

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 39, 2023

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Politicamente scorretto: il teatro di Ascanio Celestini oltre (nonostante) Ascanio Celestini

Politically Incorrect:

The Theatre of Ascanio Celestini After (despite) Ascanio Celestini

SIMONE SORIANI

ABSTRACT

Le prime produzioni di Ascanio Celestini, agli inizi del nuovo Millennio, hanno contribuito in modo determinante alla definizione degli stilemi drammaturgici e performativi del cosiddetto "teatro di narrazione". Alcune delle più recenti creazioni dell'autore-attore romano, al contrario, sembrano problematizzare non solo il cliché dell'attore-affabulatore che racconta una storia ad un audience compartecipe e coinvolto, ma soprattutto il rapporto con lo spettatore: non più un rapporto di complicità, imperniato sulla condivisione dei medesimi valori etico-politici, ma piuttosto un atteggiamento provocatorio finalizzato a svelare le contraddizioni di quello stesso pubblico progressista che, fin dalle origini, costituisce il pubblico deputato del teatro di Celestini.

PAROLE CHIAVE: teatro di narrazione, teatro politico, monologo, improvvisazione

Ascanio Celestini's first productions, at the beginning of the new millennium, contributed to defining the dramaturgical and performative features of the so-called "teatro di narrazione" (narrative theatre). Some of his most recent creations, instead, seem to render problematic not only the cliché of the actor who tells a story to a participating and involved audience, but most of all the relationship with his audience: no longer based on complicity, on shared ethical and political values, but rather on a provocative attitude aimed at unveiling the contradictions of those progressive spectators which, from the beginning, constitute Celestini's appointed theatre audience.

KEYWORDS: narrative theatre, political theatre, monologue, improvisation

AUTORE

Simone Soriani è autore di monografie e saggi sul teatro italiano del XX e del XXI secolo. I suoi scritti sono stati pubblicati su miscellanee e riviste italiane e internazionali tra cui «Hystrio», «Prove di Drammaturgia», «Forum Italicum», «Spunti e Ricerche», «Chroniques italiennes», «Zibaldone». Il suo ultimo libro è Petrolini e Dario Fo. Drammaturgia d'attore (Fermenti, 2020).

simone-soriani@libero.it

Una ventina di anni fa, quando l'autore ed attore romano Ascanio Celestini era ancora agli inizi della sua fortunata carriera, l'attore-cantante e drammaturgo Moni Ovadia aveva dichiarato che alcuni *performer* solisti, che proprio agli inizi del Millennio si stavano imponendo sulle scene italiane come lo stesso Ovadia o Marco Paoletti, "giocassero" ad essere quello che Ascanio era veramente. Plausibilmente utilizzando il lemma "giocare" nell'accezione francese di "recitare" (o, se vogliamo, più estensivamente, di "performare"), Ovadia alludeva alla naturale predisposizione di Ascanio all'affabulazione, ovvero alla capacità di quest'ultimo – anche al di fuori della sala teatrale, nella vita quotidiana – di trasformare in modo del tutto spontaneo qualsiasi evento, pensiero, ricordo in una sorta di drammaturgia possibile e potenziale, come sa chi ha conosciuto e frequentato Ascanio fuori dal palco, senza la luce dei riflettori (o di quelle lampadine "a vista" che sono diventate una sorta di marchio di fabbrica delle scenografie di molti suoi spettacoli). Insomma, lo *storytelling* per Celestini non sarebbe la conseguenza della costruzione di un'identità – finzionale, artificiale – come per tanti altri narratori, ma piuttosto l'esibizione e l'esteriorizzazione di una naturale qualità personale. Una capacità che, per altro, permette ad Ascanio – una volta in scena – di mantenere un rapporto di apertura e fluidità nei confronti delle partiture testuali delle sue *pièces*: l'attore-autore romano, infatti, non di rado si cimenta in lunghe sequenze improvvisate, durante le quali non si limita a spettacolarizzare gli eventuali "incidenti" che possono prodursi durante la *performance* (lo squillo di un cellulare lasciato acceso, una reazione particolare di uno o più spettatori, ecc.) oppure a introdurre all'impronta riferimenti alla cronaca ed all'attualità socio-politica, ma talora può persino dilungarsi in narrazioni di fatti e vicende tangenziali rispetto al *plot* definito per fissazione editoriale, oppure definito solo oralmente attraverso la successione delle repliche, nei non rari casi di spettacoli mai scritti su carta (dalle prime affabulazioni della trilogia *Milleuno* al recente *Laika*). Nell'introduzione all'edizione a stampa di *Radio clandestina* si legge paradigmaticamente:

Io non ho un testo a memoria. Conosco la vicenda e la ri-racconto cambiando le parole, aggiungendo e togliendo... poi ogni tanto mi vengono in mente delle storie che ho ascoltato e mi torna naturale ri-raccontare anche quelle. Alla fine lo spettacolo cambia ogni volta, ogni replica è una variante che può variare anche di molto.¹

¹ A. CELESTINI, *Lo scandalo della memoria*, in ID., *Radio Clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, Donzelli, Roma 2005, p. 27.

