 e trasmesso anche in diretta su YouTube. Nella prima puntata ha fatto registrare il record di share di La7 con il 12.65% e 3.036.000 telespettatori.

¹¹ Nel 2009 e 2010, Marco Travaglio si è esibito in numerosi teatri italiani con lo spettacolo *Promemoria - Quindici anni di storia d'Italia*, un monologo del quale è stato autore e protagonista. Dall'aprile 2011 è stato in scena con il suo spettacolo *Anestesia totale*, di cui è autore e protagonista, insieme all'attrice Isabella Ferrari. Ambientato in una Italia post Berlusconi venivano prospettate le conseguenze dei decenni appena trascorsi di progressivo sfascio dell'informazione. Da gennaio 2013, ancora insieme a Isabella Ferrari, Travaglio va in scena nei teatri italiani con il suo spettacolo *È stato la Mafia*, incentrato sulle vicende della trattativa che coinvolse corleonesi e uomini dello Stato. Andrea Scanzi è autore e protagonista di 2011-2013 - *Gaber se fosse Gaber* (2011-2013 e di *Le cattive strade* (2012-2014).

¹² Rosy Canale e Emanuela Zuccalà, *La mia 'ndrangheta* (Roma: Paoline Edizioni, 2012),

all'altro e, infine, è approdata in teatro, sotto forma di orazione civile.¹³ È cruciale specificare che la *performance* di Canale non è stata un evento amatoriale estemporaneo, autoprodotta e autogestita, ma una vera e propria produzione¹⁴, con la regia di Guglielmo Ferro (figlio di Turi), le musiche di Franco Battiato e l'“adesione del Presidente della Repubblica e sua medaglia di rappresentanza”. Che non sia frutto di una nostra forzatura l'equiparazione di una comune cittadina a scrittori, giornalisti e *performer* di chiara fama, è confermato dai fatti: nel 2013, così come Saviano nel 2010, Rosy Canale ha ricevuto il premio Borsellino “per la cultura della legalità per la sua testimonianza civile nei teatri d'Italia”. Nel giro di pochissimi mesi, una vittima, è diventata la protagonista finzionale della sua stessa storia di vita. Ma dopo una delle tante repliche del suo spettacolo, Rosy Canale è stata arrestata per truffa, in quanto secondo gli inquirenti utilizzava i fondi assegnati all'associazione “Donne di San Luca” – da lei presieduta, e nata per sostenere i parenti delle vittime della 'ndrangheta – per acquistare beni di lusso. L'epilogo sconcertante della carriera teatrale di Canale non fa che rimarcare l'irruenza di questa tendenza invalsa nella società italiana contemporanea all'edificazione di eroi civili multimediali. E a tutta la società italiana (scrittori, giornalisti, registi, compositori, *performer* e Presidente della Repubblica compresi) paiono rivolgersi le parole del procuratore aggiunto di Reggio Calabria, Nicola Gratteri:

Attenzione a chi si erge a paladino antimafia senza avere dietro una storia. C'è gente che è morta per questo e non possiamo tollerare come magistrati, come giornalisti, come cittadini che ci sia gente che lucra e che dell'antimafia fa un mestiere.¹⁵

¹³Lo spettacolo, intitolato *Malaluna*, dopo un'anteprima in Calabria, ha debuttato al Teatro Franco Parenti di Milano, nell'ottobre 2013.

¹⁴ Lo spettacolo è stato prodotto dalla Bananas S.r.l..

¹⁵ La dichiarazione è presente in numerosi siti web. Si trova, ad esempio, su: <http://www.repubblica.it/cronaca/2013/12/12/news/rosy_canale_l_impreditrice_anti_ndrangheta_arrestata_per_truffa_con_i_soldi_dell_antimafia_comprava_macchine_e_vestiti-73393074/> [Ultimo accesso 15 aprile 2015]. Ci pare appropriato

Le varie tappe del processo attraverso cui il teatro-narrazione è penetrato nel profondo dei *media* e della società italiani possono essere così declinate: la prima tappa è costituita dalle versioni televisive degli spettacoli dei principali attori-narratori (Marco Paolini, Marco Baliani, Laura Curino e, in un secondo tempo, Ascanio Celestini); la seconda coincide con la ricezione del modello Paolini (*Il racconto del Vajont*), da parte di giornalisti, scrittori e comici, quali Roberto Saviano, Marco Travaglio e Daniele Luttazzi; la terza è rappresentata dalla ricezione del modello teatro-narrazione da parte della società civile, che da pubblico si trasforma in *performer* (come nel caso di Rosy Canale, la quale ha portato, prima in televisione, e poi in teatro, il racconto della sua presunta lotta contro la 'ndrangheta).

L'ultima tappa (almeno per il momento) è rappresentata dagli esiti più recenti del lavoro di Celestini: in primo luogo, il nostro autore ha rinnovato profondamente il modello teatro-narrazione, con la pubblicazione delle opere della maturità (da *Fabbrica* in poi), in cui ha espresso un'identità fortemente influenzata dal fantastico; in secondo, con la creazione progressiva dei macrotesti, ha recuperato l'attenzione verso la realtà contingente, esibendo al lettore una plurivocità autoriale, addensatasi, attorno alle opere letterarie, durante la ricerca, e attuando una strategia comunicativa spiccatamente trasmediale – sconosciuta ai primi attori-narratori, così come ai giornalisti, ai comici e agli scrittori loro epigoni –; in fine, in ambito televisivo, il nostro autore ha introdotto un nuovo modello di narrazione breve, caratterizzato dal ripristino delle categorie drammatiche e dall'immaginario allegorico. L'io narrante, infatti (vittima o carnefice), è quasi sempre un personaggio ben

descrivere la dinamica in questione (che qualcuno potrebbe anche definire una “figuraccia generale colossale”), con le parole del già citato Gianluigi Simonetti: “una sorta di coazione al realismo che passa sulle teste di tutti gli scrittori, anzi degli artisti in genere” (Simonetti, ‘I nuovi assetti della narrativa italiana’, p. 121).

distinto dall'identità dell'autore¹⁶: questa impostazione mette in discussione il principio della superiorità morale del narratore, su cui si basa l'esperienza del teatro-narrazione degli anni Novanta e della vulgata dei suoi imitatori.

La figura di Celestini tende a sfuggire alle definizioni, anche le più sofisticate. Se da una parte, egli ha ottenuto il suo battesimo mass mediatico grazie a *Radio clandestina* (narrazione, a parte qualche distrattore, in pieno stile "orazione civile"), dall'altra, ha saputo assestare il suo linguaggio letterario/performativo su modelli nuovi e scarsamente categorizzabili.

Più di una volta, Celestini ha dato prova di essere pienamente consapevole della grande influenza culturale del modello teatro-narrazione, intervenendo sull'argomento in maniera anche svelatamente polemica. In un post di qualche mese fa, pubblicato su Facebook, per esempio, il nostro autore, riferendosi a un articolo dedicato da Travaglio al caso Sofri, non perde l'occasione di attaccare quanti, a suo parere, pur non essendo teatranti professionisti, hanno deciso di adottare il modello della narrazione teatrale per veicolare i propri contenuti e intervenire nel dibattito pubblico:

Ieri Marco Travaglio ha scritto un articolo su Adriano Sofri, ma poi ha parlato anche di altro. Per me che faccio teatro e ogni tanto vedo lui comparire come attore nelle stagioni teatrali è un motivo di riflessione importante. Da alcuni anni ci chiediamo [...] come mai giornalisti e magistrati, ma alle volte anche preti, portino in scena degli spettacoli teatrali. Lo so che il teatro è meno piccolo di una nicchia, ma è un settore nel quale operano dei professionisti che si sono formati per farlo. Non basta avere delle cose da dire per farci un'opera teatrale. Ma probabilmente non è così visto che c'è gente che compra il biglietto per vedere Travaglio.¹⁷

¹⁶ Si pensi ai monologhi che sono confluiti nello spettacolo *La fila indiana*. Il tema è il razzismo, ma le identità sceniche che lo raccontano sono nettamente distinte dall'identità dell'autore. Esse corrispondono a caratteri appena sbazzati, mossi in primo luogo dalla paura del diverso e dall'impulso alla violenza. *Bar, La vanga e Io odio i froci* sono solo alcuni dei pezzi in cui l'io narrante (in apparenza un cittadino rispettoso delle regole) si dimostra il più violento dei razzisti.

¹⁷Celestini, <https://www.facebook.com/AscanioCelestini/posts/972398312781158> (ultimo accesso, 18 dicembre 2015).

Già in altri contesti pubblici (anche accademici), Celestini aveva espresso lo stesso punto di vista. Alla fine di un suo intervento a margine di un convegno tenutosi a Parigi nel 2012¹⁸, il nostro autore, riferendosi all'ossessiva esposizione della realtà contingente nei *mass media* e nel teatro italiano, allargando le braccia sconsolatamente, ha esclamato: "Ormai, tutto è narrazione".

"Tutto è narrazione!", conclude Celestini. E così possiamo concludere anche noi. Questa battuta apparentemente superficiale e massimalistica, infatti, costituisce la miglior sintesi possibile di tutti gli spunti che il nostro lavoro ha tentato di cogliere e di tutte le questioni che si è proposto di interrogare. Questa dichiarazione non allude semplicemente a una moda diffusa in tutte le sfere della vita pubblica (*in primis*, il teatro, la televisione, la politica), ma individua nella "narrazione" una vasta piattaforma multimediale, capace di contenere, connettere e ibridare una serie di fenomeni, stili e tendenze riconducibili tanto ai contesti artistici, quanto a quelli della comunicazione intesa in senso lato.

"Tutto è narrazione" significa anche che all'origine di questo "tutto", cioè la piattaforma, c'è appunto la narrazione, o più precisamente il teatro-narrazione degli anni Novanta. Eppure, ogni contesto si è mosso autonomamente, o meglio, si è mosso a partire da motivazioni specifiche e non condivise universalmente. Gli attori-narratori della prima generazione (Paolini, Curino e Baliani), come abbiamo osservato nel *Capitolo Primo*, hanno costruito il loro modello performativo (basato sulla semplificazione del linguaggio e sulla drastica riduzione delle azioni fisiche), reagendo a quella che Valentini ha giustamente definito l'"afasia" degli anni Ottanta. Ma questa motivazione ha perso gran parte della sua urgenza già nelle

¹⁸ Colloque International, *Avoir le courage de l'incertitude. Les cultures de la précarité* (Parigi, 6-7 décembre 2012, presso l'Université Nanterre La Défense).

esperienze dei *performer* includibili nella seconda generazione (tra gli altri, Celestini, Enia e Perrotta) che hanno seguito percorsi abbastanza autonomi e, comunque, non ispirati a strategie culturali comuni che dovessero fare i conti con l'eredità dei maestri della ricerca internazionale. Negli stessi anni (come descritto nel *Capitolo Quarto*), i comici satirici, *in primis* Grillo, hanno per lo più agito in reazione alla censura televisiva, approdando al modello teatro-narrazione sulla spinta della necessità di sopravvivere mediaticamente. Gli scrittori e i giornalisti, infine, hanno colto gli stimoli provenienti dal mondo dello spettacolo, creando a loro volta un modello in grado di propagare le loro idee (e anche i loro prodotti), e/o estendere le loro battaglie politiche in diversi *media*. I quattro contesti, tuttavia, hanno abbracciato lo stile affabulatorio per perseguire scopi comuni. Il principale è la dimostrazione di una tesi precostituita, ossia la ricostruzione, e spesso, lo svelamento, di verità nascoste. Anche le modalità performative sono basate su principi simili: la presenza multi-mediale (talvolta transmediale) del narratore e la sua autorevolezza morale, derivante dalla coincidenza tra l'identità della voce narrante e quella dell'autore reale.

