

FLAVIA CRISANTI

Il teatro di narrazione tra romanzo e cinema: dallo spazio fisico allo spazio scenico

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FLAVIA CRISANTI

Il teatro di narrazione tra romanzo e cinema: dallo spazio fisico allo spazio scenico

Il teatro di narrazione è considerato come un genere letterario ibrido per la sua “doppia natura” legata tanto al teatro impegnato – erede dell’esperienza di Dario Fo – quanto alla narrativa propriamente detta, soprattutto al romanzo o al racconto autobiografico. Nei monologhi engag  del teatro di narrazione, i legami con la struttura romanzesca e autobiografica si moltiplicano: presenza di un racconto corale, incroci di punti di vista, presenza dell’elemento fantastico, ricerca di una lingua espressiva che si adatti al tema affrontato, costruzione di personaggi che hanno una loro biografia e una loro entit  storica e sociale. La transcodificazione non si limita solo all’aspetto strutturale del teatro di narrazione, ma si opera anche a livello tematico con la ripresa di opere, di documenti storici e di personaggi storici che migrano sulla scena.

1. Il teatro di narrazione e la sua ambiguit 

Il teatro di narrazione   ormai un genere codificato che, dagli anni Novanta del Novecento – quando spettacoli come *Corpo di Stato* di Marco Baliani (1998) hanno inaugurato questa nuova forma drammaturgica - a oggi, ha potuto definire una sua fisionomia, seppur sempre molto fluida, e alcune caratteristiche che ne fanno un genere ibrido, poroso, difficile da incasellare¹.

La definizione che ne   stata data da Simone Soriani presenta tutti gli aspetti propri di questa forma letteraria:

Si tratta di una modalit  drammaturgica “diegetica” in cui il *performer* – di solito solo e circondato da pochissimi o da nessun oggetto in scena, attraverso una performativit  anticonvenzionale, ed uno stile attoriale in cui i gesti ed il dinamismo tendono a ridursi ai minimi termini – rievoca storie e vicende per mezzo di un racconto e non attraverso la tradizionale mimesi drammatica [...] La narrazione, come affabulazione comica [...] si fonda sulla soppressione del «principio di finzione per cui il narratore non si nasconde dietro alla maschera di un personaggio, ma si presenta con la propria identit  non sostituita².

Diviso, per convenzione, in due grandi periodi, questo genere teatrale appare, inoltre strettamente connotato con la realt  storico-politica dell’Italia, facendone, dunque un esempio moderno di letteratura impegnata.

Proprio la distinzione cronologica in due fasi – dagli anni Novanta agli anni Duemila e poi dal 2001 a oggi - ne mette in evidenza l’importanza civile e anche la sua evoluzione nel tempo. Infatti, i primi autori - come Marco Paolini e Marco Baliani – prediligevano una forma di «affabulazione teatrale, magari di impronta civile» per «far luce sui buchi neri della Storia Italiana³», e la scelta dell’orazione civile era dettata dalla necessit  di trovare un genere comunicativo nuovo che si presentasse come «una conquista nel territorio della letteratura, ritrovando tutt’insieme la parola, il testo e il gusto del racconto»⁴.

In questa prima fase di sperimentazione il bisogno di raccontare un evento della storia italiana, sia questo il caso del delitto Moro o della strage del Vajont, si riagganciava all’idea di contro-

¹ G. GUCCINI, *Storie laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Dino Audino Editore, Roma, 2005, 11.

² Ivi, 12.

³ S. SORIANI, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Marco Perrotta*, prefazione di G. Guccini, Arezzo, Zona, 2009, 35. Da questo momento si citer  come SORIANI e il numero della pagina.

⁴ SORIANI, 13.

informazione che derivava dal teatro di Dario Fo: l'essenziale era l'informazione che si decideva di portare in scena, l'aspetto letterario era secondario alla forma del racconto.