Del resto, il metodo di lavoro e costruzione drammaturgica di Ascanio si basa sulla raccolta di informazioni attraverso una serie di interviste ai protagonisti o ai comprimari di quegli snodi storici o sociali che Celestini intende affrontare (talora, il racconto orale dei testimoni diretti può anche essere integrato con le notizie e le informazioni desunte da libri, giornali o siti): l'epopea del secondo conflitto mondiale per *Radio Clandestina* o *Scemo di guerra*, il mondo del lavoro per *Fabbrica*, il precariato per *Appunti per un film sulla lotta di classe*, il carcere per *Pro patria*, le condizioni dei lavoratori «africani, eritrei ed etiopi, che vivono nelle case occupate»² per *Laika*, ecc. Si tratta di un procedimento antropologico di “ricerca sul campo”, appreso durante gli studi universitari, in base al quale Celestini acquisisce le notizie su cui impernia le sue affabulazioni per essere «stato testimone di alcune testimonianze» e non tanto per il fatto di essere stato «testimone diretto».³ Dopo questa fase di *inventio*, Ascanio procede alla *dispositio*, ovvero all'organizzazione ed al montaggio del materiale reperito, ed infine all'*elocutio* (come vedremo, l'*actio* è una fase subalterna alle prime dal momento che la performatività di Celestini si fonda su una radicale riduzione dei segni fisico-visuali). Sulle proprie modalità produttive, istituendo un significativo parallelismo con il lavoro del padre, lo stesso Ascanio ha dichiarato:

Mio padre faceva il restauratore di mobili. Andavamo nelle case delle persone. [...] Prendevamo dei mobili antichi o semplicemente vecchi e li restauravamo. [...] È un po' quello che faccio io con le storie. Cioè io prendo le storie degli altri e le restauro, per poi metterle in quello spazio pubblico, non più privato, che è il teatro. Questo faccio, il restauratore di storie.⁴

Gli spettacoli di Celestini, quindi, non si fondano su una rigida testualità standardizzata da ripetere di sera in sera, ma piuttosto su una drammaturgia mobile che si definisce e prende forma attraverso l'improvvisazione dell'attore in scena: «Metto

² Celestini, in V. SORI, «Ma vuoi vedere che alla fine dio non esiste ed esisto solo io?» — *Intervista con Ascanio Celestini* (23/12/2016), <http://www.dudemag.it/cinema/vuoi-vedere-alla-fine-dio-non-esiste-ed-esisto-solo-intervista-ascanio-celestini/> (url consultato l'1/04/2022).

³ Celestini, in G. GUCCINI, *Il testimone reale a teatro*, in *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, a cura di D. Orecchia – L. Cavaglieri, *Arti della performance: orizzonti e culture*, Bologna 2018, p. 184.

⁴ Celestini, in G. FALCONE, *Museo Pasolini di Ascanio Celestini ed è tutta un'altra Storia* (6/2/2022), <https://www.mentinfuga.com/museo-pasolini-intervista-ascanio-celestini/> (url consultato il 31/3/2022).

insieme storie, interviste, persone e luoghi, poi improvviso, per me l'improvvisazione è tutto». ⁵ Insomma, attraverso la "ricerca sul campo" Ascanio raccoglie le prospettive ed i punti di vista di un'intera collettività, ma poi – alla ribalta – questa pluralità di voci si unifica in quella dell'attore-autore «che si assume apertamente la responsabilità dell'interpretazione» ⁶ di quanto sostiene e racconta. Per l'autore-attore, infatti, l'«andare in scena non è la conseguenza di una elaborazione della drammaturgia», ma di un'«esperienza personale»: per questo Ascanio dichiara di voler «arrivare in scena come una qualsiasi persona torna da un viaggio e racconta quello che ha visto». ⁷ Col tempo e con le repliche (perché, nel processo di definizione della drammaturgia, «il pubblico e lo spettatore cambiano molte cose»), ⁸ le affabulazioni di Celestini acquisiscono una forma più o meno definita e replicabile: «È ovvio che dopo che si ripete più volte un racconto o uno spettacolo intero alla fine si tende ad utilizzare sempre le stesse parole». ⁹ Infine, il testo elaborato sulla scena può approdare ad una versione scritta e pubblicata su carta:

La parola scritta mette in ordine dei passaggi che nel teatro, per me, rimangono sempre aperti. Io ho smesso di fare *Lotta di classe* perché ho finito il libro, e per me era molto più interessante leggere il libro che ascoltare uno spettacolo che cambiava tutte le sere. ¹⁰

In questa oscillazione osmotica tra la pagina e la scena, tra la scrittura e l'oralità, il teatro di Celestini si colloca – come nel caso di molti altri narratori – nel filone più specifico ed originale del teatro italiano novecentesco (ed oltre) rispetto al coevo teatro occidentale: la tradizione dell'attore che confeziona in proprio le partiture da portare in scena oppure – ma in fondo è la stessa cosa – dell'autore che interpreta i propri testi, come nel caso dei vari Petrolini, De Filippo, Dario Fo. ¹¹

Le parole di Ovadia circa la naturale predisposizione all'affabulazione di Celestini, inoltre, illuminano un aspetto centrale della prima produzione dell'autore-attore romano, ovvero una sostanziale sovrapposibilità tra l'identità biografica (extra-

⁵ Celestini, in B. MACCARI, *Il teatro è trasformazione e improvvisazione*. *Ascanio Celestini porta in scena 'Laika'*, <http://www.viewpointitaly.it/il-teatro-e-trasformazione-e-improvvisazione-ascanio-celestini-porta-in-scena-laika/> (url consultato il 25/8/2017).

⁶ B. BARBALATO, *La teatralizzazione della memoria. L'io narrante di Ascanio Celestini*, in «Mnemosyne, o la costruzione del senso», 2, 2009, p. 86.