Ascanio Celestini, tuttavia, non è un semplice testimone critico dei fenomeni in gioco sulla piattaforma, ma un interlocutore attivo, sul piano testuale, e un negoziatore, su quello macrotestuale. Le opere letterarie della maturità (come osservato nel *Capitolo Secondo* e nel *Terzo*) interrogano e problematizzano i principi e gli obiettivi di tutto ciò che i quattro contesti hanno prodotto in forma di affabulazione. Rinunciando a sovrapporre la propria identità personale a quella delle voci narranti, Celestini di fatto dimostra che la *performance* narrativa è possibile anche al di là della forma testimoniale, e che la sua efficacia nel coinvolgimento del pubblico può prescindere dalla superiorità morale del narrante. A ciò si lega la deriva fantastica, attraverso cui l'autore si pone alla ricerca di una materia

narrativa che tende a emanciparsi dalla retorica della memoria. I macrotesti, invece, sono jenkinsianamente il terreno delle convergenze, o meglio, delle negoziazioni. Il Celestini macrotestuale, infatti, rimane pienamente “integrato” in quel “tutto” che nei testi letterari viene messo apocalitticamente in discussione. Le relazioni di complementarità tra le sue due identità rappresentano perfettamente la negoziazione tra l'autore e la grande piattaforma ibrida della narrazione: in particolare nel macrotesto relativo a *La pecora nera*, il fantastico del testo letterario lascia il posto al realismo del film e dello spettacolo teatrale. Ma questa negoziazione, che si concretizza nella tensione vibraante tra fantastico e realismo, interroga anche il dibattito critico. Come abbiamo osservato già nell'*Introduzione*, il caso Celestini mette in luce i limiti di alcuni contributi al dibattito letterario/cinematografico incentrato sulla questione arte-impegno, offrendo un modello complesso e contraddittorio, rimasto ancora inclassificato. Lo stesso Antonello, che peraltro ha fornito sia al dibattito che alla nostra ricerca importanti elementi, non esita a includere nella medesima categoria di impegno, tanto le esperienze di Baliani e Paolini, quanto quella di Celestini.¹⁹ È vero che lo studioso si riferisce principalmente a *Radio clandestina*, che, come abbiamo detto, è un chiaro esempio di “orazione civile” in senso stretto, ma è anche vero che quest'opera è un *unicum* nella produzione di Celestini (un'opera scritta su commissione), e pertanto non può essere utilizzata per dimostrare che il suo autore segua *tout court* le tendenze generali del teatro-narrazione degli anni Novanta. Semmai, *Radio clandestina*, in quanto eccezione, dimostra il contrario.

D'altra parte, secondo la nostra impostazione, la produzione celestiniana evidenzia l'indisponibilità della critica teatrale italiana a aprirsi ad approcci teorici capaci di analizzare

¹⁹ Antonello, 'New Commitment in Italian 'Theatrical Story-telling': Memory, Testimony and the Evidential Paradigm', in *Postmodern Impegno*, pp. 233-257.

fenomeni legati all'affabulazione non soltanto dal punto di vista della scrittura scenica (la *performance* teatrale). I macrotesti di Celestini, così come le produzioni multi e transmediali di numerosi suoi contemporanei, necessitano, per la loro stessa natura ibrida, di strumenti interpretativi in grado di cogliere la varietà mediale e le relazioni intercorrenti in questa varietà. In tal senso, il nostro lavoro può servire da apripista.

Infine, come la nostra analisi dimostra, l'opera celestiniana, vista nel suo complesso, offre un chiaro esempio di transmediale realizzato a prescindere dalla rete. La nostra riflessione sul caso Celestini potrebbe, allora, fornire agli studiosi interessati alla transmedialità lo spunto per approfondirne ulteriormente i principi teorici e individuarne le occorrenze meno appariscenti. In particolare, utilizzando il concetto di macrotesto transmediale si potrebbero indagare le relazioni tra le varie componenti della produzione di molti autori italiani e non (anche non particolarmente attivi in rete), individuando la complementarità sul piano del contenuto, tra stili comunicativi e generi, in partenza molto distanti (la letteratura, il teatro, il cinema, ma anche le interviste e le raccolte documentarie), andando per un verso oltre la logica tradizionale dell'adattamento di testi narrativi per cinema e teatro, e per l'altro riassegnando un ruolo più attivo e centrale a materiali solitamente classificati come secondari o paratestuali. Si pensi, per esempio, a un autore come Erri De Luca, il quale negli ultimi anni si è avvicinato al cinema e ha parallelamente prodotto una quantità di video-interventi (definiti dall'autore "conversazioni all'aria aperta") relativi ai temi trattati nei suoi testi.²⁰ Lo stesso Saviano potrebbe essere riconsiderato in chiave

²⁰ Cf. *Il turno di notte lo fanno le stelle* (2012), cortometraggio di Edoardo Ponti tratto dall'omonimo racconto di De Luca. Si veda, come esempio, la seguente "conversazione all'aria aperta" dedicata dedicato appunto al contesto storico e culturale trattato ne' *Il turno*: <https://www.youtube.com/watch?v=upAgPaHJXIM> (ultimo accesso, sette gennaio 2016). Il libro è stato messo in vendita insieme al DVD, ma altri contenuti video (come quello a cui abbiamo appena rimandato) sono rintracciabili sui canali YouTube Cf. Erri De Luca, *Il turno di notte lo fanno le stelle* (Milano: Feltrinelli, 2012).

macrotestuale e transmediale, concentrandosi sulla complementarità dei suoi numerosi interventi televisivi, interviste, spettacoli teatrali, articoli giornalistici, opere letterarie e loro rispettive trasposizioni cinematografiche e televisive. Più in generale (con riferimento anche alle dinamiche attive in rete), la categoria di macrotesto transmediale si presta a analisi dell'ampio panorama in cui agiscono le nuove strategie comunicative del giornalismo politico e no. Si pensi ad esempio, all'elevata offerta, in termini mediali, de' *Il fatto quotidiano*²¹, che non si limita (come fanno invece altre testate) a ri-collocare in internet i contenuti del giornale in formato cartaceo, ma realizza una vera e propria piattaforma multimediale su cui circolano materiali diversi e convergenti. Inoltre, *Il fatto* (ma in certa misura anche *Libero*²²) svolge un'azione non esclusivamente autoreferenziale, ossia non si limita a far transitare attraverso vari *media* i propri contenuti, ma con assoluta naturalezza pubblica (e pubblicizza) *link* che conducono l'utente all'interno dei contenuti di altre testate. Si pensi, per esempio, ai quasi giornalieri richiami ipertestuali de' *ilfattoquotidiano.it*²³ alle *performance* del comico satirico Maurizio Crozza, trasmesse dalla TV LA7, oltre che agli interventi di Travaglio all'interno del Programma *Anno Zero* di Santoro, in onda sulla stessa rete. In tal modo, i potenziali macrotesti transmediali, frutto di connessioni tra autorialità ben distinte, si configurerebbero come opere estremamente estese e autorialmente e medialmente ibride, capaci di mettere praticamente (non solo teoricamente) in discussione sia il concetto di opera (svincolandolo dai confini mediali

²¹ *Il Fatto Quotidiano* è un quotidiano italiano fondato nel 2009 da Antonio Padellaro. Padellaro è stato direttore sin dalla fondazione; dal 3 febbraio 2015 la direzione è passata all'ex vicedirettore prima e condirettore poi, Marco Travaglio. Ha una diffusione media di circa 45 000 copie e un lettorato medio di circa 400 000 lettori.

²² *Libero* è un quotidiano italiano fondato nel 2000 da Vittorio Feltri, dall'agosto 2009 diretto da Maurizio Belpietro.

²³ Non si tratta semplicemente della versione online de' *Il Fatto*, ma di un prodotto editoriale a sé stante. Non a caso, ho un suo proprio direttore, Peter Gomez.

tradizionali), sia quello di autore (ormai rigenerato in una funzione multiforme, multimediale e multipersonale).

Tornando a Celestini, per quanto, come ha osservato Sanguineti, la sua opera abbia in sé il senso della fine, presentandosi come “una conclusione” della “tragedia del secondo millennio”²⁴ (“chi ha vissuto fino a oggi ha visto tutto quello che si poteva vedere”, si legge ne *La pecora nera*), non sarebbe certamente ragionevole da parte nostra pretendere di dire una parola definitiva su un autore ancora giovane e su un filone artistico-culturale nient’affatto esaurito. I prossimi anni potrebbero riservare non poche novità. In primo luogo, possiamo ipotizzare che il numero dei macrotesti celestiniani aumenti, a partire da *Pro patria* che per ora consta di due soli oggetti (il testo letterario e la *performance* teatrale). Anche i macrotesti già esistenti potrebbero essere ampliati grazie all’apparizione di altri oggetti. D’altronde, non sarebbe sorprendente se gli stessi agglomerati non macrotestuali (*Radio clandestine*, *Scemo di guerra* e *Io cammino in fila indiana*), arricchendosi di nuovi elementi complementari a ciò che già esiste, si trasformassero, a stretto giro, in altrettanti macrotesti. Inoltre, non è da escludersi che Celestini, col tempo, si trovi a ampliare la gamma dei *media* fin qui praticati, aprendosi, in qualche modo, all’interattività della rete. Infine, nella lunga prospettiva, si può anche immaginare che l’autore comincerà progressivamente a interconnettere, rendendoli complementari, i vari macrotesti, finendo col realizzare una macrostruttura unica, con infinite possibilità di ulteriore espansione, in tal modo da realizzare pienamente il potenziale espresso nelle tendenze rizomatiche che abbiamo evidenziato.

Il nostro lavoro va considerato, allora, solo un punto di partenza, che speriamo abbia il pregio, se non altro, di obbligarci a immaginare il futuro.

²⁴ Edoardo Sanguineti, ‘Una pecora nera’, in Bologna, *Tuttestorie*, pp. 9-10.



Figura 6

Ascanio Celestini in Discorsi alla Nazione

Appendice

1. La vita e le opere

Ascanio Celestini nasce a Roma il 1° giugno 1972, da Gaetano (un piccolo restauratore di mobili), originario del Quadraro, e Piera Comin (di professione parrucchiera), nata a Tor Pignattara. Il nonno paterno, Giulio, a seguito di un incidente occorsogli durante il trasporto di un pianoforte, rimane invalido e deve abbandonare il mestiere di carrettiere che ha svolto per tanti anni a Trastevere. Così, è costretto a riciclarsi come maschera (e uomo delle pulizie), presso il cinema *Iris*, nei dintorni di Porta Pia. Il nonno materno, Giovanni, invece, Ascanio non l'ha mai conosciuto, a causa della sua morte prematura. Della nonna paterna, Agnese, sappiamo che era di Bedero, mentre di quella materna, Marianna, Ascanio ha scritto e raccontato che era nata ad Angiullara Sabazia e che era una formidabile narratrice di storie di streghe.¹

Nel 1991, alla fine degli studi liceali² (durante i quali ha manifestato uno spiccato interesse per il cinema³ e una moderata attrazione per la partecipazione politica⁴), Ascanio si iscrive al corso di laurea in Lettere Moderne (indirizzo antropologico), presso l'Università "La Sapienza" di Roma.⁵ Proprio nell'ateneo capitolino, Celestini ha la prima opportunità di

¹ In più luoghi, Ascanio ricorda la figura della nonna Marianna, indicandola come ispiratrice del suo lavoro sul racconto popolare. Cf. Ascanio Celestini e Alessio Lega, *Incrocio di sguardi. Conversazione su matti, precari, anarchici e altre pecore nere* (Milano: Elèuthera, 2012, 30) e *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce* (Roma: Donzelli, 2002, IX).

² Celestini confessa a Alessio Lega: "Il classico lo feci un po' per caso perché era una scuola non lontana da casa mia, a Morena, vicino Ciampino. [...]. La scuola non mi interessava granché, ma fai comunque parte di una generazione dove chi non va a scuola è "uno strano", e così sono andato a scuola anch'io. Non che a Liceo andassi particolarmente bene, anzi andavo piuttosto male in quasi tutte le materie." (Celestini e Lega, *Incrocio di sguardi*, p. 12).

³ Cf. Patrizia Bologna, *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini* (Miloano: Ubulibri, 2007). All'inizio dell'intervista, posta in testa al volume, Celestini dichiara: "Ricordo che da bambino guardavo in televisione una trasmissione sulla storia del cinema e poi andavo a cercare sull'enciclopedia chi erano Griffith, Pastrone, quali film avevano girato... Mi impressionò molto la genesi di *Nascita di una nazione*, mi piacevano i colossal italiani, mi interessava il cinema dell'inizio del secolo..." (Bologna, *Tuttestorie*, 19).