La scelta dell'orazione civile rappresentava bene queste necessità di una comunicazione immediata: l'attore, solo sulla scena, raccontava i fatti, facendo intervenire i propri ricordi, le testimonianze di altre persone e documenti dell'epoca, come estratti video, racconti tratti da pagine di giornale, fonti inedite o passate in secondo piano.

Si iniziano ad osservare, fin da queste prime opere, le caratteristiche del genere che saranno riprese e modificate dalla seconda generazione: un racconto scenico fatto da una sola persona che dà vita a un racconto polifonico con riferimenti costanti alla realtà storica per cercare la verità, in cui documenti storici (estratti video, articoli di giornali letti e mostrati, registrazioni audio) si mescolano al *récit* personale dell'attore.

In questo modo si cerca di sollecitare una coscienza collettiva, una necessità di fare gruppo e di dimostrare che la Storia non è sempre e solo quella ufficiale. Si pensi, per esempio, ad uno degli spettacoli più conosciuti di Marco Paolini, *Il racconto del Vajont* (1993) che ha vinto il premio Ubu per il miglior testo di teatro politico (1995). Il narratore non si limitava a riprendere la tragedia del Vajont spiegandone le cause e dandone il proprio punto di vista, ma cercava un modo di creare uno spettacolo testimonianza, in cui i giornali dell'epoca e le fonti ancora poco conosciute si univano alle voci veritiere dei testimoni. Ci si scandalizzava delle superficialità degli studi fatti, si soffriva con i cittadini che avevano perso tutto con il crollo della diga e soprattutto ci si indignava. Su questa struttura orale, in cui i documenti storici entravano nel testo letterario come fonti ed erano inglobate senza alcuna modificazione, si fonda il teatro di narrazione degli anni Novanta. E già a questo livello possiamo notare come alla base stessa del genere ci sia un'apertura verso fonti diverse e una volontà di mescolare generi, codici e linguaggi.

Per quanto riguarda la seconda generazione di narr-attori, invece, si osserva che si allontana da questa necessità di realizzare un racconto orale documentario, prediligendo una sperimentazione di forme narrative più articolate, in cui si perde sempre di più il confine tra narrazione orale e opera letteraria propriamente detta.

È, dunque, la produzione di questo secondo periodo che ci offre una riflessione più completa sulla natura ibrida dei loro testi, che si apre in maniera più ricca e consapevole all'intertestualità e alla transcodificazione.

Prima di osservare nel dettaglio la produzione di Ascanio Celestini, è opportuno mettere in evidenza alcune caratteristiche comuni ai narr-attori dell'ultima generazione.

La prima di queste è il tipo di racconto e la modalità narrativa messa in atto. Se gli spettacoli dei narr-attori della prima fase presentavano una funzione specifica della persona in scena come voce narrativa e in qualche modo garante della veridicità del racconto documentario, le opere degli autori contemporanei scardinano questa idea. Il narr-attore, infatti, racconta una storia altra, di cui egli non è che il tramite, la voce, astenendosi, ovviamente, da ogni giudizio in modo diretto.

Ha scritto Celestini a proposito:

I miei spettacoli sono pieni di personaggi. Certo, non c'è la dinamica dell'interpretazione. I personaggi se li immagina lo spettatore quando ascolta così, come un lettore se li immagina leggendo un libro⁵.

⁵ SORIANI, 24.

Questa citazione introduce due idee: la prima quella di un possibile ed effettivo legame tra questa forma teatrale e il romanzo (e quindi una diversa fruizione dell'opera in quanto testo scritto) e la seconda sullo scopo di queste opere.

Celestini ha affermato, infatti, che

La storia che una persona racconta non è semplicemente il resoconto degli avvenimenti; in questi termini si scade nell'atteggiamento ipocrita del giornalismo facile. Io non accetto più l'idea che si possa raccontare la verità: normalmente tutti decontestualizziamo e non riportiamo l'oggettività. Allora tanto vale condurre quest'operazione agli estremi, dandola per scontata, per farlo da una prospettiva precisa, cioè quella dell'identità della persona. Allora c'è un punto di vista palesemente soggettivo, un'idea della storia che è dichiarata e un senso presente della memoria come sguardo sul mondo⁶.