⁷ Celestini, in S. SORIANI, *A colloquio con Ascanio Celestini*, in *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, a cura di S. Soriani, Titivillus, Corazzano (PI) 2006, p. 93.

⁸ A. CELESTINI, *Un anarchico in corsia d'emergenza*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 74.

⁹ Ivi, p. 24.

¹⁰ Celestini, in L. LÒTANO, *Ascanio Celestini. Raccontare l'uomo* (21/4/2017), <http://www.teatroecritica.net/2017/04/ascanio-celestini-raccontare-luomo/> (url consultato il 3/04/2022).

¹¹ Cfr. S. SORIANI, *Petrolini e Dario Fo. Drammaturgia d'attore*, Fermenti, Roma 2020.

scenica) dell'attore e l'istanza narrante dei suoi spettacoli. Questa indifferenza emerge soprattutto nelle narrazioni dichiaratamente autobiografiche come *Radio clandestina* e *Scemo di guerra*, in cui il diaframma tra il narratore e la persona fisica dell'autore-attore tende ad assottigliarsi al massimo:

La gente dice che [...] in qualsiasi posto della città sotto terra c'è sempre un'antichità. [...] Magari sta pure sotto a casa **mia** che sto in borgata a Morena.¹²

Oppure:

In zone come il Quadraro... dov'è nato **mio** padre. O Tor Pignattara... dove è nata **mia** madre.¹³

Ovviamente, esiste pur sempre un minimo scarto tra l'identità biografica, intima e personale, e l'io che Ascanio esibisce una volta in scena, assolvendo una funzione in qualche modo pubblica:

Quelle [...] volte che sono andato in scena come «Ascanio Celestini» [...] il fatto che io sia «Ascanio» non vuol dire che quell'«Ascanio» lì [...] combaci esattamente con «me» quando sto per conto mio a casa con mia moglie e mio figlio.¹⁴

L'autobiografismo, tuttavia, compare anche in produzioni successive e non calibrate sull'esperienza personale dell'autore-attore, come nel caso esemplare di *Pro patria*, in cui il riferimento all'autobiografismo permette di collocare l'affabulazione in «un'angolazione personale senza pretese totalizzanti».¹⁵ *Pro patria* è uno spettacolo concepito e realizzato in occasione del centocinquantenario dell'Unità d'Italia: la ricostruzione della storia nazionale, però, è affidata ad un ergastolano («io sono un ladro di mele che è diventato rivoluzionario contro la sua volontà. Ci sono diventato in galera»)¹⁶ che interloquisce con un Giuseppe Mazzini fisicamente non presente alla ribalta. Con l'aiuto di questi, l'ergastolano elabora un «discorso» in cui espone la propria prospettiva sulle vicende patrie. Queste si presentano come «una storia di lotta armata e galere»,¹⁷ non di «bandiere e monumenti

¹² CELESTINI, *Radio clandestina* cit., p. 42 (qui e di seguito, il grassetto è mio).

¹³ Ivi, p. 48.

¹⁴ Celestini, in A. CELESTINI – A. LEGA, *Incrocio di sguardi*, Elèuthera, Milano 2012, p. 98.

¹⁵ B. BARBALATO, *Il capitombolo di Mazzini: Pro Patria di Ascanio Celestini*, in «Carte Italiane», 8, 2012, p. 143.

¹⁶ A. CELESTINI, *Pro patria*, Einaudi, Torino 2012, p. 89.

¹⁷ Ivi, p. 73.

di bronzo»,¹⁸ in quanto imperniate sulla successione di tre rivoluzioni fallite: il Risorgimento, la Resistenza e i cosiddetti “anni di piombo”. Al narratore omodiegetico della *pièce* Ascanio attribuisce parentele e aneddoti che appartengono alla biografia dell'autore-attore stesso: il padre dell'ergastolano, infatti, si chiama Nino Celestini ed è un restauratore di mobili antichi. Nel racconto, in particolare, figura il ricordo dell'umiliazione subita in passato, quando Ascanio aveva accompagnato a lavoro il padre ed una nobildonna romana aveva rimproverato entrambi per aver bussato alla porta padronale: «È arrivato Celestini? Ma che non se lo ricorda che deve passare dalla porta di servizio?».¹⁹

L'interferenza tra finzione e realtà extrafinzionale deriva dalla volontà di Ascanio di non nascondersi dietro la maschera di un altro-da sé, dal momento che in scena l'autore-attore si limita a proporre la propria “presenza” («essere presenti significa avere un'identità»)²⁰ in base ad una concezione relazionale e comunicativa del teatro:

Il teatro è semplicemente il luogo dove un attore esprime la propria identità e non invece un mestiere: il mestiere è semmai quello del teatrante. Per me il teatro non è un linguaggio, ma piuttosto un luogo ed un mezzo: è un mezzo perché – a prescindere dai temi, dai contenuti, dalle forme – offre la possibilità di mettere una persona di fronte ad altre persone. Questa concezione, forse, deriva dalla mia formazione universitaria: l'antropologia ci ha dato la possibilità di instaurare rapporti e relazioni tra le persone e per me il teatro consiste proprio in questa relazione con l'Altro.²¹

Nelle prime creazioni di Ascanio, insomma, si rileva una sostanziale omogeneità tra il narrante ed il narrato, ovvero un'evidente continuità (geografica, socio-culturale, valoriale) tra l'autore-attore e l'universo di invenzione creato ed esposto alla ribalta. Anche qualora il narratore non coincida con lo stesso Ascanio, come nel caso esemplare della Maddalena di *La fine del mondo* (ultima tappa della trilogia *Milleuno*), in scena non si manifesta un'identità altra, nel senso di alternativa, rispetto all'autore-attore, poiché si tratta al più di un'identità rinominata. Allo stesso modo, nel caso dei pur numerosi personaggi che si muovono nella sue affabulazioni, Asca-

¹⁸ Ivi, p. 87.