⁴ Ancora dal libro intervista di Lega: "A scuola, più o meno come tanti, ero arrivato a fare il rappresentante d'istituto, però calcola che era una scuola molto fuori dai giri importanti. [...]. Poi all'università ho continuato, senza mai essere lontanamente un leader. Comunque partecipavo alle occupazioni, partecipavo alle assemblee." (Celestini e Lega, *Incrocio di sguardi*, p. 13). Aggiunge nell'intervista rilasciata a Patrizia Bologna: "a sedici anni, mi ero iscritto alla Federazione Giovani Comunisti Italiani perché mi appassionavano più le questioni di carattere politico che quelle di carattere artistico. Non ho mai partecipato in maniera troppo attiva all'attività politica perché mi interessava soprattutto il carattere assembleare dei movimenti e non tanto i partiti." (Bologna, *Tuttestorie*, 20).

⁵ A questo proposito, Celestini racconta: "Scelsi Lettere Moderne con l'idea di fare il giornalista e iniziai a scrivere su "Momento Sera" [...]. Lo scopo di quel lavoro era, per me, di riuscire a scrivere un numero di articoli sufficiente per prendere la tessera di pubblicista e poter accedere a giornali più importanti." (Bologna, 2007, 19). E ancora: "C'era una mia compagna di scuola che stava a Lettere anche lei e che mi disse:" Studiamo Lettere che non serve a niente. Facciamo almeno Antropologia,

avvicinarsi alla pratica del teatro, grazie alla partecipazione diretta a tre laboratori, tenuti da Guido D'Avino. Contemporaneamente, Ascanio diventa uno spettatore abituale di teatro contemporaneo, seguendo gli spettacoli programmati nella stagione del Teatro Ateneo. In particolare, rimane colpito dalle *performance* del *Teatro Settimo*, degli *Alfieri di Asti*, dei *Teatri Uniti*, di Enzo Moscato e Giorgio Barberio Corsetti. Ben presto, tuttavia, capisce che gli studi accademici non corrispondono più ai suoi interessi e decide di abbandonare l'università, per dedicarsi completamente al teatro. Si iscrive alla scuola il *Mulino di Fiora*, diretta da Perla Peragallo. Sebbene i rapporti con l'attrice non siano sempre armoniosi, seguendo le sue lezioni, Celestini comincia ad esplorare le proprie potenzialità espressive e a maturare una certa autonomia drammaturgica e registica.

Abbandonata Roma per la Toscana, dal 1996 al 1998, collabora molto intensamente con la compagnia denominata Teatro Agricolo o il Teatro del Montevaso⁶ di Livorno. In questo periodo, sperimenta le tecniche legate alla Commedia dell'Arte e prende parte ad alcuni spettacoli prodotti dal gruppo, tra cui *Giullarata dantesca* – una sorta di versione grottesca dell'*Inferno* di Dante.⁷

L'esperienza toscana, culmina e termina, con la messa in scena di *Cicoria. In fondo al mondo*, Pasolini⁸ (1998) che, per ammissione dello stesso Ascanio deve essere considerato il suo primo lavoro professionale. *Cicoria* è stata scritta, interpretata e diretta in collaborazione con Gaetano Ventriglia.

Dal 1998 al 2000, Celestini realizza la trilogia *Milleuno*, composta da *Baccalà (Il racconto dell'acqua)*⁹, *Vita Morte e Miracoli*¹⁰ e *La fine del*

che è una cosa un po' più seria". ...]. Lì ho scoperto una visione del mondo completamente diversa, che per me era affascinantissima. Dunque pensai di studiare antropologia e di non fare altro, nemmeno più il giornalista." (Celestini e Lega, *Incrocio di sguardi*, 12).

⁶ Di quel periodo Celestini racconta: "Da Roma sono andato a lavorare con una piccola compagnia in Toscana. [...]. Vivevamo in tre – io Francesca Pompeo e Giovanni Tirabaldo [...] e insieme a lui ho fatto il mio primo vero spettacolo che è *Cicoria*." – in un casale tra Chianti e Castellina Marittima [...]. Ci siamo rimasti circa due anni e mezzo, facevamo una vita un po' fricchettona [...]. Per me è stato molto importante per due motivi. Intanto abbiamo fatto un sacco di repliche, e questo mi ha permesso per quasi tre anni di fare l'attore, ed è stata la mia vera scuola. Poi perché lì ho incontrato Gaetano Ventriglia [...] e insieme a lui ho fatto il mio primo vero spettacolo che è *Cicoria*." (Celestini e Lega, *Incrocio di sguardi*, p. 16).

⁷ Celestini descrive lo spettacolo così: "Erano improvvisazioni in maschera che prendevano spunto, in maniera molto buffonesca, dei personaggi dell'*Inferno* di Dante. Noi eravamo una sorta di tre "Zanni", i servi della commedia dell'arte che in scena improvvisavano quei personaggi" (Celestini e Lega, *Incrocio di sguardi*, p. 15). Questo spettacolo è stato concepito per un cast di molti attori, il cui numero è andato modificandosi nel corso del tempo.

⁸ Il testo non è stato pubblicato autonomamente, ma è apparso in Simone Soriani (ed), *Cicoria: Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia* (Corazzano: Titivillus, 2006). Lo spettacolo nasce come dialogo e è stato interpretato da Celestini e Ventriglia.

⁹ *Baccalà* non è stato pubblicato, né in formato audio-video, né in volume. Si tratta di un "a-solo" narrativo interpretato dal solo Celestini.

mondo.¹¹ Con *La fine del mondo*, Celestini vince il premio “Sette spettacoli per il nuovo teatro italiano 2000”, indetto dal Teatro di Roma, diretto da Mario Martone. Lo stesso Martone segnala a Celestini il libro di Alessandro Portelli *L'ordine è già stato eseguito*¹², dedicato all'eccidio delle Fosse Ardeatine. Dall'incontro con il lavoro di Portelli, nasce lo spettacolo *Radio Clandestina*¹³, che debutta nel 2000, nei locali dell'ex carcere nazista di Via Tasso¹⁴, nell'ambito della rassegna *I luoghi della memoria*. L'anno successivo al debutto teatrale, per l'anniversario dell'eccidio¹⁵, Radio3 trasmette lo spettacolo in diretta dagli studi di Via Asiago.

Il rapporto di collaborazione con Radio3 si sviluppa e consolida con un programma in 25 puntate, dedicato alla fiaba, dal titolo *Milleuno. Racconti Minonti Buffonti*, e con le quattro fortunatissime edizioni di *Bella Ciao*¹⁶, in cui Ascanio propone una serie di interviste a lavoratori precari, operai, contadini e reduci di guerra. Diversi materiali utilizzati in questi cicli di trasmissioni confluiranno in testi recitati e pubblicati in seguito¹⁷. Sempre nei primissimi 2000, Celestini sperimenta collaborazioni con altri artisti, creando insieme a loro performance ibride, a metà tra lo spettacolo teatrale e il concerto. Tra questi esperimenti, ricordiamo *Sirena dei mantici*¹⁸ (in collaborazione con Lucilla Galeazzi) e *Saccarina. Cinque al soldo*¹⁹, scritto e performato con Olek Mincer ed il gruppo musicale Klezroy²⁰.

Nel 2002, Celestini debutta con *Fabbrica*²¹, nell'ambito de festival *Benevento Città Spettacolo*. Sempre nel 2002, dopo vari esperimenti teatrali,

¹⁰ *Vita, morte e miracoli*, invece, è apparso il 10 febbraio 2012 in formato DVD, all'interno di una collana che il settimanale “L'espresso” ha dedicato a Celestini. Si tratta di un “a-solo” narrativo interpretato dal solo Celestini.

¹¹ *La fine del mondo* non è stata mai pubblicato. Si tratta di un “a-solo” narrativo interpretato dal solo Celestini.

¹² Alessandro Portelli, *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria* (Roma: Donzelli, 1999-2005).

¹³ Ascanio Celestini, *Radio Clandestina* (Roma: Donzelli, 2005). Si tratta di un “a-solo” narrativo interpretato dal solo Celestini.

¹⁴ Oggi sede del Museo della Liberazione di Roma.

¹⁵ Per la verità, la trasmissione è andata in onda il 23 marzo.

¹⁶ *Bella Ciao* è anche un festival del teatro diretto da Ascanio Celestini.

¹⁷ Cf. Ascanio Celestini, *Storie di uno scemo di guerra* (Torino: Einaudi, 2005) - *Lotta di classe* (Torino: Einaudi, 2011). Sono entrambi “a-solo” narrativi interpretati dal solo Celestini.

¹⁸ Debutta a Perugia nel 2003. I testi sono molto legati a *Fabbrica*, così come quelli del progetto radiofonico “Il tempo del lavoro” (2002). Si tratta di un “a-solo” narrativo interpretato dal solo Celestini.

¹⁹ Lo spettacolo è basato sulle tragiche vicende avvenute nel ghetto di Roma e in quello di Lodz in Polonia durante il periodo della Seconda guerra mondiale. Si tratta di un “a-solo” narrativo interpretato dal solo Celestini.

²⁰ Klezroy è il primo gruppo italiano del genere *klezmer* - la musica delle comunità ebraiche di tutta l'Europa orientale, in particolar modo della Polonia, Romania, Russia e Ucraina.

²¹ Il testo viene pubblicato nel 2003. Cf. Ascanio Celestini, *Fabbrica* (Roma: Donzelli, 2003-2007). Si tratta di un “a-solo” narrativo interpretato dal solo Celestini.

Ascanio pubblica la raccolta di fiabe *Cecafumo*²². La maggior parte dei racconti contenuti nel volume, come vedremo nel prossimo capitolo, è strettamente legata alle *Fiabe italiane*²³ di Italo Calvino.

Nel luglio del 2003, in occasione del *Festival delle Colline Torinesi*, debutta il testo *Le nozze di Antigone*²⁴, scritto da Celestini per l'attrice Veronica Cruciani. Allo spettacolo partecipa anche Arturo Cirillo.

Nel corso dell'edizione 2004 della *Biennale di Venezia*, Celestini debutta con *Scemo di guerra, Roma, 4 giugno 1944*²⁵. L'anno successivo esce il cofanetto omonimo²⁶, contenente il DVD dello spettacolo e un volume (*Scemo di guerra. Il diario*), in cui sono raccolti una quantità di documenti e testimonianze.²⁷ Nello stesso periodo, comincia a scrivere in *Viaggi della Memoria*, rubrica bimensile di *Viaggi*, supplemento del quotidiano *La Repubblica*.

Nel 2005, Ascanio presenta al Morlacchi di Perugia lo spettacolo *La pecora nera: Elogio funebre del manicomio elettrico*²⁸, dedicato all'istituzione manicomiale e alle storie segrete dei pazienti. Allo spettacolo fanno seguito diverse pubblicazioni: oltre al testo della performance, appaiono *La pecora nera. Il diario*²⁹ (volume contenente documenti e testimonianze sull'istituzione manicomiale), *La pecora nera. Il libro*³⁰ (una sorta di diario di lavorazione dell'omonimo film) e *Storie da legare*³¹ (il resoconto di un laboratorio tenuto a Scandicci, sempre legato al tema del manicomio). Sempre nel 2005, idea e dirige il festival teatrale *Bella Ciao*. L'anno successivo debutta al Piccolo Teatro Grassi di Milano con *Appunti per un film sulla lotta di classe*, il cui testo costituisce la prima bozza del libro *Lotta di classe*³², pubblicato successivamente. Lo stesso anno, Celestini gira il documentario *Senza Paura, Storia e musica di lavoratori notturni*.³³

²²Ascanio Celestini, *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce* (Roma: Donzelli, 2002). La versione teatrale di questa raccolta di fiabe è un "a-solo" narrativo interpretato dal solo Celestini.

²³Italo Calvino, *Fiabe italiane* (Milano: Arnoldo Mondadori, 1993 [1956]).