Se per i testi di Paolini, per esempio, avevamo evocato una funzione sociale, quasi pedagogica, per le opere di Celestini il discorso è ben diverso: non si tratta più una forma di teatro il cui impegno è evidente fin dal titolo, ma, al contrario, quest'ultimo va ritrovato nei diversi punti di vista presentanti in scena e attraverso la rilettura degli avvenimenti fatta da un personaggio che parla in prima persona. Come osserva Celestini, una qualsiasi forma narrativa è soggettiva perché manifesta un punto di vista modificato e modificabile a seconda della storia personale del narratore, della sua origine sociale e del suo vissuto. Il suo modo di avvicinarsi al mondo che lo circonda sarà sempre una forma di rilettura, di filtro che prende spesso la forma del fantastico e del grottesco. Ed è proprio sollevando questi due veli di Maya letterari – il fantastico e il grottesco – che lo spettatore/lettore trova la carica critica dell'autore e i bersagli sociali da identificare.

Le parole di Davide Enia - un altro celebre narr-attore della seconda generazione - a proposito di questa seconda modalità narrativa sono molto chiare:

Descrivere un laccio di una scarpa da calcio può davvero essere l'attività più importante del mondo, perché quel laccio non è soltanto un laccio, e non è soltanto tutti i lacci del mondo. Può essere qualcosa di più: un dolore, un'emozione, un'ansia. Un simbolo, insomma⁷.

Esemplificativo di quest'idea del laccio della scarpa è uno dei personaggi di *Lotta di classe* di Celestini (2009), che ha una menomazione fisica che gli impedisce di avere un rapporto normale con gli altri e questo suo deficit lo fa sentire "marcio" rispetto alla società. Ne deriva una forma di ossessione per la caducità degli oggetti e per il tempo che passa con cui rilegge tutta la sua vita.

Tramite questa rilettura soggettiva, gli autori non cercano più un vero storico, ma trasformano la visione soggettiva di un evento in un simbolo comune che definisca il malessere della società contemporanea.

Quindi se lo scopo non è più la ricerca di una contro-informazione e di una verità celata, è normale che anche la concezione temporale del testo cambi.

Non esiste più una ricostruzione cronologica dei fatti in modo preciso e attento, ma si distinguono diversi piani narrativi a cui corrispondono diverse temporalità: il tempo del narratore resta il presente continuo del momento in cui avviene la sua *performance* o in cui il lettore legge il suo libro, mentre il tempo dei personaggi e del racconto scenico cambiano continuamente, grazie ad un uso attento di analepsi e prolessi.

⁶A. CELESTINI, *Dal racconto al racconto. Andata e ritorno*, intervista a Chiara Alessi, «L'almanacco», 2005, 401.

⁷ SORIANI, 73.

Ogni personaggio, vive, infatti, un un tempo presente dilatato, ciclico e ossessivo, pur conservando dei ricordi (rappresentati in forma di *flashback*) del proprio passato spesso contestualizzati in un momento storico determinato. Questa dimensione temporale diventa assoluta, trasformando il racconto personale in una riflessione generalizzata.

Per i matti de *La Pecora Nera* (2008) di Celestini, per esempio, il presente è scandito dai rituali che avvengono nell'ospedale psichiatrico e le aperture verso il passato, si presentano come ricordi dai confini non ben definiti e confusi. Anche un racconto legato ad un evento storico o ad un personaggio storico (come nel caso di Aldo Moro o di Benito Mussolini nella *Storia Cadaverica dell'Italia* di Daniel Timpano) viene presentato come se fosse bloccato in una temporalità assoluta, questo eterno presente ossessivo, che rende, una volta di più, impossibile la ricerca del vero narrativo.