¹⁹ Ivi, p. 42.

²⁰ A. CELESTINI, *Il vestito della festa: dalla fonte orale a una possibile drammaturgia*, in «Prove di drammaturgia», IX, 2, 2003, p. 22.

²¹ Celestini, in S. SORIANI, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Zona, Civitella in Val di Chiana (AR) 2009, pp. 191-192.

nio non ricorre mai all'imitazione, evitando di trasformarsi nelle varie *dramatis personae* che, infatti, sono ridotte a presenze immaginali prive di qualsivoglia connotazione fisico-psicologica. Insomma, i personaggi non vivono per mezzo dell'interpretazione dell'attore ma attraverso il discorso del narratore, al punto che anche quando Ascanio demanda loro la parola non si rileva alcuno scarto linguistico, vocale, posturale. Sebbene la gergalità dialettale si infittisca nei discorsi diretti delle varie *dramatis personae*, da un punto di vista linguistico i racconti di Ascanio si presentano come orditure sostanzialmente compatte, dal momento che l'autore-attore si serve di «un italiano regionale permeato ovunque di una romanità viva, anzitutto perché è la lingua di uso quotidiano dell'uomo Ascanio Celestini». ²² I personaggi parlano la stessa lingua del narratore (e viceversa) per cui la parola, identitaria e collettiva al contempo, passa di continuo da questo a quelli, per offrire un affresco corale in cui non si muovono gli eroi della cultura ufficiale, ma popolani perlopiù anonimi «perché tutti vivono nella storia, anche se ne abitano solo la periferia». ²³ Si potrebbe quindi dire che Ascanio persegua una sorta di contro-storia riletta “dal basso”, perché filtra gli eventi storici attraverso le prospettive degli “ultimi” cosicché la presunta oggettività dell'evento stesso si arricchisce «di quei sali minerali che sono le idee, le percezioni, la concretezza degli sguardi». ²⁴

La dimensione puramente diegetica dei primi lavori di Celestini ha spinto critici, studiosi e spettatori a riconoscere proprio nell'autore-attore romano uno dei principali modelli del cosiddetto “teatro di narrazione”. In altre parole, consapevolmente o meno, quando si pensa e si parla di narratori a teatro si tende a fare riferimento soprattutto alla poetica scenico-drammaturgica di Ascanio, al punto che quelli che si affermeranno come *cliché* e manierismi del teatro del racconto – in relazione ai numerosi epigoni che negli anni si sono cimentati nell'affabulazione in scena – possono essere fatti risalire proprio alle *performance* del primo Celestini (senza ovviamente dimenticare il modello archetipico di Marco Baliani con *Kohlhaas*, in scena dal 1989). Si pensi, in questo senso, all'immobilismo di Ascanio che, per la gran parte delle sue prime produzioni, resta costantemente seduto su un sedia (solo, o accompagnato da alcuni musicisti), limitando al massimo qualsiasi movimento ed azione per concentrare l'attenzione dello spettatore sul *logos*, cosicché il pubblico possa trasporre in un'immaginaria sequenza visiva il flusso discorsivo del narratore: «È come se proiettassi un film. Lo spettatore – dice Celestini – vede il film, non vede chi

²² L. DAINO, *Teatro da ascoltare e teatro da leggere*, in *Tirature '16*, a cura di V. Spinazzola, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 159

²³ CELESTINI, *Lo scandalo della memoria* cit., p. 24.

²⁴ Celestini, in S. SORIANI, *Antropologia, narrazione e politica. Una conversazione con Ascanio Celestini*, in «Il Laboratorio del Segnalibro», V, 21, 2005, p. 53.

lo proietta». ²⁵ Si pensi – come anticipato – alla sostanziale mono-tonia con cui l'autore-attore romano accompagna il racconto in scena, anche nel caso del discorso diretto dei vari personaggi, in questo differendo dalla poliforme vocalità di un altro geniale affabulatore come Dario Fo (modello e, per certi versi, maestro di gran parte dei narratori tardonovecenteschi), nelle cui “giullarate” si può rilevare un amplissimo spettro vocale, oscillante tra toni gravi e falsetto strozzato. Si pensi al disinteresse del primo Ascanio nei confronti di qualsiasi raffigurazione plastico-mimetica, divergendo da quei narratori, come ad esempio Marco Paolini e Laura Curino, che al contrario si servono del corpo come strumento di trasmissione di sensi e sovrasensi e che, durante la *performance*, «si moltiplicano invece in indizi gestuali e fonico-dialettali nelle varie creature evocate». ²⁶ Si pensi all'annullamento della componente sceno-tecnica, all'insegna di un “teatro povero” che risponde certamente ad esigenze economiche (ridurre i costi di produzione e di circuitazione), ma anche ad una consapevole scelta poetica per cui il significato e la necessità stessa di un evento scenico consiste nella comunicazione e nella relazione tra attore e spettatore, al di là degli orpelli del teatro di tradizione, ma anche dell'estetismo di molto teatro di sperimentazione e ricerca. Si pensi, sul versante dei contenuti, alla dimensione civile e politica di molte affabulazioni del primo Celestini, per quanto i bersagli della denuncia dell'autore-attore (il fascismo, lo sfruttamento padronale, ecc.) corrispondano in larga parte alle aspettative di quel pubblico genericamente progressista che frequenta le sale teatrali: quelle istituzionali, come quelle del circuito alternativo della Ricerca.