²⁴Ascanio Celestini, *Le nozze di Antigone* (Caraffa di Catanzaro: Abramo, 2010). Si tratta di un "a-solo" narrativo interpretato dal solo Celestini.

²⁵Dello spettacolo *Scemo di guerra* esiste anche la versione a stampa. Cf. Ascanio Celestini, *Storie di uno scemo di guerra* (Torino: Einaudi, 2005-2009). Si tratta di un "a-solo" narrativo interpretato dal solo Celestini.

²⁶Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* (Torino: Einaudi, 2006).

²⁷Cf. *Capitolo quarto*.

²⁸L'anno successivo, esce l'edizione a stampa. Cf. Ascanio Celestini, *La pecora nera: Elogio funebre del manicomio elettrico* (Torino: Einaudi, 2006-2009). Si tratta di un "a-solo" narrativo interpretato dal solo Celestini.

²⁹Ascanio Celestini, *La pecora nera. Il diario* (Torino: Einaudi, 2010).

³⁰Ascanio Celestini, *La pecora nera. Il libro* (Torino: Einaudi, 2011).

³¹Ascanio Celestini, *Storie da legare* (Firenze: Edizioni della Meridiana, 2006).

³²Ascanio Celestini, *Lotta di classe* (Torino: Einaudi, 2009).

³³Per quanto in più luoghi segnalato come edito dalla Fandango, questo documentario non è mai stato pubblicato, ma solo proiettato localmente e episodicamente.

Dal 2006 al 2011, partecipa alla trasmissione di Rai3 *Parla con me*, condotta da Serena Dandini.³⁴

Nel 2006, viene scelto come attore dal regista Daniele Luchetti per il suo film *Mio fratello è figlio unico*. Nel 2005, nel 2006, nel 2008 e nel 2011, si esibisce al Concerto del Pirmo Maggio in Piazza S. Giovanni a Roma. Nel 2007, partecipa alla *Festa del Cinema di Roma*, con un nuovo documentario, *Parole Sante*.³⁵ Dopo il documentario esce l'album omonimo, in cui Celestini raccoglie le canzoni dei suoi spettacoli.

Nell'agosto del 2008, partecipa, come unico autore italiano, al progetto *Traits d'union*, presentato al festival internazionale La Mousson d'été, con *Fabbrica* (già messo in scena in Belgio e Portogallo). Testo che ha debuttato al Théâtre Vidy-Lausanne di Losanna, per la regia di Charles Tordjman e le musiche di Giovanna Marini.

Il 15 marzo 2010, a Roma, iniziano le riprese del film *La pecora nera*³⁶, tratto dall'omonimo testo. Il film è in concorso alla 67ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, dove vince il Premio fondazione Mimmo Rotella e al festival *Annecy cinéma italien*, durante il quale gli viene assegnato il *Premio Speciale della Giuria*.

Nel 2011, esce la raccolta di racconti *Io cammino in fila indiana*. Nella stagione 2011/2012 debutta con lo spettacolo teatrale *Pro Patria*³⁷, prodotto dal Teatro Stabile dell'Umbria. Al centro della narrazione, c'è l'immagine del carcere. Dal 2012, partecipa a *The show must go off*, il nuovo show di Serena Dandini in onda su La7.

Tra i riconoscimenti più prestigiosi ottenuti dal nostro autore, ricordiamo: (2002) *Premio Ubu speciale*; (2004) *Premio Gassman* come “miglior giovane talento”; (2005) *Premio Fiesole Narrativa Under 40*; (2005) *Premio Ubu* come “nuovo testo italiano”; 2006: *Premio Flaiano*; (2006) *Premio Città del diario*, assegnato dall'Archivio diaristico nazionale; (2010) *Sulmonacinema Film Festival* per la “migliore interpretazione maschile”, con il film *La pecora nera*; (2011) *Ciak d'Oro 2011* come Miglior Opera Prima, sempre con il film *La pecora nera*; (2011) Candidatura come “miglior regista esordiente”, al *Nastro d'Argento 2011*, ancora con il film *La pecora nera*; (2011) *Targa Graffio - Musica da Bere*, a Vobarno (Bs); (2011) *Premio Dessì*.

³⁴Alcuni dei monologhi recitati in *Parla con me* sono stati raccolti in volume, insieme ad altri testi. Cf. Ascanio Celestini, *Io cammino in fila indiana* (Torino: Einaudi, 2011). Tutti i testi raccolti in questo volume sono stati usati in brevi “a-solo” narrativi in programmi televisivi, interpretati dal solo Celestini.

³⁵ Ascanio Celestini, *Parole sante* (Roma: Fandango, 2008).

³⁶ Celestini ne è sceneggiatore, interprete principale e regista.

³⁷ Ascanio Celestini, *Pro patria* (Torino: Einaudi: 2012). Si tratta di un “a-solo” narrativo interpretato dal solo Celestini.

2. Trame delle opere

1.1. Opere giovanili

Baccalà. Il testo, basato sul repertorio della fiaba e della leggenda di fondazione, si presenta come una raccolta di storie tradizionali, ri-collocate in una cornice narrativa unitaria. Sullo sfondo, vi è una vicenda storicamente accertata: la costruzione della città di Masala in mezzo al deserto, da parte di Erode il grande; la città venne occupata dagli Zeloti; quando i romani, dopo un lungo assedio, riuscirono a riconquistarla, dentro le mura, trovarono solo morti – i cittadini si erano suicidati in massa. Il protagonista è *Baccalà*, un mago buffo, nato ai piedi della croce di Cristo.

Vita, morte e miracoli. L'autore descrive questo testo come il racconto "dell'occupazione fascista attraverso una storia che affonda nei racconti dei riti e dei sogni della cultura contadina". Al centro della narrazione, vi è un personaggio femminile, *Mariona*. Giunta a Roma nel 1936, grazie all'indennità riconosciutale alla morte del marito, avvenuta durante la guerra di Spagna, acquista un portierato. Ma la sua situazione economica è disperata e così, la donna è costretta a vendere, pezzo dopo pezzo tutta la sua roba. Nell'ottobre del 1943, all'indomani dell'8 settembre, Mariona incontra una santa, la quale, regalándole un fazzoletto, le intima di partire insieme ai suoi tre figli, Biagio, Rocco e Santino. Dopo un lungo viaggio a piedi, la famiglia arriva al paese di San Giacomo, i cui cittadini, pur essendo molto poveri, hanno l'usanza di onorare i defunti con ricchi banchetti. Allora, Mariona decide di trasferirsi, con la prole, al cimitero. In breve tempo, si sparge la voce che la donna è in grado di divinare, grazie ad una strana minestra nera. Così, il cimitero si affolla di donne e uomini che le chiedono notizie sulla sorte dei propri cari al fronte. Ma durante un bombardamento, viene colpito anche il cimitero e la donna con i tre figli restano uccisi. Cionondimeno, i vivi di San Giacomo continuano ad andare al cimitero per incontrare Mariona, che da morta è ancora più precisa nelle sue predizioni. La donna, ora, è capace addirittura di preavvisare la popolazione in caso di bombardamenti. Ma un giorno non si accorge dell'imminente attacco aereo e tutti gli abitanti del paese muoiono sotto le bombe. Infine, Mariona ritrova nell'aldilà il marito e gli regala scarpe, pantaloni, maglietta e mutande.

La fine del mondo. La protagonista è ancora una donna. Maddalena ha una gamba più lunga dell'altra e considera la sua menomazione come la sola bruttura del creato. Così, cerca e trova un marito (Mario) di "Sana e Robusta Costituzione", per concepire dei figli a loro volta fisicamente sani. Dopo la nascita del figlio Salvatore, Mario è costretto a lasciare la famiglia e a partire per l'America. Il ragazzo, crescendo, comincia ad avere delle visioni. Un giorno, Salvatore va nel pollaio a governare le galline e

trova Gesù Cristo inchiodato alla rete. Il ragazzo è affetto da terribili attacchi di emicrania e alla fine di un estenuante calvario, muore proprio in mezzo alle galline. Infine, lo spirito di Salvatore (incapace di parlare) appare a Maddalena, la quale gli racconta la storia dell'uomo che aveva tentato inutilmente di fuggire alla morte. Questo terzo capitolo si differenzia dai primi due, in quanto si allontana dalla fiaba e dal rito popolare, per accostarsi al modello della "storia di vita". Scrive Celestini nel suo sito internet: "Questa terza parte, *La fine del Mondo*, è legata alla storia di vita. Quando la memoria collettiva non è più sostenuta né dalla conoscenza di un patrimonio letterario popolare comune (come si racconta in *Baccalà*) né da un comune ritrovarsi nella ritualità popolare collettiva (*Vita Morte e Miracoli*), la persona ha perso ogni riferimento. E se il racconto, la parola detta, ha comunque un suo valore salvifico, non rimane ormai che raccontare in prima persona, raccontare la propria vita, il proprio vissuto: la storia di vita".³⁸

Cicoria. La storia è quella di un padre e di un figlio che compiono un viaggio immaginario dalla Puglia verso Roma. Il padre (interpretato da Celestini) è morto e con le sue narrazioni aiuta il figlio (interpretato da Ventriglia) - a sua volta in procinto di morire - a compiere il trapasso. Al centro della struttura, vi è la ripresa della celebre scena tratta da *Uccellacci ucellini*, in cui il padre e il figlio si interrogano sull'enigmatica semplicità del passaggio tra la vita e la morte. Attorno a questo nucleo, si articolano le narrazioni romanesche di Celestini e le visioni (recitate in un quasi indecifrabile dialetto pugliese) di Ventriglia. *Cicoria, in fondo al mondo* Pasolini è un'opera nata per il teatro e non è stata pubblicata in maniera indipendente. Essa, infatti, è apparsa nel 2006, all'interno di un volume miscelaneo di interventi critici, dedicato alle figure di Celestini e Ventriglia - a cura di Simone Soriani. Il testo è composto da un prologo, nove scene e un brevissimo *Intermezzo*, collocato tra la quinta e la sesta scena.

Le nozze di Antigone. L'opera (un atto unico) narra le vicende di una donna e di suo padre, chiamati rispettivamente Antigone e Edipo, come i notissimi eroi sofoclei. Il padre è morto e la figlia continua a rivolgersi a lui, ripercorrendo gli episodi cruciali della sua vita passata. Il giovane Edipo (prima dello scoppio della seconda guerra mondiale), con una pistola in tasca (ricevuta come compenso dal suo datore di lavoro), lascia la campagna per andare in città. Lungo la strada, incontra un gruppo di fascisti che vogliono perquisirlo. Il giovane allora spara e uccide i fascisti - tra cui c'è anche un vecchio. Edipo arriva in un paese, dove incontra una donna, appena rimasta vedova, che si offre di nascondere dai fascisti. I due si innamorano e nascono dei figli, tra cui Antigone. Intanto è scoppiata la guerra e Edipo è

³⁸ Celestini, (<http://www.ascanioclestini.it/la-fine-del-mondo/>).

diventato un partigiano, che fa avanti e indietro dal paese alla montagna, dove si nasconde coi suoi compagni. Alla fine della guerra, vengono disseppezzati i morti e si scopre che il vecchio ucciso da Edipo era il marito della vedova, ormai diventata sua moglie. Dopo la morte della madre, Antigone si è presa cura del padre, fino alla fine. La scena è un piccolo ambiente domestico, da cui Antigone è ormai incapace di uscire. L'opera, nata come testo teatrale - scritto da Celestini per l'attrice Veronica Cruciani - , solo tardivamente ha trovato una collocazione editoriale, appearing in forma di volume, per l'editore calabrese Abramo. Si tratta di un atto unico, diviso in sette scene, numerate e titolate: 1) *prologo: gli arabi scalzi*, 2) *il cavallo*, 3) *alle porte della città*, 4) *passaggio: le scarpe*, 5) *la sfinge*, 6) *il tempo del lavoro*, 7) *le nozze di Antigone*.