2. Dalla scena al testo: forme romanzesche nel teatro di narrazione. Il caso Celestini

Riassumendo quanto esposto fino ad ora, possiamo osservare che se per la prima generazione di autori rimanevano delle costanti nelle loro opere che potevano legarle ad un modo di concepire il teatro già codificato (l'orazione civile), in cui l'importanza attribuita al testo scritto era secondaria, per i narr-attori contemporanei la situazione è ben diversa: proponendo un testo più complesso a livello narrativo (polifonia e temporalità non realistica), la riproduzione orale dell'opera non è che un modo di fruizione, ma non esclude, anzi, prende avvio da una redazione scritta precisa e ricca.

Alcuni dei tratti propri al genere narrativo classico (romanzo e racconto) si ritrovano, infatti, nelle opere di Celestini: una struttura polifonica, uso di analessi e di prolessi, modificazione temporale, ricerca di una lingua che si adatti al locutore e riletture del reale in chiave alterata, fantastica o grottesca.

La sperimentazione linguistica è, per esempio, una parte essenziale della ricerca letteraria del narr-attore romano e si coniuga con il punto di vista scelto per raccontare i fatti. A questo proposito egli ha affermato che

Il mio teatro è politico perché mostra che c'è un altro modo di guardare le cose. Che c'è un punto di vista dal basso. La quotidianità della storia⁸.

Il punto di vista basso è la caratteristica che ritroviamo in tutte le sue opere: dai lavoratori del call-centre, al popolo minuto della Roma della Seconda Guerra Mondiale, passando per gli immigrati, i lavoratori in cassa integrazione fino agli oggetti appartenuti a sconosciuti e abbandonati in strada (si tratta dell'ultimo progetto artistico e teatrale realizzato con Giovanni Albanese, *La ballata dei senza tetto*). Proprio questa prospettiva ha fatto sì che Celestini si interrogasse sulla lingua parlata dai suoi personaggi. Lo scrittore, che ha iniziato la sua carriera riportando in scena la tradizione dei racconti popolari con *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce* (2002), ha scelto fin dalle prime opere, di accordare alla riflessione linguistica un ruolo fondamentale nella genesi dei suoi testi in quanto si tratta di un elemento distintivo del personaggio. A proposito Soriani ha osservato che:

Il valore specificatamente letterario della produzione di Celestini consiste proprio in questa capacità di immettere e mantenere nella scrittura i tratti della comunicazione orale, e di

⁸ SORIANI, 73.

conseguenza, la freschezza della spontaneità del parlato, elaborando un idioma comunicativo al contempo equidistante dal classicismo della letteratura aulica e dal naturalismo mimetico⁹.

Vediamo subito un esempio tratto da *Cicoria*:

La prima volta che so' arrivato a Roma venni per il mercato di piazza Vittorio. Che io non so' de Roma, so' di un paese che se chiama Ponte. Che il paese mio è celebre pe'la carne. Noi, al paese mio, siamo tutti allevatori e macellari. Defatti arrivammo a Roma al mercato di piazza Vittorio propriamente pe' vende la carne¹⁰.

Notiamo in questa citazione alcuni fenomeni che sono propri al romanesco di Celestini, quali l'uso del "che" polivalente, il mancato accordo tra nome e aggettivo in base al genere e al numero, e una struttura non lineare della frase. A livello lessicale troviamo quel «macellaro» per «macellaio» che non deve essere considerata come la spia di una volontà realista, ma piuttosto evocativa-sentimentale. Se Celestini avesse voluto, infatti, scrivere un testo realista, non avrebbe certamente lasciato solo qualche parola o qualche espressione in romano, ma avrebbe scritto l'intero testo in dialetto, segnalando volutamente un'aderenza totale al vero orale e quindi identificando in modo univoco un tipo di pubblico e di personaggi.