Da questo punto di vista, alcuni più recenti spettacoli di Ascanio (ad esempio *La fila indiana* o *Discorsi alla nazione*, ma per certi versi anche *Barzellette*) sembrano decostruire e superare quel modello affabulativo che – come detto – lo stesso Celestini ha contribuito a definire e determinare con le sue prime creazioni. Si tratta, infatti, di *pièce* frammentarie ed episodiche in cui si succedono micro-narrazioni, *sketch*, confessioni, riflessioni e talora interventi musicali (per la verità, già *Appunti per un film sulla lotta di classe* si presentava come una progressione di racconti e aneddoti, scanditi da intermezzi musicali e *song* brechtiani nella funzionalità didascalica). Sono spettacoli che rifiutano la continuità e la consequenzialità di un *plot* organico che tende ad uno scioglimento finale come nel caso delle prime produzioni, sebbene alcune di queste – ad esempio *Scemo di guerra* – si configurassero come “racconti ad intreccio”, in cui cioè gli attanti della vicenda, scomposta in un vortice di digressioni, erano di volta in volta chiamati ad assolvere ora la funzione di narra-

²⁵ CELESTINI, *Un anarchico in corsia d'emergenza* cit., p. 24.

²⁶ P. PUPPA, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma 2010, p. 149.

tore interno ora quella di narratario. Inoltre, Celestini pare superare il “realismo magico” dei suoi primi *show*, in cui cioè il contesto storico-geografico era ben definito, nonostante la frequente irruzione dell’elemento fantastico che, tuttavia, non risultava sorprendente o inquietante, come se questo fosse in qualche modo organico e consequenziale allo statuto ontologico del mondo d’invenzione, secondo la tradizione del genere fiabesco che non poco ha influenzato il primo Celestini (si pensi a *Cecafumo*). L’intento prioritariamente politico di alcune delle ultime produzioni di Ascanio, e la conseguente esigenza di realizzare una comunicazione diretta con il pubblico, determinano un certo allentamento di quella dimensione evocativa per cui – come detto – nei suoi primi spettacoli Celestini si serviva della parola come un «proiettore per le immagini»,²⁷ al punto che la fruizione spettacolare si fondava sulla costruzione, da parte dello spettatore, di una sequenza di visioni fantasmagoriche innescate dal racconto. Si tratta, infatti, di *pièce* articolate attraverso il montaggio di brevi apologhi, privi di qualsiasi coordinata spazio-temporale e talora di svolgimento narrativo, che nella loro astrattezza surreale si caricano di una valenza metaforica, ambendo a svelare le aporie della società italiana contemporanea: l’omologazione culturale ed il conformismo, la corruzione, la violenza, il razzismo e l’intolleranza per il “diverso”, il logoramento dei valori democratici, ecc. Parallelamente si assiste all’attenuazione della dimensione “aurale” delle prime produzioni dell’autore-attore: insomma, una sorta di abbassamento del livello estetico – con espliciti ammiccamenti al trasformismo da teatro leggero, come vedremo – che potrebbe derivare dall’esigenza di doversi confrontare con un pubblico sempre più vasto, e probabilmente meno colto, rispetto all’*audience* selezionato dei circuiti della Ricerca in cui Celestini ha esordito all’inizio della sua carriera. Del resto, a partire da *La pecora nera*, le creazioni di Ascanio risultano connotate da una sempre più dichiarata volontà di impegno civile e politico, legato alla contemporaneità. Parafrasando la nota finale di *Io cammino in fila indiana*, se Carlo Pisacane negli anni del Risorgimento «pensava che sarebbe bastato portare una scintilla lì dove era già pronta la polvere da sparo per incendiare l’Italia»,²⁸ Celestini si serve dei suoi “cerini” – perché i brevi testi che compongono *La fila indiana*, o altre recenti produzioni, durano proprio quanto la fiamma di un cerino – per smuovere l’apatia di un popolo che ha smarrito la propria coscienza di classe, adeguandosi ed uniformandosi al pensiero unico dominante:

Io sono come lei.
Noi siamo uguali. [...]

²⁷ Celestini, http://www.adolgisio.it/enterprise/ascanio_celestini.asp (url consultato l’8/4/2022).

²⁸ A. CELESTINI, *Io cammino in fila indiana*, Einaudi, Torino 2011, p. 211.

Lei si sente diverso, ma sbaglia.
Li legge i giornali? La vede la televisione?
Tutti dicono la stessa cosa. [...]
Mi dia ascolto: chi è fuori dal coro è fuori dal mondo!
Si omologhi anche lei.
Fotocopia.
Carta carbone.²⁹

Per di più, di contro all'omogeneità tra autore-attore e universo finzionale, rilevabile nei suoi primi monologhi, alcuni recenti spettacoli di Ascanio manifestano una più profonda dimensione "polifonica", innanzitutto attraverso il tentativo di avvicinamento e definizione del personaggio in quanto alterità rispetto all'istanza narrante (anzi, talora, il narratore interagisce con i musicisti che condividono con lui la ribalta, dando vita a embrionali dialoghi drammatici). La *dramatis persona* non è certo restituita per mezzo di una recitazione naturalistica ed immedesimata, ma piuttosto è allusa per mezzo di un trasformismo da cabaret, per cui Ascanio può addirittura servirsi di marcatori visivi che indossa a vista dello spettatore (occhiali, cappelli, ecc.):