Radio Clandestina. L'opera è dedicata alla pagina più nera dell'occupazione di Roma da parte dei nazisti: l'eccidio delle Fosse Ardeatine (24 marzo 1944). Il racconto è condotto da un anonimo Io narrante che ogni giorno incontra una signora anziana analfabeta. La donna chiede al narrante di leggerle alcuni cartelli – sempre gli stessi – con la scritta “Fittasi”. Pur essendo del tutto evidente che la donna non può permettersi di pagare un affitto corrispondente alle caratteristiche degli appartamenti pubblicizzati dai cartelli, continua ossessivamente ogni giorno nella sua richiesta. Traendo spunto dall'analfabetismo della donna, il narrante comincia a raccontare gli eventi che hanno condotto all'eccidio delle *Fosse Ardeatine*. Poco prima della fine della storia (la penosa ricerca dei cadaveri da parte dei congiunti), la “bassetta” – come la chiama la voce narrante – racconta degli anni della sua giovinezza e, in particolare, di un apparecchio radiofonico, grazie al quale suo padre, durante la guerra, poteva ascoltare i comunicati messi in onda dalla “Radio Clandestina”. I fatti si susseguono nella narrazione, secondo i seguenti punti: La bassetta chiede al narrante di leggerle i cartelli / In tempo di guerra il nonno del narrante leggeva il giornale per i tanti analfabeti che glielo chiedevano / Il 25 marzo del 1944, il nonno legge a favore degli astanti la notizia dell'eccidio avvenuto il giorno prima / La voce narrante inizia il suo racconto dalla fine dell'Ottocento - Roma diventa capitale e a causa dello sviluppo urbanistico/edilizio vengono scavate 170 cave / Nascono i quartieri nuovi – prima Testaccio e poi San Lorenzo / Gli anni 20 – scontri tra fascisti a popolazione a San Lorenzo e collaborazione della gente di Valle Aurelia – che era un quartiere di fornaci / Gli anni trenta – Mussolini allontana i poveri dal centro e nascono le borgate / Collocazione geografica e descrizione di Via Rasella / 1938 – Emanazione delle *leggi razziali* /1940-42-42- Inizio della guerra e costruzione dell'Eur da parte di Mmussolini, per “l'esposizione universale”/1943 – i 53 bombardamenti di Roma e dimissioni e arresto di Mmussolini /L'occupazione nazista e le

deportazioni / L'8 settembre '43 – l'armistizio e la fuga del re / Fine settembre '43 – iniziano i rastrellamenti da parte dei nazisti / Ottobre '43 – nascono i *Gap* (Gruppi d'azione patriottica) / 28 dicembre 1943 – attentato contro un camion tedesco a via della Lungara ad opera del partigiano Mario Fiorentini / Gennaio '44- gli americani sbarcano ad Anzio / Marzo '44 – Quattro partigiani (Bentivegna, Capponi, Fiorentini e Ottobrini) si incontrano a via Rasella e vedono passare un gruppo di circa 150 soldati tedeschi / 23 marzo – l'azione dei partigiani contro i nazisti, a Via Rasella (muoiono 32 tedeschi e un ragazzino italiano) / I tedeschi decidono di fucilare dieci italiani per ogni soldato morto nell'azione di Via Rasella. Per la sepoltura di più di 300 persone i nazisti scelgono le Fosse Ardeatine / Quattro giorni dopo l'eccidio i tedeschi fanno esplodere la cava e ricoprono i morti con un enorme cumulo di terra / Il narratore confuta due tesi tanto false quanto diffuse: 1) i 32 nazisti uccisi a Via Rasella erano italiani; 2) i tedeschi avevano affisso dei manifesti in cui si intimava agli attentatori di costituirsi / La bassetta racconta della radio che il padre ascoltava durante la guerra / Luglio '44 – Iniziano le esumazioni dei cadaveri delle Ardeatine / Fine della guerra e processi ai nazisti / La bassetta racconta della sua infanzia e dei tanti trasferimenti della sua famiglia (da Trastevere via via sempre più in periferia) / La voce narrante racconta il destino dei parenti delle vittime dell'eccidio e si interroga su come la loro storia possa essere raccontata correttamente / Il testo si chiude con *La Terra di Lavoro* di Pasolini. Ho omesso alcuni fugaci riferimenti alle campagne d'Africa, Spagna e Russia, che mi sono sembrati secondari, rispetto al nucleo della narrazione. A differenza di tutte le altre opere pubblicate, *Radio clandestina* non è suddivisa né in parti né in capitoli.

1.2 Opere della maturità

Fabbrica. *Fabbrica*, come dice Celestini, nella *Nota introduttiva* al volume in esame, è “La storia di un capoforno alla fine della seconda guerra mondiale raccontata da un operaio assunto per sbaglio. Il capoforno parla della sua famiglia, del padre e del nonno che hanno lavorato nella fabbrica quando il lavoro veniva raccontato all'esterno in maniera epica”. (Celestini 2003: VII) E ancora: “Per il capoforno la fabbrica ha un centro e questo centro è l'alto forno [...]. L'antica fabbrica aveva bisogno di operai d'acciaio [...]. L'età di mezzo ha conosciuto l'aristocrazia operaia [...]. Ma l'età contemporanea ha bisogno di una fabbrica senza operai”.³⁹ *Fabbrica* si presenta come un lungo racconto diviso in tre parti (precedute da una sezione proemiale): 1) *L'età dei giganti o la prima età*, 2) *L'aristocrazia operaia*, 3) *L'età degli storpi*. A queste tre età, corrispondono le vicende della fabbrica;

³⁹ Celestini, *Fabbrica*, p. VII.

dei tre operai di nome Fausto (nonno, F1; padre F2; e figlio F3); di Assunta, prima operaia, poi sposa di un ricco aristocratico e, infine, proprietaria di una tabaccheria vicina alla fabbrica; e di Pietrasanta, proprietario della fabbrica. Gli altri personaggi sono, invece, legati strettamente ad una sola età: il protagonista alla terza età, Giovanni Berta alla seconda età e l'“aristocratico nobiliare” alla prima età.

Storie di uno scemo di guerra. L'opera narra la storia del piccolo Nino e di suo nonno Giulio, i quali nel giorno della liberazione di Roma da parte dell'esercito alleato, vivono una strana avventura. La sora Irma, proprietaria di un'osteria, frequentata dai due protagonisti, propone al sor Giulio un affare: un suo parente di Frascati ha rubato un maiale ai tedeschi e sta cercando un acquirente cui venderlo vivo. Il maiale, infatti, non si può uccidere, poiché i suoi lamenti attirerebbero l'attenzione dei tedeschi. Il prezzo richiesto è di mille lire. Così, il sor Giulio – che ha a disposizione solo duecento lire – incomincia a cercare dei soci, per raggiungere la cifra necessaria. Insieme al nipotino, incontra una serie di personaggi con i quali costituisce “la società del maiale”. Ciascuno di questi personaggi racconta una storia di guerra di cui è stato protagonista. Quando i membri della società mettono insieme le mille lire e vanno a Frascati a prendersi il maiale, trovano il parente della sora Irma immerso nei festeggiamenti, per la liberazione appena avvenuta. La compagnia gli chiede del maiale e lui rivela di non essere andato a dargli da mangiare per una settimana – per paura di essere scoperto dai tedeschi. Allora tutti decidono di andare a vedere cosa è successo all'animale. Quando arrivano al nascondiglio, lo trovano morto. L'opera è divisa in due grandi parti, la prima delle quali si articola in venti brevi capitoli senza titolo (contrassegnati esclusivamente da numeri progressivi, da *Uno* a *Venti*). La seconda, invece, consta di diciotto capitoli, di cui sedici sono numerati, come quelli compresi nella prima parte (da *Uno* a *Otto* e da *Nove* a *Sedici*) e due (il nono e il diciottesimo) sono rispettivamente intitolati (senza alcuna numerazione) *Traccia fantasma* e *Come è andata a finire*. L'opera è introdotta da un capitoletto proemiale (non inserito nell'indice), senza titolo e numerazione. La struttura è organizzata attraverso una *cornice*, all'interno della quale si snodano una quantità di narrazioni diversive.

La pecora nera. *La Pecora Nera* è dedicata all'immagine del manicomio e alle storie segrete dei pazienti. In particolare, Celestini racconta la parabola di uno di loro, partendo dalla sua infanzia e arrivando a descriverne la morte e l'inizio della vita dopo la morte. Il protagonista, Nicola, entra in manicomio da bambino e vi resta per 35 anni. Con alle spalle una situazione di grave disagio sociale – determinato dalla malattia mentale della madre, dalla sociopaticità del padre e dalla violenza dei fratelli – il

bambino Nicola non può far altro che appoggiarsi alle uniche figure positive che gli stanno vicino: la nonna (che si prende cura di lui) e Marinella (una coetanea di cui è innamorato). Nicola entra in manicomio, quasi per caso e senza precise motivazioni diagnostiche. E così, passa la vita ad aiutare la suora addetta all'assistenza dei "poveri matti". L'unico momento in cui può uscire dal "manicomio elettrico" (sempre accompagnato dalla suora) è quello dedicato alla quotidiana visita al supermercato. Durante una di queste uscite per la spesa, Nicola re-incontra, dopo molti anni, Marinella che fa la promoter per una nota marca di caffè. Da questo punto in poi, la situazione precipita. Marinella racconta a Nicola della propria condizione di reclusa all'interno del supermercato e l'uomo, in preda a una visione, comincia a mangiare tutti i prodotti esposti sugli scaffali. Alla fine, Nicola rigurgita tutto ciò che ha ingoiato. Il protagonista muore dopo 35 anni passati in manicomio. Solo da morto può uscire liberamente a godersi "l'aria fresca di quella notte". L'opera è divisa in tre parti. La *Prima Parte* e la *Seconda Parte* si articolano ciascuna in cinque capitoletti (da *Uno* a *Cinque*); la *Terza Parte*, invece, consta di dieci capitoletti (da *Uno* a *Dieci*). A queste sezioni, se ne aggiungono altre tre: 1) *Inizio* (pagina proemiale, anteposta alla *Prima Parte*); 2) *Intervallo* (pagina di transizione dalla *Prima* alla *Seconda Parte*); 3) *Traccia fantasma* (mini-sezione – non menzionata nell'*Indice* – collocata tra i capitoli *Sei* e *Sette* della *Seconda Parte*).

Lotta di classe. *Lotta di classe* racconta la storia di una famiglia atipica, composta da due fratelli – Salvatore (il minore) e Nicola (il maggiore) – e da un loro zio, che dopo la morte della madre (causata dall'ingestione accidentale di acido, scambiato per acqua) e la scomparsa del padre (partito per la Cina, allo scopo di rilanciare la languente attività di famiglia – l'allevamento di pollame) si è preso cura dei due ragazzi. La famiglia abita (dopo il trasferimento dalla campagna) in un condominio, ubicato in una periferia romana, dove lo zio (affetto da una gravissima forma di depressione, che lo ha relegato nello spazio vitale minimo di una poltrona) ha lavorato, per alcuni anni, come portiere. I destini di Salvatore e Nicola si intrecciano direttamente con quelli di altri due personaggi (Marinella e la signorina Patrizia), attorno a due luoghi: il *condominio* e il *call center*. Nicola, Marinella e Patrizia, infatti, lavorano in un grande call center a Cinecittà e vivono nello stesso condominio. Una mattina, il palazzo viene scosso da un violentissimo boato: l'appartamento della signorina Patrizia esplode a causa di una fuga di gas e lei viene gravemente ferita e rimane in stato di coma per molto tempo. I personaggi raccontano le proprie storie, sovrapponendo il disagio derivante dalla precarietà lavorativa a quello più intimo e segreto, legato alla loro visione del mondo e delle leggi che lo regolano. Infine, Nicola lascia morire lo zio (non dandogli più da mangiare) e Marinella e

Patrizia (dopo un periodo di mobilitazione contro le condizioni lavorative imposte dai vertici del call center) si rifugiano nelle loro visioni - in cui gli oggetti concreti del mondo (il condominio e il call center) si traducono soggettivamente in simboli universali. L'opera si compone in quattro parti (ciascuna delle quali non è suddivisa in capitoli, ma in paragrafi non numerati), intitolate rispettivamente 1) *Salvatore, il fratello piccolo*, 2) *Marinella*, 3) *Nicola, il fratello grande* e 4) *La signorina Patrizia*. Le voci narranti sono quattro e corrispondono alle identità che compaiono nei titoli, appena elencati, delle quattro parti. Le loro narrazioni sono incentrate principalmente sul presente del loro vissuto, con alcune incursioni nel passato. Le più rilevanti per lo sviluppo generale dell'opera sono contenute nelle narrazioni di secondo livello, inglobate nella *Prima* e nella *Terza Parte* (diversioni dello zio, riportate dalle voci narranti di Salvatore e Nicola). Le vicende di cui sono protagoniste le quattro identità dei personaggi - coincidenti con le quattro voci narranti - non si esauriscono nelle singole parti del romanzo, ma si estendono e completano nelle altre. Ciascuna delle voci narranti, cioè, ritorna circolarmente come personaggio nelle narrazioni delle altre.