La scelta operata dal narr-attore è invece basata sulla volontà di servirsi di alcune parole per dare una chiave interpretativa e simbolica della realtà.

I personaggi di Celestini vivono in un sogno che è spesso legato alla morte di uno dei personaggi presenti: appaiono tutti come un esercito di vittime, menomate, ai margini della società che si costruiscono un mondo altro per affrontare il vivere quotidiano.

Lo schermo con cui riescono a sopravvivere nel mondo reale è essenzialmente linguistico, dato che si esprimono con due tipi di lingua differenti: una lingua connotata e una lingua connotativa.

La prima di queste è un proprio lessico familiare che da voce al proprio mondo: è il caso del lemma «cacca» che ritorna ne *La pecora nera* (2006) e che rappresenta il mondo-sogno di un bambino che mangia gli escrementi delle pecore credendole caramelle e che per questo viene considerato pazzo e internato in manicomio.

Se da una parte, quindi, si hanno delle parole che richiamano la personale interpretazione del mondo dei personaggi, attingendo spesso al lessico familiare o al dialetto, si nota anche la presenza di parole connotative che servono al pubblico come briciole di realismo per capire e immaginare quel mondo altro.

Prendiamo per esempio, *Lotta di classe*, in cui la stessa vicenda, viene vista da diversi personaggi e quindi da diversi punti di vista. Per esempio, il tentato suicidio della dipendente di un call-centre viene evocato in tutti i racconti e la parola «call-centre» è l'appiglio semantico che ha il pubblico per capire che si parla di un racconto di oggi, perché tutto il resto del testo potrebbe riferirsi a storie accadute in un passato lontano.

Anche la struttura di alcune opere di Celestini è chiaramente romanzesca:

La pecora nera è un racconto strutturato su di un plot "ad intreccio", con storie parallele che solo nell'epilogo conclusivo – secondo il meccanismo classico dell'agnizione – trovano uno scioglimento organico. Si narrano le vicende di un protagonista narratore (e del suo amico

⁹ SORIANI, 81

¹⁰ *Ibid.*

immaginario Nicola), dall'infanzia trascorsa durante i «favolosi anni Settanta» fino alla più che trentennale reclusione all'interno di un'istituzione manicomiale. Si tratta in realtà di un resoconto postumo [...] e quindi di una narrazione sostanzialmente analettica, che procede per mezzo di una successione di sintetici flashback [...]. Il racconto di Celestini (come gran parte della sua produzione) sembrerebbe improntato ai canoni di un "realismo magico" in cui l'irruzione dell'elemento fantastico, all'interno di un contesto sostanzialmente verista, non risulta sorprendente né tanto meno perturbante, come se lo statuto ontologico del mondo d'invenzione elaborato dall'autore contemplasse l'illogico, l'assurdo e l'impossibile¹¹.

In questo mondo "magico" i personaggi non hanno una fisionomia realistica, ma, come si diceva, partecipano a questa costruzione grottesca del reale:

Una materia bassa quella trattata da Celestini con modalità e toni comico-realistici ce in alcune sequenze strizzano l'occhio all'Inferno di Dante: l'insistenza sull'elemento sessuale o escrementizio, l'uso del turpiloquio o dell'invettiva rendono la scrittura dell'autore-attore romano ben più cruda e violenta rispetto all precedente produzione¹².

La memoria va inevitabilmente a *Il ragazzo morto e le comete* di Goffredo Parise, fonte non citata di Celestini, in cui la struttura narrativa oscillava, esattamente come nel testo del narr-attore, tra il presente e il passato, tra la struttura cronologica e la consapevolezza che il protagonista è già morto.

3. Omaggi e rifacimenti: Celestini e Pasolini

Al di là della produzione del cosiddetto *realismo magico*, Celestini sembra aver corteggiato anche la produzione letteraria e filmica di Pier Paolo Pasolini fin dal suo debutto scenico e questa costante è rimasta inalterata fino ad oggi, come testimoniano le diverse letture pasoliniane fatte dal narr-attore. L'opera che forse è il miglior esempio di transcodificazione è *Cicoria. In fondo al mondo Pasolini*, scritto e portato in scena con Gaetano Ventriglia nel 1998¹³.