È molto importante che [...] io non sia troppo diverso da un buffone qualunque, da un Panariello. Con la differenza che Panariello non si prende delle responsabilità, io cerco di prendermele.³⁰

È stata l'esperienza cinematografica, attraverso la regia e l'interpretazione di *La pecora nera* e di *Viva la sposa!*, a indurre l'autore-attore romano a superare la pura narrazione, per dar vita – sulla scena – a *silhouette* comico-parodiche che si staccano dall'identità dell'attore-narratore in quanto altro da sé: «Tutto il pezzo che faccio con gli occhiali da deficiente [...] prima del film non l'avrei fatto»,³¹ dice Ascanio in riferimento ad uno dei monologhi che compongono la *Fila indiana*. Senza tuttavia dimenticare che elementi di trasformismo macchiettistico possono essere rintracciati anche in *pièce* più vicine all'ispirazione primigenia di Celestini, come nel caso del Secondino Merda in *Pro Patria*.

In secondo luogo la "polifonia" delle ultime produzioni di Celestini si manifesta nella connotazione delle varie istanze enuncianti come non più sovrapponibili all'identità dell'autore-attore romano: spesso, infatti, a narrare sono personaggi

²⁹ Ivi, pp. 54-57.

³⁰ Celestini, in CELESTINI-LEGA, *Incrocio di sguardi* cit., p. 99.

³¹ Celestini, in ivi, p. 69.

d'invenzione che sostengono valori alternativi, se non espressamente contrastivi, rispetto alla *Weltanschauung* autoriale. Alla ribalta, quindi, vengono snocciolate e sostenute tesi "politicamente scorrette" (se non addirittura sgradevoli ed urtanti) cosicché Celestini supera quel "buonismo" che, per certi versi, caratterizza gran parte dei monologhi dei narratori. Molti spettacoli di affabulazione, infatti, pur animati da sinceri e lodevoli intenti civili e politici, finiscono per trasmettere idee e valori preventivamente condivisi da un pubblico che si reca a teatro proprio perché aderisce a quanto sostenuto dai vari narratori (molti dei quali hanno raggiunto una certa notorietà, in virtù soprattutto di numerosi passaggi televisivi). Insomma, il paradosso di molta narrazione scenica consiste nel rispecchiamento tautologico che rischia di prodursi tra la scena e la sala, come se gli spettatori cercassero nelle parole dei vari narratori la conferma della validità e della bontà delle proprie idee, con il rischio che le istanze contro-informative o antagonistiche di molte produzioni finiscano per essere depotenziate e svuotate di senso. Ha dichiarato Celestini:

Penso che questo "buonismo" sia un po' pericoloso: già il teatro è un rito, per cui lo spettatore partecipa ad un evento i cui presenti hanno sempre ragione; in più finisce per innescare un meccanismo consolatorio, per cui andiamo a teatro per farci dire che abbiamo ragione!³²

Alcune delle più recenti produzioni di Ascanio, al contrario, più che stabilire un rapporto di complicità con gli spettatori, innescano un meccanismo di distanziamento e destabilizzazione delle certezze di quel pubblico benpensante e benestante che, per lo più, frequenta i teatri italiani e di cui, sempre più spesso, Ascanio ambisce a svelare le contraddizioni. Si pensi, ad esempio, a *Discorsi alla nazione*: Celestini accoglie gli spettatori attraverso una sorta di antiprologo, con cui presenta lo spettacolo ed avanza qualche battuta sulla situazione politica italiana per compiacere una platea progressista, accorsa in sala per ascoltare un teatrante dichiaratamente di sinistra (il *performer* ripete: "Noi di sinistra", o locuzioni simili). Battuta dopo battuta, però, ci si accorge che non si tratta di un antiprologo, ma dello spettacolo vero e proprio e che ad interagire col pubblico non è il narratore, ma un personaggio di invenzione che, da una parte, dichiara continuamente la propria appartenenza politica (tanto che afferma spesso "Io sono di sinistra"); dall'altra, infarcisce il proprio discorso con tutti i luoghi comuni della retorica populista, esprimendo la propria insofferenza per i migranti, gli omosessuali, le prostitute africane, ecc. Insomma, Celestini dapprima pare ammicciare alla sala, poi nega le aspettative degli spettatori

³² Celestini, in SORIANI, *Sulla scena del racconto* cit., p. 212.

costringendoli a confrontarsi con una cultura reazionaria che, magari inconsapevolmente, possono avere interiorizzato anch'essi.

Anche in *Barzellette* – libro a stampa e poi spettacolo teatrale – si trova un vasto campionario di cultura maschilista, sessista, omofobica e razzista. Le storielle comiche sono incastonate in una cornice narrativa piuttosto esile: un ferroviere di una stazioncina terminale, dove il treno arriva la sera e riparte la mattina, racconta al becchino del paese le barzellette che ha raccolto da vari interlocutori occasionali e che ha annotato per anni su un «brogliaccio» per far ridere il capostazione. Intanto, i due attendono l'arrivo della salma del «carcamano», un emigrante che si è arricchito all'estero e che sta tornando al paese per essere sepolto, finché si assiste al momento dell'agnizione finale: il ferroviere è il carcamano, il becchino è il capostazione, entrambi sono morti.