Pro patria. Al centro della narrazione, c'è l'immagine del carcere. Il protagonista è un condannato all'ergastolo ("fine pena mai"). Entra in carcere per piccoli reati e qui scopre, attraverso i libri di Storia, le figure dei grandi rivoluzionari italiani dell'ottocento: Mazzini, Pisacane, Menotti, i fratelli Bandiera, Orsini etc. Così, diventa egli stesso un rivoluzionario, in lotta contro il sistema carcere e contro lo stato, definito "un carceriere". Nell'isolamento della sua cella, il protagonista ingaggia una conversazione immaginaria proprio con Giuseppe Mazzini, che rappresenta per lui un modello inarrivabile. L'ergastolano chiede consiglio al grande patriota in merito a un discorso che egli vorrebbe pronunciare dinnanzi ai giudici e alla cittadinanza. In realtà, un discorso lo ha già pronunciato, nel corso del processo: ha accusato lo stato e i suoi rappresentanti (compresi i giudici) di amministrare la giustizia, in maniera coercitiva e criminale. Oltre a Mazzini, i personaggi principali sono il *Negro Matto Africano* (detenuto extracomunitario) e il *Secondino Merda* (guardia carceraria). Alla fine, il protagonista, per uscire dal carcere, decide di lasciarsi morire di fame. Proprio nel momento del delirio che precede la morte, Mazzini comincia a rispondergli. La conversazione si chiude con un'ultima, amarissima, domanda del protagonista: "*Dulce et decorem est pro patria mori*. Ma ditemi voi, caro Mazzini, questa madre patria è madre o è patria?" L'opera, oltre ai trenta capitoli numerati e titolati, contiene un'appendice (*Qualcosa sui nomi e sui numeri*), in cui Celestini rende conto tanto delle fonti scritte e orali utilizzate, quanto dei forti legami - che è andato via via scoprendo, nel corso

della ricerca preparatoria – esistenti tra i tre temi principali della narrazione: il carcere, il Risorgimento e il terrorismo italiano degli anni Settanta e Ottanta.

2. Fonti in *Cecafumo*

Nella seguente tabella, abbiamo annotato – dove possibile – le fonti dirette e indirette⁴⁰ dei racconti contenuti in *Cecafumo*. Le fonti dirette sono quelle effettivamente tenute in considerazione da Celestini, mentre quelle indirette sono i precedenti riscontrati nella tradizione. Per alcuni racconti (a parte quelli di invenzione) non è stato possibile individuare una fonte unica, poiché essi si basano su una miriade di elementi, tratti da tradizioni diverse.

Tabella 4

CECAFUMO	FONTI DIRETTE	FONTI INDIRETTE
<i>Cecafumo</i>	<i>Occhio-in-fronte</i> Calvino, 115	De Nino, 61 – Pitré, 51
<i>La sposa monca</i>	<i>Varie</i>	
<i>La scarpa sinistra</i>	<i>Le brache del</i> <i>diavolo,</i> Calvino, 53	Coronedi- Berti, 28
<i>La figlia del sole</i>	<i>La figlia del sole,</i> Calvino, 74	Comparetti, 45
<i>L'amore delle tre</i> <i>mele granate</i>	<i>L'amore delle tre</i> <i>melagrane</i> Calvino, 107	Finamore, 54
<i>Salvatore</i>	<i>Il bamabino che</i> <i>diede da mangiare</i> <i>al crocifisso</i> Calvino, 186	Gonzenbach, 86
<i>Il fiore di felce</i> <i>maschio</i>	<i>La potenza della</i> <i>felce maschio</i> Calvino, 196	Bottiglioni, 13 e 15
<i>Frate Barberino,</i> <i>Gesù Cristo, la</i> <i>morte e la madre</i> <i>di san Pietro</i>	<i>Gesù e San Pietro</i> <i>in Sicilia</i> Calvino, 165	Pitré, 121 e 123

⁴⁰ Nella seconda colonna, dedicata alle fonti dirette, sono annotati, dove possibile, i cognomi degli autori e i titoli delle narrazioni. I numeri che seguono i cognomi indicano la posizione delle narrazioni nelle rispettive raccolte. Nella terza colonna, ho inserito i cognomi degli autori e il numero corrispondente alla posizione delle narrazioni nelle loro raccolte.

<i>Nerone e Berta</i>	<i>Nerone e Berta</i> Calvino, 106	Zannazzo, 417
<i>Giufà e Salomone</i>	<i>I consigli di Salomone</i> Calvino, 192	Mango, 11
<i>L'uomo eterno</i>	<i>Il paese dove non si muore mai</i> Calvino, 27	Balladoro, pp. 223-226
<i>Margherita</i>	<i>Il naso d'argento</i> Calvino, 9 – <i>Er Bambaciario</i> Zannazzo, 32	Carraroli, 3
<i>Caterinella</i>	<i>Il vaso di maggiorana</i> Calvino, 21	Imbriani, p. 42
<i>All'inferno</i>	<i>Muta sette anni</i> Calvino, 31	Bernoni, III, 12
<i>La morte del galletto</i>	<i>La morte della gallinella</i> Grimmm, 80	
<i>Cappuccetto rosso e il setaccio</i>	<i>La finta nonna - Il tignoso + La bambina venduta con le pere + Prezzemolina</i> Calvino, 116 11, 110, 86	Comparetti, 10 – Finamore, 17
<i>Cappuccetto rosso e le frittelle</i>	<i>Zio lupo</i> Calvino, 49	Pitré, 75
<i>Tre peli dorati</i>	<i>Lo stivale ingioiellato</i> Calvino, 159	Finamore, 24
<i>L'arte onorata</i>	<i>L'arte di Franceschiello</i> Calvino, 117	Zorzut, p. 169
<i>Il corpo a pezzi</i>	<i>Una notte in paradiso</i> Calvino, 40	
<i>Giufà senza paura</i>	<i>Giovannin senza paura</i> Calvino, 1	Nerucci, 14
<i>Il bove</i>	<i>Sperso per il mondo</i> Calvino, 172	Pitré, 27
<i>La Mutola</i>	<i>Le tre raccoglitrice</i>	Di Francia, 27

<i>L'uomo che nasce senza nome</i> <i>Contadini e pere</i>	<i>di cicoria</i> Calvino, 142 <i>Pecora nera e Lotta di classe</i> <i>Novecento</i> Bertolucci + varie	
<i>La vecchia e il pezzo di pane</i>	<i>Gobba zoppa e collo torto</i> Calvino, 114	De Nino, 70
<i>Giufà e l'uomo bianco</i>	<i>Giufà e la statua di gesso</i> Calvino, I, 190	Pitré, 190
<i>Giufà e il vestito nuovo</i>	<i>Giufà e la berretta rossa</i> Calvino, III, 190	Pitré, 190
<i>L'elefante e i tre che girano il mondo</i>	<i>Il fiorentino</i> Calvino, 76 – <i>Il re e gli elefanti</i> Tolstoj,	Comparetti, 44
<i>Tre briganti</i>	<i>Cricche, Cricche e Manico d'Uncino</i> Calvino, 123	Amalfi, 13
<i>Tre fratelli leoni</i>	?	
<i>L'esercito invisibile</i>	Varie	
<i>Treblinka</i>	Racconto originale (<i>Scemo di guerra</i>)	
<i>Gherga testa di legno</i>	Racconto originale	
<i>I maiali di Mussolini</i>	<i>Anni ruggenti</i> Zampa	

Al di là delle fonti dirette e indirette⁴¹ rintracciate nello specifico dell'analisi di *Giufà senza paura*, se osserviamo panoramicamente la raccolta, è possibile calcolare le seguenti percentuali:

⁴¹ Le fonti utilizzate da Celestini, talvolta direttamente, talvolta indirettamente, sono le seguenti: Antonio De Nino, *Usi e costumi abruzzesi* (Firenze: G. Barbera, 1883); Giuseppe Pitré, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (Palermo: Lauriel, 1875); Carolina Coronedi-Berti, *Novelle popolari bolognesi* (Bologna: A. Forni [1874], 1983); Domenico Comparetti, *Novelle popolari italiane* (Torino: E. Loescher, 1875); Gennaro Finamore, *Tradizioni popolari abruzzesi* (Lanciano: Carabba, 1882 e 1885); Paolo Toschi, *Romagna solatia* (Milano: Trevisini, 1925); Laura Gonzenbach, *Sicilianische Marchenaus dem Volksmund gesammelt*, (Leipzig: Engelmann, 1870); Gino Bottiglioni, *Leggende e tradizioni di Sardegna*

Da Calvino: 61,90 % (26/42);
Da altri raccoglitori: 11,90% (5/42);
Testi d'invenzione: 9,52% (4/42);
Da varie fonti: 9,52% (4/42);
Da Film: 4,76% (2/42);
Fonti non individuate: 2,38% (1/42).

(Genève: L. S. Olschki,,1922); Luigi Zannazzo, *Novelle, favole e leggende romanesche* (Torino-Roma: Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1907); Francesco Mango, *Novelline popolari sarde* (Palermo: Libreria Internazionale Carlo Clausen, 1890); Arrigo Balladoro, *Folk-lore veronese: Novelline* (Verona-Padova: stabil. Drucker,1900); Vittorio Imbriani, *La novellaja fiorentina e la novellaja milanese* (Milano: Rizzoli [1877], 1976); Domenico Giuseppe Bernoni, *Tradizioni popolari veneziane* (Venezia: Tipografia Antonelli, 1875); Dolfo Zorzut, *Sot la nape* (Udine: Società filologica friulana, 1924); Gherardo Nerucci, *Sessanta novelle popolari montalesi* (Firenze: Le Monnier, 1880); Letterio Di Francia, *Fiabe e novelle calabresi* (Torino: G. Chiantone, 1929-1931); Gaetano Amalfi, *XVI conti in dialetto di Avellino* (Napoli: Priore, 1893); Francesca Maria Corrao (a cura di), *Le storie di Giufà* (Palermo: Sellerio, 2009).