Cominciamo dal titolo: la cicoria, infatti, è un piatto tradizionale delle campagne laziali, ma che è, nello stesso tempo, un primo "indizio" verso il modello pasoliniano. In *Uccellacci e Uccellini*, infatti, Padre Ciccillo intona una versione rettificata del *Cantico di Frate Sole*: «Laudato sii ... [...] per la Cicoria / E chi se la magna che Iddio l'abbia in gloria».

Il titolo dello spettacolo di Celestini e Ventriglia presenta poi il sottotitolo «in fondo al mondo Pasolini» che si riferisce all'idea pasoliniana di regressione, e, nello stesso tempo, suggerisce la tematica dello spettacolo, ovvero una fine che non difficilmente si collega con la morte.

In *Cicoria* la morte, il sogno e la visione popolare della Storia costruiscono un omaggio dichiarato a *Uccellacci e Uccellini* e a *Accattone*. Lo spettacolo, infatti, racconta « la storia di un padre romano e di un figlio foggiano che attraversano la morte con la leggerezza di un sogno popolato di grilli e profumato di erbe selvatiche ». Diviso in dieci quadri con un prologo e un intermezzo (*Prologo. Una storia di vita, 1. Oh, uaglio, 2. Il viaggio, 3. La festa di San Giovanni, 4. Il sogno della madre, 5. Pane e cipolle, Intermezzo, 6. Ordonna sud. Canto del Crepuscolo, 7. La salita del quadraro, 8. Ma come fa uno a morire, 9. Il sangue versato, 10. Il funerale*), *Cicoria* mette in scena un uomo, che parla romano, e un figlio,

¹¹ SORIANI, 88.

¹² SORIANI, 92.

¹³ Per un'analisi più approfondita si veda il contributo di chi scrive: F. CRISANTI, *Tra Cicoria e Ricotta, Omaggi pasoliniani in Celestini*, «Revue des études italiennes», n. 3-4 (2017), 79-90.

che parla un quasi incomprensibile foggiano. I due viaggiano raccontando una storia che «non si può dire se è una storia in vita fino a quando non finisce».

Nel loro omaggio, perché di questo si tratta, la coppia Celestini-Ventriglia si è chiesta:

Perché Pasolini? Lo abbiamo cercato nei luoghi, nei sogni. Ne è venuta fuori una storia, senza che quasi ce ne accorgessimo. Una storia antica e nuova. Non ci interessava dire, ma mostrare¹⁴.

E di “cose mostrate” alla maniera di Pasolini ce ne sono molte nel testo: la prima di queste è Roma sullo sfondo del viaggio, una Roma periferica (Deliceto, Ariano Irpino ...) e suburbana (il quartiere di San Giovanni) come in *Uccellacci e Uccellini*. Accanto a quest’immagine della città, ci sono i racconti fatti durante il viaggio, tra cui spicca *Come fa uno a morire*, in cui viene ripreso il dialogo sullo stesso soggetto presente in *Accattone*.

La scena del funerale che il padre racconta al figlio è eloquente: il morto che si chiamava Cicoria, è un personaggio in aria di santità, il cui corpo è stato trasformato in reliquie che si vendono tra Frascati e Gennazzano. Il suo funerale che si fa correndo - con gli amici che lo seguono e si affannano e le donne che si alzano le gonne per il caldo- è un evidente ripresa del funerale di Accattone con gli amici che devono seguire il feretro ridendo e divertendosi.

Al di là di *Cicoria*, i richiami e i rifacimenti pasoliniani nelle opere di Celestini si accostano a dichiarazioni in cui il narr-attore ammette non solo l’interesse per Pasolini, ma anche la condivisione di una certa idea di mondo.