In generale, il *witz* funziona attraverso l'identificazione o la costruzione di un bersaglio di cui ridono tanto il soggetto dell'enunciazione quanto il destinatario dell'enunciazione stessa: perché si inneschi il comico, il raccontatore e l'ascoltatore devono condividere uno stesso sistema valoriale ed ideologico, rispetto al quale il bersaglio di cui si ride si connota come altro, come diverso, come escluso. Le barzellette esposte da Ascanio, e raccolte secondo il consueto procedimento antropologico di "ricerca sul campo", oltre a colpire bersagli per certi versi scontati e prevedibili (il clero, i carabinieri, i politici, lo sposo fedifrago, la sposa malmaritata, ecc.) si rivolgono e – apparentemente – deridono tutte quelle categorie che, nel corso del tempo, hanno subito forme di discriminazione. Si indirizzano ad esempio verso i disabili:

- Quale è la parte più dura del vegetale?
- La sedia a rotelle!³³

Verso le donne:

Si dice che le femmine non sono capaci a guidare perché l'Onnipotente le ha programmate per una distanza massima calcolata tra il letto e il forno.³⁴

Verso gli omosessuali:

Un frocio dice a un altro: - Giochiamo a nascondino. Ti accechi tu. Se mi trovi me lo metti in culo. Se non mi trovi sto nascosto nell'armadio.³⁵

³³ A. CELESTINI, *Barzellette*, Einaudi, Torino 2019, p.112.

³⁴ Ivi, p. 137.

³⁵ Ivi, p. 266.

Verso gli africani:

Perché i negri hanno le mani bianche?
Perché c'è qualcosa di buono in tutti noi.³⁶

Verso i rom:

Lo sai perché [gli zingari] hanno gioielli e automobili costose, ma abitano nelle baracche?
Perché non hanno ancora imparato a rubare le case.³⁷

Verso gli ebrei:

Il cattolico chiede all'ebreo: – Come fate a guadagnare tanti soldi?
– Dammi cento euro e te lo dico! – Fa il giudio.³⁸

Insomma, senza mai prenderne espressamente le distanze, Celestini propone un universo culturale reazionario e destrorso ad un pubblico tendenzialmente progressista come quello che è solito assistere ai suoi spettacoli. L'intento è quello di pescare «nel torbido, nell'inconscio» suo e dei propri spettatori, perché attraverso la barzelletta – come sosteneva Freud nel *Motto di spirito* – emergono «elementi della nostra vita, le nostre paure, i desideri nascosti in maniera non consapevole, proprio come avviene nei sogni». ³⁹ La violenza e la spietatezza di alcune delle barzellette di Ascanio si indirizzano, quindi, non tanto verso gli obiettivi manifesti e dichiarati (genericamente il “diverso”), ma piuttosto verso la retorica del pensiero buonista dominante, per cui il cosiddetto “ceto medio riflessivo”, che costituisce il pubblico deputato di Celestini, tende ad assumere un atteggiamento autoassolutorio e auto-indulgente, distinguendo maneisticamente la ragione dal torto, i giusti presenti in platea (tolleranti, inclusivi, democratici) dai colpevoli collocati fuori dallo spazio/tempo dell'*happening* teatrale (fascisti, reazionari, discriminanti). Insomma, la poetica sempre più irriverente e provocatoria di Celestini non si limita più a schernire solo bersagli esterni alla sala, ma – come in una drammaturgia allo specchio – offre un

³⁶ Ivi, p. 270.

³⁷ Ivi, p. 272.

³⁸ Ivi, p. 148.

³⁹ Celestini, in E. COSTANTINI, *Ascanio Celestini: «Studio le barzellette antropologicamente»*, in «Corriere della Sera» (ed. Roma), 5/8/2021.

ritratto dei vizi (magari inconsci) del suo stesso *audience*. Non è un caso che nell'edizione a stampa di *Barzellette* si legga:

Ci ridiamo addosso quando sentiamo le storielle contro i negri e gli zingari perché, anche quando ci pensiamo rispettosi degli altri, da qualche parte della nostra testa siamo xenofobi o ci piacciono quelli che lo sono.⁴⁰

Negli ultimi anni, parallelamente alla creazione di spettacoli frammentari e discontinui, Celestini ha realizzato anche *pièce* più vicine alle modalità drammaturgiche delle sue prime produzioni, come *Laika* o il recentissimo *Museo Pasolini*, se non altro perché si tratta di narrazioni unitarie ed organiche, nonostante le frequenti digressioni ed anacronie tipiche delle affabulazioni di Ascanio (senza ignorare il recupero del "vestito della festa", con cui l'autore-attore era solito andare in scena soprattutto nelle sue prime *pièce*, e di scenografie evocative e minimali imperniate sulla presenza di sorgenti luminose collocate alla ribalta). Tuttavia, anche un monologo come *Museo Pasolini* non cela una certa intenzione provocatoria e demistificante nei confronti della *doxa* comune: la voce narrante della *pièce* è il custode di un fantomatico museo dedicato a Pier Paolo Pasolini, il quale avrebbe personalmente conosciuto il poeta e avrebbe con lui attraversato Roma in tram ed in autobus, fino a quelle borgate dove sono ambientate tante produzioni – sia letterarie sia filmiche – di Pasolini, ma anche dello stesso Celestini. Numerosi spettacoli di Ascanio, infatti, sono collocati proprio sullo sfondo di una Roma pasoliniana: non la città dei Papi e dei Cesari, ma la Roma dei "baraccati" come quelli dell'Appio Claudio. Ha detto Celestini:

I primi film di Pasolini sono stati girati nei posti dove sono cresciuto e dove vivo tuttora, i personaggi dei suoi romanzi parlano con una lingua che è quella di mio padre e descrivono i luoghi dove abito, tra l'Appia e la Tuscolana (penso ai versi di Pasolini: "giro per la Tuscolana come un pazzo, per l'Appia come un cane senza padrone").⁴¹

Del resto, la fascinazione di Ascanio per il poeta di Casarsa risale agli esordi stessi della carriera dell'autore-attore, quando con Gaetano Ventriglia realizzò *Cicoria. In fondo al mondo Pasolini*; senza dimenticare che *Radio clandestina* si concludeva con la voce di Pasolini che recita una poesia tratta da *Le ceneri di Gramsci*. Insomma, Pasolini è per Celestini una sorta di *alter ego* per la comune attenzione agli ultimi ed agli emarginati, perché se «Pasolini si interessava agli esclusi e metteva la

⁴⁰ CELESTINI, *Barzellette* cit., p. 296.

⁴¹ Celestini, in SORIANI, *A colloquio con Ascanio Celestini* cit., p. 97.

sua penna e la sua arte al servizio del tentativo di metterli al centro della vita sociale e politica», allo stesso modo il teatro di Ascanio «non racconta fatti privati e “borghesi” ma fatti essenziali per la vita di una comunità»⁴² (da questo punto di vista, l’emblema dei personaggi celestiniani può essere individuato nella cagnetta Laika che i sovietici lanciarono nello spazio e da cui deriva il titolo dell’omonimo spettacolo: si tratta di un cane qualunque, che viene dalla strada e che quindi condivide quella stessa condizione di passività e sfruttamento, da parte dei *potentes*, che connota i “poveri cristi” protagonisti del teatro di Ascanio).

In merito alla decisione di realizzare uno spettacolo su Pasolini, al di là della ricorrenza del centenario dalla nascita del poeta, ha dichiarato Celestini:

L’occasione per trasformare le mie peregrinazioni pasoliniane in qualcosa di strutturato è stata l’illuminante considerazione di Vincenzo Cerami: ha detto che se prendiamo tutte le opere di Pasolini e le mettiamo in ordine cronologico, noi raccontiamo la storia del nostro Paese⁴³.

Così *Museo Pasolini* non è tanto una ricostruzione storico-biografica della vita del poeta, ma il pretesto e l’occasione per ripercorrere e riflettere sulla Storia italiana, dal ventennio fascista fino all’anno della morte di Pasolini: anzi, fino all’attualità, perché gli eventi che si sono prodotti nel corso della vita del poeta sono – per Celestini – la chiave per comprendere anche la realtà odierna. Insomma, attraverso Pasolini si attraversa il Novecento, «un secolo – dice Ascanio durante lo spettacolo – pieno di tragedie e di utopie». In questa prospettiva, la “strategia della tensione” e le “stragi di Stato” tra i ’60 e gli ’80 sono pasolinianamente interpretate come la conseguenza di una politica e di una cultura fascista che in Italia sarebbero sopravvissute alla fine del Fascismo storico, sancito dalla morte di Mussolini e dalla dissoluzione del PNF. La morte del poeta, dunque, corrisponderebbe al tentativo dei *potentes* di tacitare un intellettuale libero ed impegnato nella denuncia (spesso inascoltata da un’opinione pubblica intorpidita dagli idoli del consumismo) delle storture e delle ingiustizie della politica e della società. Quella di Pasolini è quindi una vicenda con molti colpevoli e nessun innocente: di certo non il Pci, reo di aver dapprima espulso il poeta per omosessualità, poi di aver avallato l’intervento sovietico a Budapest, infine di essersi integrato nel sistema di Potere al tempo del “compromesso storico”. Insomma, alla fine di *Museo Pasolini* si esce dalla sala – come è stato scritto – con la

⁴² Celestini, in M. WEISS, *Ascanio Celestini: “Il mio Museo per Pasolini, il cantore della storia italiana del Novecento”*, in «La Stampa», 1/2/2022.

⁴³ Celestini, in *ibid.*

sensazione di essere tutti «complici quanto meno del silenzio, complici della distrazione» nei confronti di un mondo osceno, «quello degli *arcana imperii*, dei segreti di Stato, dei depistaggi, delle complicità, delle persecuzioni di innocenti e della impunità per i colpevoli».44

Così, la parabola artistica di Celestini – dalle prime affabulazioni nel secolo scorso alle più recenti produzioni – testimonia la necessità, avvertita anche da altri narratori “maggiori”, di superare la standardizzazione dell'affabulazione per attore solista (o per lo meno di problematizzarne modalità di produzione e di fruizione), che con il successo ed il riconoscimento di pubblico e critica rischia la saturazione e la riduzione ad uno stereotipo formale, troppo spesso veicolo non già di controinformazione e denuncia – come detto – ma piuttosto strumento di consolazione e consolidamento del sé. Si tratta peraltro di un *cliché* che, negli anni, è stata assunto non solo da epigoni ed imitatori, ma anche da una nutrita schiera di non professionisti teatrali – giornalisti, scienziati, critici d'arte, ecc. – che hanno invaso le scene italiane spesso senza una adeguata preparazione tecnica e, talora, senza nemmeno una reale ispirazione poetico-drammaturgica.

⁴⁴ A. D'ORSI, *Ascanio Celestini ci fa sentire l'irreparabile perdita di Pier Paolo Pasolini* (14/2/2022), <https://www.micromega.net/ascanio-celestini-ci-fa-sentire-lirreparabile-perdita-di-pier-paolo-pasolini/> (url consultato l'1/4/2022).