Bibliografia

Aarne, Antti e Thompson, Stith., *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography* (Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters, 1961)

Ajello, Nello, *Intellettuali e PCI 1944-1958* (Bari: Laterza, 1979)

Alfano, Giancarlo, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile* (Napoli: Liguori, 2006)

Amalfi, Gaetano, *XVI conti in dialetto di Avellino* (Napoli: Priore, 1893)

Andrews, James B., *Contes ligures, traditions de la Rivière* (Paris: E. Leroux, 1892)

Antonello, Pierpaolo e Mussnug, Florian (ed.), *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture* (Oxford: Peter Lang, 2009)

Antonello, Pierpaolo, 'Di crisi in meglio. Realismo, impegno postmoderno e cinema politico nell'Italia degli anni zero: da Nanni Moretti a Paolo Sorrentino'. *Italian Studies*, Vol. 67 (No. 2, July, 2012), 169–187

Antonucci, Giorgio e Coppola, Alessio, *Il telefono viola* (Milano. Eleuthera, 1995)

Antonucci, Giorgio, *Il pregiudizio psichiatrico* (Milano: Eleuthera, 1989)

Aprile, Roberto, *Indice delle fiabe popolari italiane di magia*, vol.1 [in 2 tomi] (Firenze: Olschki Editore, 2000)

Artaud, Antonin, *The Theatre and Its Double* (London: Oneworld Classics Ltd, 2010 [1964])

Ashliman, D. L., *A Guide to Folk Tales in the English Language: Based on the Aarne-Thompson Classification System. Bibliographies and Indexes in World Literature*, vol. 11. Westport - Connecticut (New York, and London: Greenwood Press, 1987)

Asor Rosa, Alberto, *Stile Calvino* (Torino: Einaudi, 2001)

Attisani, Antonio, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (Milano: Medusa, 2006)

Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Seuil, 1992)

Bachtin, Michail, *Problems of Dostoevskij's Poetics* (Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1984)

Baliani, Marco, *Corpo di Stato. Il delitto Moro* (Milano: Rizzoli, 2003)

Balladoro, Arrigo, *Folk-lore veronese: Novelline* (Verona-Padova: stabil. Drucker, 1900)

Barba, Eugenio, *La canoa di carta: Trattato di antropologia Teatrale* (Bologna: Il Mulino, 2004)

Barbalato, Beatrice (ed.), *Le carnaval verbal d'Ascanio Celestini* (Bruxelles: Peter Lang, 2011)

—, “La teatralizzazione della memoria. L'io narrante di Ascanio Celestini”, *Mnemosyne, o la costruzione del senso*, 2 (2009), 83-96

—, *Sul palco c'è l'autore* (Louvain: Presses Universitaires de Louvain, 2006)

Barsotti, Anna, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento* (Roma: Bulzoni, 2007)

Bartolucci, Giuseppe, *Testi critici 1964-1987*, ed. da Valentina Valentini e Giancarlo Mancini (Roma: Bulzoni, 2007)

Bathes, Roland, *Critique et Vérité* (Paris: Seuil, Paris, 1966)

Bellemin-NoéI, Jean, ‘Avant-texte et lecture psycanalitique’. *Avant-texte, Lene, après-/exte. Colloque international de textologie á Mátrafüred (Hongrie)*, 13-16 Octobre 1978 (Paris-Budapest: Éditions du CNRS-Akadémiai Kiadó, 161-65)

Benelli, Gabriele, *Ascanio Celestini. Istituzioni e individuo nel teatro* (Roma: Aracne, 2010)

Berardinelli, Alfonso, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione* (Macerata: Quodlibet, 2007)

Berger, Peter L. e Luckmann, Thomas, *La construction sociale de la réalité* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1986)

Bernoni, Domenico G., *Tradizioni popolari veneziane* (Venezia: Tipografia Antonelli, 1875)

Bertoni, Clotilde. *Letteratura e giornalismo* (Roma: Carocci, 2009)

Biacchessi, Daniele, *Teatro Civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta* (Milano: Edizioni Ambiente, 2010)

Biason, Maria T., 'Premessa', *L'oralità nella scrittura. Modalità di rappresentazione della parola orale nel testo scritto - Annali di Ca' Foscari*, XLV, 2 (2006), 7-38

Bologna, Corrado, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce* (Bologna: Il Mulino, 2000)

Bologna, Patrizia, 'Un'immobilità potentissima. Il teatro non povero di Ascanio Celestini', *Prove di drammaturgia*, anno XI, 2 (dicembre 2005), 17-21

—, *Tuttestorie - Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini* (Milano: Ubulibri, 2007)

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago University Press, 1983)

Bosio, Gianni, *L'intellettuale rovesciato* (Milano: Edizioni Bella Ciao, 1975)

Bottiglioni, Gino, *Leggende e tradizioni di Sardegna* (Genève: L. S. Olschki, 1922)

Briggs, Asa and Burke Peter, *A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet* (Cambridge: Polity, 2002)

Brook, Clodagh e Patti, Emanuela (ed.), *Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media* (Milano-Udine: Mimesis, 2015)

Brunello, Piero e Mattozzi, Ivo, 'Dalle fonti orali alla storia', in *La storia: fonti orali nella scuola* (Venezia: Marsilio, 1982)

Burns, Jennifer, *Fragments of Impegno: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980–2000* (Leeds: Northern Universities Press, 2001)

Cavalli, Giulio e Tummolillo F., *Linate 8 ottobre 2001: la strage* (Macerata: Edizioni XII, 2007)

Cadorna, Giorgio R., 'Culture dell'oralità e culture della scrittura', in *La letteratura italiana, I Il letterato e le istituzioni, 2 Produzione e consumo*, ed. da Alberto Asor Rosa (Tortino: Einaudi, 1983), pp. 25-101

Calvino, Italo, 'Il midollo del leone', in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (Torino: Einaudi, 1980)

—, *Fiabe Italiane*, (Milano: Arnoldo Mondadori, 1993 [1956])

—, *Le lezioni americane* (Milano: Mondadori, 2000).

—, *Lettere 1940-1985* (Milano: Mondadori, 2000)

—, *Romanzi e racconti* (Milano: Mondadori Meridiani, vol. I, 2003)

Canale, Rosy e Zuccalà Emanuela, *La mia 'ndrancheta* (Roma: Paoline Edizioni, 2012)

Carter, Angela, *The Bloody Chamber*, Milano: Feltrinelli, 1984 [1979])

Casadei, Alberto, 'La letteratura dell'esperienza. Storie di ordinaria Gomorra', in *Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*, ed. da Ramieri Polese (Parma: Guanda, 2008)

Cedrini, Rita, *Immagini e culture* (Palermo: Flaccovio, 1990)

Celestini, Ascanio e Lega, Alessio, *Incrocio di sguardi: conversazione su matti, precari, anarchici e altre pecore nere* (Milano: Elèuthera, 2012)

Celestini, Ascanio, <http://www.ascaniocolestini.it/labracconto.htm>.

- , *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce* (Roma: Donzelli, 2002)
- , *Fabbrica. Racconto teatrale in forma di lettera* (Roma: Donzelli, 2003)
- , *Io cammino in fila indiana* (Torino: Einaudi, 2011).
- , *La pecora nera. Elogio funebre del manicomio elettrico* (Torino: Einaudi, 2006)
- , *La pecora nera. Il diario* (Torino: Einaudi, 2010)
- , *La pecora nera. Il libro* (Torino: Einaudi, 2011)
- , *Le nozze di Antigone* (Caraffa di Catanzaro: Abramo, 2010)
- , *Lotta di Classe* (Torino: Einaudi, 2009)
- , *Pro patria* (Torino: Einaudi, 2012)
- , *Pro patria* (Torino: Einaudi, 2012).
- , *Radio clandestina. Memoria delle Fosse ardeatine* (Roma: Donzelli, 2005)
- , *Scemo di guerra. Il diario* (Torino: Einaudi, 2006),
- , *Storie da legare* (Firenze: Edizioni della Meridiana, 2006)
- , *Storie di uno scemo di guerra* (Torino: Einaudi, 2005)
- , *Parole Sante* (Roma: Fandango Libri, 2008)
- Cerina, Giovanna, Lavinio C. e Mulas L. (ed.), *Oralità e scrittura nel sistema letterario* (Roma: Bulzoni, 1982)
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1980)
- Chiozzi, Paolo, 'Storia, antropologia, fotografia', *AFT. Rivista di Storia e Fotografia*, 5: 1989, 46-51
- Cirese, Alberto M., 'Italo Calvino studioso di fiabistica', in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*. Atti del Convegno promosso dal Comune di S. Giovanni Valdarno (AR), a cura di D. Frigessi. Bergamo (Lubrino: 1988)
- Comparetti, Domenico, *Novelle popolari italiane* (Torino: E. Loescher, 1875)

Coronedi-Berti, Carolina, *Novelle popolari bolognesi* (Bologna: A. Forni [1874], 1983)

Corrao, Francesco M. (ed.), *Le storie di Giufà* (Palermo: Sellerio, 2009)

Cortellessa, Alberto, 'Il complesso di Saviano (non solo di Alessandro Dal Lago)', in *Alfabeta2* I, 1(2010)

Corti, Maria, "Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo", in Maria Corti, *Il viaggio testuale* (Torino: Einaudi, 1978)

—, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche* (Torino: Einaudi, 1978)

—, *Principi della comunicazione letteraria* (Milano: Bompiani, 1976)

Craig, Edward G., *Il mio teatro* (Milano: Feltrinelli, 1971)

Curcio, Renato, *L'alfabeto di Esté* (Roma: Agalevi/Sensibili alle foglie, 1988)

Curino, Laura e Vacis Gabriele, *Olivetti. Alle radici di un sogno* (Milano: Baldini & Castoldi, 1998)

—, Tarasco Roberto e Vacis Gabriele, *Passione* (Novara: Interlinea, 1998)

Dal Lago, Alessandro, *Eroi di carta. Il caso "Gomorra" e altre epopee* (Roma: manifestolibri, 2010)

De Gubernatis, Alessandro, *Le tradizioni popolari di S. Stefano di Calcinaia* (Roma: Forzani e C. Tipografi del Senato, 1894)

De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale* (Roma: Bulzoni, 2000)

De Martino, Ernesto, *Sud e magia* (Milano: Feltrinelli, 1982)

De Mauro, Tullio, 'Tra Thamus e Theuth. Uso scritto e parlato dei segni linguistici', in *Senso e significato. Studi di semantica teorica e storica* (Bari: Adriatica Editrice, 1971)

De Nino, Antonio, *Usi e costumi abruzzesi* (Firenze: G. Barbera, 1883)

Debord, Guy, “Teoria della deriva”, in P. Stanziale (a cura di), *Situazionismo: materiali per una economia politica dell’immaginario. I testi dell’Internationale situationiste* (Bologna: Massari, 1998)

—, *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo* (Milano: Baldini Castoldi Dalai editore, 2004)

Deleuze, Gilles e Guattari Félix, *A Thousand Plateaus. Capitalism and schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987 [1980])

Deleuze, Gilles, *Negotiations. 1972-1990* (New York: Columbia University Press, 1995)

Di Francia, Letterio, *Fiabe e novelle calabresi* (Torino: G. Chiantone, 1929-1931)

Donnarumma, Raffaele, Policastro, Gilda e Taviani, Giovanna, ‘Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema’, *Allegoria*, 57 (2008), 7–93

—, ‘Storie vere: narrazioni e realismi dopo il postmoderno’, in «Narrativa», 31-32 (2010), 39-60

Du Bois, Cora, *The people of Alor* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1944)

Eco, Umberto, ‘Possible Worlds and Text Pragmatics: Un drame bien parisien’, in *VS* 19-20 (1978)

—, *Opera aperta* (Milano: Bompiani, 1962)

Fabietti, Ugo e F. Remotti, *Dizionario di Antropologia* (Bologna: Zanichelli, 2001)

Finamore, Gennaro, *Tradizioni popolari abruzzesi* (Lanciano: Carabba, 1882 e 1885)

Fo, Dario, *Manuale minimo dell’attore* (Torino: Einaudi, 1987)

—, *Mistero buffo. Giullarata popolare* (Torino, Einaudi, 1997)

- Fortini, Franco, *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista* (Milano: Feletrinelli, 1957)
- Foucault, Michel, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (New York: Routledge, 1997)
- Franceschi, Zelda A., *Storie di vita. Percorsi nella storia dell'antropologia americana* (Bologna: Clueb, 2006)
- Giannachi, Gabriella e Kaye, Nick, *Staging the Post-Avant-Garde. Italian Experimental Performance after 1970* (Bern: Peter Lang, 2002)
- Gallini, Clara, *Intervista a Maria* (Nuoro: Ilisso, 2003)
- Garampelli, Emanuela, 'Lettere in tuta blu', *Hystrio*, anno XVIII, 1 (2005), 34-37
- Genette, Gérard, *Seuils. Collection "Poétique"* (Paris: Ed. du Seuil, 1987)
- Giacchè, Piergiorgio, *L'altra visione dell'altro: Una equazione tra antropologia e teatro* (Napoli: L'ancora del mediterraneo, 2004)
- Gonzenbach, Laura, *Sicilianische Marchenaus dem Volksmund gesammelt* (Leipzig: Engelmann, 1870)
- Goody, Jack, *Entre l'oralité et l'écriture* (Paris: PUF, 1994)
- Grotowski, Jerzy, *Per un teatro povero* (Roma: Bulzoni, 1970)
- Guccini, Gerardo, 'Teatro di Narrazione', *Hystrio*, anno XVIII, 1 (gennaio-marzo 2005), 3-6
- , *La bottega dei narratori* (Roma: Dino Audino Editore, 2005)
- , 'Teatro e narrazione: Una nuova frontiera del dramma', *Il Novecento – un secolo di culture: Italia e Ungheria*, ed. da Ilona Fried e Elena Baratono (Budapest: Elte TFK, 2002), pp. 211-242
- , 'L'arcipelago della "nuova performance epica"', *Prove di drammaturgia*, anno X, 1/(luglio 2004), 3-4