Per esempio, si può ricordare la conclusione di *Radio Clandestina* (2000) affidata alla voce registrata dello stesso Pasolini che recita *La terra del lavoro* contenuta ne *Le ceneri di Gramsci* e a proposito di questa citazione Celestini ha affermato che:

Nei confronti di Pasolini, ma non soltanto nei suoi confronti, c’è un atteggiamento un po’ strano nel senso che viene spesso considerato un po’ un profeta, cioè uno che vede-va nel futuro. In realtà, io non credo che fosse un profeta, a mio parere era un intellettuale, uno scrittore che vedeva nel presente, che cercava di vivere in prima persona in maniera molto concreta e non da un punto di vista privilegiato e comunque protetto. Pasolini cercava di vivere il più possibile nella concretezza il tempo in cui gli era stato dato di nascere e quindi si rendeva conto di questa trasformazione antropologica¹⁵.

La morte, tema indagato da entrambi gli scrittori, appare come un momento in cui si racconta il proprio passato – molto spesso agendo sul tempo del racconto in modo che il pubblico e il lettore non capiscano quale sia la successione esatta degli avvenimenti e se il personaggio sia veramente già morto –, ma anche una fine che si attende e verso la quale i protagonisti sono portati dalla forza centripeta degli avvenimenti. È il caso di *Cicoria*, in cui padre e figlio viaggiano verso la morte, è il caso di *Lotta di classe* che gira attorno al tentato suicidio di Marinella, de *La pecora nera* il cui racconto di Nicola è fatto da morto e di tanti altri brevi racconti che ruotano attorno ad un personaggio che non è più vita.

Il *récit* della morte è sempre rapido, come se si trattasse di un evento che passa e si conclude senza vere conseguenze. In questo racconto, che è fatto quasi sempre dal punto di vista del

¹⁴ A. CELESTINI, G. VENTRIGLIA. *Cicoria*, a cura di S. SORIANI, Titivillus, Pisa, 2006, 64. In seguito citato come CICORIA e l’indicazione della pagina

¹⁵ Si cita dall’intervista a Celestini consultabile sul sito http://italian.ruvr.ru/2013_12_04/Asca-nio-Celestini-la-voce-degli-ultimi-tra-Pasolini-e-Majakovskij/.

personaggio morto o di un altro personaggio legato in qualche modo al primo, la vita si confonde, perde definizione e viene rievocata come in un sogno:

Nei sogni c'è una sintesi che altrimenti non ci sarebbe. Una sintesi molto concreta di un evento che abbiamo vissuto o che stiamo vivendo, in genere che stiamo vivendo [...].

C'è, ed è anche una cosa della tradizione perché il sogno anzi è ciò proprio grazie a cui puoi metterti in rapporto coi morti [...].

Mi viene in mente nell'*Accattone* di Pasolini, quando lui addirittura sceglie il posto dove si deve fa seppelli. Dice: "Sor mae', ma qua no! Qui c'è l'ombra"^(ride) e gli chiede di essere seppellito al sole. Lì è quasi una cosa comica, beh forse comica no, ma ironica. Per esempio in *Ragazzi di vita* la morte è sempre vissuta in maniera estremamente rapida e semplice, chi muore muore, basta. Mi sembra che c'è il personaggio di Amerigo forse... uno dei primi che muoiono in *Ragazzi di vita*... mi pare che è lui che s'è rotto una costola, bucato un polmone, dopo che è crollata una scuola. Quando la madre se mette a piagne e lui dice "ma allora me ne devo proprio annà?!"^(ride) "Devo proprio morì?". Allora lui dice: "Oh, dije a quelli della borgata che non s'accorassero tanto!" Ma anche la morte de Genesisio in *Ragazzi di vita*, che fece tanto scandalo: Genesisio nota nota, poi l'acqua se lo porta via, e nel frattempo il Riccetto, che s'era messo il costume, vede una ragazzetta alla finestra che sta a puli i vetri e se lo rileva^(ride). Niente, poi questo qua viene rincorso dal cane e dai due fratellini e poi more e basta. Anzi lui li dice che era più penoso vederlo morì che il fatto che fosse morto veramente¹⁶.

L'idea di sogno passa quindi da Pasolini a Celestini con la stessa funzione: creare un mondo altro rispetto alla realtà che rilegga anche le peggiori violenze come forme di evasione. Quando si legge, infatti, delle «cacche di pecora» credute caramelle, si ride, ma si ride di un riso amaro, dietro il quale si cela una evidente tristezza. Esistono, infatti, per entrambi gli scrittori due tipi di comico: uno "esterno" cioè legato alle modalità narrative, e un altro "interno" messo in relazione con le tematiche e le immagini. Prendiamo tre esempi:

Io faccio finta che non so niente e appena tornano a casa chiedo a Benito: "Che cosa è successo?"

Mi dice: "Te lo ricordi il galletto?" Dico: "Sì".

Dice: "Quello che mi regalaste voi!" Dico: "Sì, sì. Embè?"

Dice che "Ieri mia mare si è stufata di vedere 'sto galletto che cacava in cortile, gli ha tirato il collo e l'ha seppellito in giardino".

Dico: "no!"

Dice: "e stamattina l'abbiamo ritrovato vivo che girava pimpante. Mia madre è sve- nuta. Io sono un bambino scettico, ma adesso ho visto il miracolo. Il galletto è risorto. È uscito come Cristo dal sepolcro ed è tornato a zampettare in giardino".

Sono morto legato al letto. Vicino a me ci stava Nicola. Ci aveva una rivista di donne nude che leccano uomini nudi incartata nel cellophane. Me l'ha fatta vedere. Era la rivista cinese senza scritte inutili. Non c'era nemmeno il codice a barre. Dice Nicola che gli è arrivata in abbonamento.

La seconda funzione potrei definirla sindacale. C'è tanta disoccupazione in giro.

Se sparo ad un disoccupato o a un lavoratore con un contratto a termine Combatto la precarietà nel mercato del lavoro. Se abbatto un lavoratore a tempo indeterminato Libero un posto prezioso, dando nuove opportunità di ricevere tredici mensilità e ferie pagate a chi non ne ha¹⁷.

¹⁶ Citazione tratta dall'intervista: <http://www.giornaledifilosofia.net/public/scheda.php?id=59>.

¹⁷ La prima citazione è tratta da A. CELESTINI, *Lotta di classe*, Torino, Einaudi, 2009, 27; la seconda da ID., *La Pecora nera*, Torino, Einaudi, 2008, 88; la terza da ID., *Io cammino in fila indiana*, Torino, Einaudi, 2011, 186.

In questi tre esempi troviamo una tendenza all'accostamento sacro-profano, all'immersione in un universo popolare e apotropaico e all'accumulazione di soggetti comico-drammatici: caratteristiche che ritroviamo anche nei film e nei racconti romani di Pasolini. Il racconto popolare riportato da un personaggio delle borgate che guarda alla vita con l'occhio disincantato, e nello stesso tempo più semplice, è il tratto tipico del comico romano di Pasolini, e che ritroviamo in Celestini, come a dimostrare che esiste una "contro-cultura" diversa da quella borghese. Il popolo di Celestini è un esercito disarmato di gente che, nell'Italia del boom economico e di oggi, non ha un ruolo politico preciso e quindi «tutti cercano di tirare a campare»¹⁸.

Il teatro di narrazione si presenta, in conclusione, come un genere "spugna" che assorbe caratteristiche stilistiche, tematiche e strutturali da altri generi, perdendo sempre di più la forma del racconto teatrale e diventando un vero e proprio genere a parte, ricco e multiforme.

¹⁸ G. FERRONI, *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizioni del Prisma, 2012.