—, 'Racconti della memoria: Il teatro di Ascanio Celestini', *Prove di drammaturgia*, anno IX, 2 (2003), 20-26

—, 'Il teatro narrazione: Fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo', *Prove di drammaturgia*, anno X, 1 (luglio 2004), 15-21

Hobsbawm, Eric e Ranger T., *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992)

Imbriani, Vittorio, *La novellaja fiorentina e la novellaja milanese* (Milano: Rizzoli [1877], 1976)

Ingram, Forrest, *Representative Short Story Cycle of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre* (Paris: Mouton, 1971)

Jenkins, Henry, *Convergence Culture. Where Old and NewMedia Collide* (London-New York: New York University Press, 1987-2006)

Kazi-Tani, Nora A., *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral. (Afrique noire et Maghreb)* (Paris: L'Harmattan, 1995)

Lavinio, Cristina, *La magia della fiaba: tra oralità e scrittura*, (Scandicci: La Nuova Italia, 1993)

Lhemann, Hans Th., 'Exit the Actors', *Frakcija, Actor and/as Actor*, 20-21 (2001), 7-14

Lombardi Satriani, Luigi M. e Meligrana M., *Il ponte di San Giacomo* (Palermo: Sellerio, 1996)

Luperini, Romano, 'I critici di Saviano', *l'immaginazione*, 249, (settembre-ottobre 2009)

—, *La fine del postmoderno* (Napoli: Guida, 2005)

Mango, Francesco, *Novelline popolari sarde* (Palermo: Libreria Internazionale Carlo Clausen, 1890)

Mango, Lorenzo, *La scena della perdita. Il teatro fra avanguardia e postavanguardia* (Roma: ed. Kappa, 1987)

Maranta, Francesco, *Vito il recluso* (Roma: Sensibili alle foglie, 2005)

Marchese, Angelo, *L'officina del racconto: Semiotica della narrativa* (Milano: Mondadori, 1987)

Mazzarella, Arturo, *Poetiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib* (Torino: Bollati Boringhieri, 2011)

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction* (New York/London: Methuen, 1987)

McLuhan, Marshall and McLuhan, Eric, *Media and Formal Cause* (Houston: NeoPoiesis Press, 2011)

McLuhan, Marshall e Watson, Wilfred, *From Cliché to Archetype* (New York: Viking Press, 1970)

McLuhan, Marshall, *The Gutenberg galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press, 1962)

—, *The Interior Landscape: The Literary Criticism of Marshall McLuhan, 1943-1962*, ed. da Eugene McNamara (New York: McGraw Hill, 1969)

—, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw Hill, 1964)

Mead, Margaret e R. Metraux, *The Study of Culture at a Distance* (Chicago: University of Chicago Press, 1975)

Morabito, Raffaele, *Parola e scrittura. Oralità e forma letteraria* (Roma: Bulzoni, 1984)

Morin, Edgar, *La Méthode: La Connaissance de la connaissance* (tome 3) (Paris: Seuil, 1991).

Neiger, Ada (ed.), *Esperienze Novecentesche in Italia. Percorsi letterari da Giacomo Noventa ad Ascanio Celestini*, (Trento: Editrice UNI Service, 2008)

Nelles, William, 'Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative', *American University Studies*, Ser. 19, General literature, 33. (New York: Lang, 1997)

Nerucci, Gherardo, *Sessanta novelle popolari montalesi* (Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1997 [1880])

Nosari, Pier Giorgio, 'I sentieri dei raccontatori di storie: Ipotesi per una mappa del teatro di narrazione', *Prove di drammaturgia*, anno X, 1/(luglio 2004), 11-14

O'Leary, Alan e O'Rawe C., 'Against Realism: On a "Certain Tendency" in Italian Film Criticism', *The Journal of Modern Italian Studies*, 16.1 (2011), 107-128

Ong, Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London and New York: Routledge, 1982-2002)

Pagani, Ileana, 'Il teatro in un commento altomedioevale ad Orazio', in AA. VV., *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini* (Roma: Bulzoni, 1978)

Pagnini, Marcello, *Pragmatica della letteratura* (Palermo: Sellerio, 1980)

Paolini, Marco e Del Giudice D., *Quaderno dei Tigi* (Torino: Einaudi, 2001)

Paolini, Marco e Vacis G., *Il racconto del Vajont* (Milano: Garzanti, 1997)

Pasolini, Pier Paolo, *La Divina Mimesis* (Torino: Einaudi, 1975)

Pellini, Pierluigi, 'Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: Modelli e stereotipi', in *Allegoria*, XXIII (2011), 63, 135-163

Pitré, Giuseppe, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (Palermo: Lauriel, 1875)

Pizza, Maria, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo* (Roma: Bulzoni, 1996)

Ponte Di Pino, Oliviero, 'Il buon narratore istruzioni per l'uso', *Hystrio*, anno XVIII, 1(gennaio-marzo 2005), 7

Porcheddu, Andrea (ed.), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini* (Udine: Il Principe Costante, 2005)

—, 'Il peso delle storie', *Art'o*, 10 (2002). 101-102

Portelli, Alessandro, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America* (Roma: Manifestolibri, 1992)

—, *L'ordine è già stato eseguito: Roma, le fosse Ardeatine, la memoria* (Roma: Donzelli, 1999)

—, *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History* (Albany, NY: SUNY Press, 1991)

Postman, Neil, “Growing Up Relevant”, address delivered at the 58th annual convention of the National Council of Teachers of English, Milwaukee, WI, November 29, 1968

—, “The Humanism of Media Ecology”, *Proceedings of the Media Ecology Association*, 1 (2000): 10-16.

—, “The Reformed English Curriculum”, *High School 1980: The Shape of the Future in American Secondary Education*, ed. da Alvin C. Eurich (New York, Pitman, 1970), pp. 160-168

—, “Media Ecology Education”, *Explorations in Media Ecology*, 5.1 (2006), 5-14

Quadri, Franco (ed.), *Julian Beck, La vita del teatro: l'artista e la lotta del popolo* (Torino: Einaudi, 1972)

— (ed.), *Robert Wilson o il teatro del tempo*, (Milano: Ubulibri, 1999)

—, *Sulle tracce di Pina Bausch* (Milano: Ubulibri, 2002)

Revelli, Nuto, *Il mondo dei vinti* (Torino: Einaudi, 2005)

Richards, Thomas, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche* (Milano: Ubulibri, 1993)

Riffaterre, Michael, *Essais de stylistique structurale* (Paris: Flammarion, 1971)

Ruffini, Franco, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato di invenzione* (Roma: Laterza, 2009)

Ruskin, John, *The Complete Works of John Ruskin* (New York: Longmans, Green and Co, 1903)

Ryan, Marie-Laure, 'Transmedial Storytelling and Transfictionality' [online] 34(3): 2013, 362-88. Disponibile su: <[http://users.frii.com/mlryan/trans media.html](http://users.frii.com/mlryan/trans%20media.html)>

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris: Gallimard, 1948)

Sbardella, Livio, *Oralità. Da Omero ai mass media* (Roma: Carocci, 2006)

Scarpa, Domenico, 'Da Poznań alle Antille. Italo Calvino e il 1956', *Paragone*, 41-42 (ottobre-dicembre 1993), 60-73

Schneumann, Dietrich (ed.), *Orality, Literacy, and Modern Media* (Columbia: Camden House, 1996)

Schröder I W e Voell S. (ed.), *Moderne Oralität. Ethnologische Perspektiven auf die plurimediale Gegenwart* (Marburg: Curupira, 2002)

Scotellaro, Rocco, *Cittadini del Sud* (Bari: Laterza, 1954)

Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario* (Torino: Einaudi, 1984)

—, *Teatro e Romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria* (Torino: Einaudi, 1984)

Serkowska, Hanna (ed.), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea* (Massa: Transeuropa, 2011)

Seymour-Smith, Charlotte, *Dizionario di Antropologia*, trad. di Leone A. R., Visca D. (Firenze: Sansoni Editore, 1991)

Shechner, Richard, *Performance Studies. An introduction* (New York: Routledge, 2006)

Somigli, Luca (ed.), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio* (Roma: Aracne, 2013)

Soriani, Simone, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio*

Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta (Civitella in Val di Chiana (AR): Zona, 2009)

—, (ed), *Cicoria: Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia* (Corazzano: Titivillus, 2006)

—, ‘Dario Fo e la fabulazione epica’, *Prove di drammaturgia*, anno X, 1 (luglio 2004), 27-30

—, ‘Da Alfieri a Celestini. La duplice Antigone del teatro italiano’, *Forum Italicum*, 43 (2009), 29-46

—, ‘Dalla memoria del passato agli appunti sul presente’, *Atti & Sipari*, 4 (aprile 2009), 2-8

—, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)* (Corazzano: Titivillus, 2007)

Spriano, Paolo, *La passioni di un decennio (1946-1956)* (Milano: Garzanti, 1986)

Sternberg, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978)

Strate, Lance, “Notes on Narrative as Medium and a Media Ecology Approach to the Study of Storytelling”, *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV.8 (2014), <http://www.betweenjournal.it/>, (p. 6)

Tagliacozzi, Bruno e Pallotta A., *Scene di un matrimonio* (Roma: Ed. Scientifiche Ma.Gi, 1998)

Thompson, Stith *Motif-Index of Folk-Literature, A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends* (Bloomington: Indiana University Press, 1955)

Todorov, Tzvetan, *The Fantastic. A structural approach to a literary genre* (New York: Cornell University Press, 1975-1989 [1970])

- Toschi, Paolo, *Romagna solatia* (Milano: Trevisini, 1925)
- Tuan, Yi-Fu, *Space and Place. The perspective of experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977).
- Turnbull, Colin, *The Mountain People* (New York, Shuster, 1987 [1972])
- , *The Forest People* (London: Cape, 1974)
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play* (New York: PAJ Publications, 1982)
- Vacis, Gabriele, *Awareness: dieci giorni con Jerzy Grotowski* (Milano: BUR, 2002)
- Valentini, Chiara, *La storia di Dario Fo* (Milano: Feltrinelli, 1997)
- Valentini, Valentina, *Dopo il teatro moderno* (Milano: Giancarlo Politi Editore, 19899)
- Visentini, Isaia, *Fiabe mantovane* (Bologna: Forni, 1879)
- Viti, Alessandro, ‘Macrotesto: Original Conceptualization and Possible Extensions’, in *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, February 2014, 12, “Cycles, Recueils, Macrotexts: The Short Story Collection in Theory and Practice”, ed. Da Elke D’hoker & Bart Van den Bossche, 105-117
- Vivarelli, Roberto, *Storia delle origini del fascismo, volume III* (Bologna: Il Mulino, 2012)
- Wolf, Werner, ‘Framing Borders in Frame Stories’, *Framing Borders in Literature and Other Media*, ed. da Werner Wolf and Walter Bernhart (Amsterdam: Rodopi, 2006), 179–206
- Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro* (Torino: Einaudi, 2009)
- Zannazzo, Luigi, *Novelle, favole e leggende romanesche* (Torino-Roma: Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1907)
- Zannazzo, Luigi, *Usi, costumi e pregiudizi del popolo di Roma* (Torino: Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1908)

Zorzut, Dolfo, *Sot la nape* (Udine: Società filologica friulana, 1924)

Zumthor, Paul, *Oral Poetry: An Introduction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990 [1983])