





Un'intervista ad
ASCANIO
CELESTINI

Università degli Studi di Venezia
Facoltà di Design e Arti
Corso di laurea magistrale in comunicazioni visive e multimediali

Laboratorio di design della comunicazione 1
a.a. 2011/2012

docenti

Leonardo Sonnoli, Gabriele Toneguzzi, Thomas Bisiani

intervista a

Ascanio Celestini

a cura di Tania Ferrari, Rita Pretrilli, Graziana Saccente, Gianpiero Spinelli

carattere tipografico

Adobe Garamond Pro

stampa e legatura

Papermedia - Treviso

Indice

<i>Introduzione</i>	7
Legenda	9
TEMPO	
Ciclicità e linearità del tempo	13
MEMORIA	
Ricordare nel presente	31
LINGUAGGIO E IMMAGINE	
Il contenuto e la sua forma	49
POTERE	
Egemonia e subalternità	71
Indice analitico	85
Bibliografia	89
Sitografia	90

Ascanio Celestini dice di sé:

Mi chiamo Ascanio Celestini,
figlio di Gaetano Celestini e Comin Piera.
Mio padre rimette a posto i mobili,
mobili vecchi o antichi,
è nato al Quadraro e da ragazzino l'hanno portato
a lavorare sotto padrone in bottega a San Lorenzo.
Mia madre è di Tor Pignattara,
da giovane faceva la parrucchiera
da uno che aveva tagliato i capelli al re d'Italia
e a quel tempo ballava il liscio.
Quando s'è sposata con mio padre ha smesso di ballare.
Quando sono nato io ha smesso di fare la parrucchiera.
Mio nonno paterno faceva il carrettiere a Trastevere.
Con l'incidente è rimasto grande invalido del lavoro,
è andato a lavorare al cinema Iris a Porta Pia.
La mattina faceva le pulizie,
pomeriggio e sera faceva la maschera,
la notte faceva il guardiano.
Sua moglie si chiamava Agnese, è nata a Bedero.
Io mi ricordo che si costruiva le scarpe coi guanti vecchi.
Mio nonno materno si chiamava Giovanni
e faceva il boscaiolo con Primo Carnera.
Mia nonna materna è nata ad Anguillara Sabazia

§ I

e si chiamava Marianna.
La sorella, Fenisia, levava le fatture
e lei raccontava storie di streghe.

Incontriamo Ascanio a Ferrara, davanti
a un bar vicino al Castello Estense,
in una grigia mattina di fine ottobre.
Dopo un caffè, ci porta nel suo camerino al Teatro
Comunale dove replica il suo spettacolo *Pro-Patria*
da tre giorni.

Lui si accomoda su un divano rosso.
Noi sistemiamo telecamera e registratore.
Così comincia l'intervista.
Parla senza quasi mai fermarsi,
per circa due ore.
Racconta della memoria, del tempo,
del suo lavoro, ma soprattutto di mare
e di matti, di streghe e di santi,
di fame e magnate.
A noi il compito di mettere in pagina
le sue parole.

Legenda

Il lavoro si compone di due volumi, il primo riporta l'intervista integrale, suddivisa in quattro capitoli e paragrafi indicati con versetti numerati. In ogni paragrafo ritroviamo concetti riportati nell'indice analitico alla fine del libro. Ulteriori note di approfondimento rimandano a contenuti esterni. Dall'intervista abbiamo estratto e liberamente rielaborato le storie che Celestini ha raccontato come supporto alle sue parole dando vita al secondo libro, che comunica con il primo attraverso un sistema di segni tipografici.

‡ Note e riferimenti

§ Rimando al libro delle storie

V Numeri romani identificativi di ogni singola storia

1 Numeri arabi per indicare i versetti

TEMPO

Esiste il tempo fisico degli avvenimenti,
e il tempo narrativo dei racconti.

Tu che raccogli storie e poi le racconti,
come dai il tempo alle cose?

1 Quando ho cominciato a fare teatro, dopo aver lasciato l'università dove studiavo antropologia, ho pensato che le storie che stavo studiando erano storie che raccontava anche mia nonna, non perché mia nonna fosse più brava di altre persone, ma perché lei, a differenza di mio padre, mia madre e gli altri parenti, aveva un vero e proprio repertorio, un repertorio di storie di streghe.

Raccontava anche altre storie, fiabe, cantava canzoncine e cose del genere, ma il suo vero repertorio era quello delle storie di streghe.

– Che tipo di storie erano? – Erano racconti che sembravano fiabe di magia, ma che in realtà erano contestualizzate in contesti molto differenti rispetto alla fiaba di magia.

2 La fiaba di magia è, normalmente, in un tempo non ben definito, in un luogo non ben definito, in un passato non ben definito. Un passato che consideriamo tale semplicemente perché non è nel presente, ma al limite potremmo considerarlo futuro. Nella tradizione orale non si racconta una storia dicendo «Questa è una storia calabrese», inizi il racconto e basta. Se la contestualizzi nello spazio è perché stai raccontando qualcosa realmente avvenuta, o che riguarda, magari, il paese vicino.

Allora dici «Questo è accaduto a Ravenna» per prendere in giro i ravennati, visto che siamo a Ferrara. In realtà non so se c'è questa lotta tra Ravenna e Ferrara, tra Pisa e

Livorno, Roma e la ciociaria, e roba del genere.

Altrimenti racconti la storia e basta.

3 La storia, la fiaba di magia, spesso rappresentano un viaggio iniziatico, come cappuccetto rosso che va nel bosco: non è realmente una bambina che va a trovare la nonna, è una bambina che cresce durante questo viaggio, come il bosco è l'altro mondo e la nonna è la morte.

Mia nonna raccontava storie che sembravano di magia, ma in realtà erano delle storie differenti perché erano contestualizzate nel paese, e addirittura nel tempo.

4 Nell'oralità, nella cultura orale, normalmente una cosa viene considerata vera se è accaduta un anno prima, dieci anni prima, venti anni prima, cinquanta anni prima, cento anni. Invece al contadino, mia nonna non raccontava «Questo è accaduto nel 1351», perché non fa riferimento ad un libro scritto.

Mia nonna sapeva leggere e scrivere, non è che fosse un altro mondo per lei, ma era un altro sguardo, un'altra visione del mondo. Eppure lei considerava vere storie che erano accadute in un tempo non ben definito, e quindi queste storie non erano fiabe di magia, ma erano storie realmente accadute. Ovviamente, a quel punto, cercava di contestualizzarle e diceva:

«In quella stradina,
dove ad un certo punto, fuori dal paese,

dove c'è quell'albero, un grande albero [...]»
 quindi sembrava raccontasse una fiaba di magia, invece no
 «È proprio il paese di Anguillara!
 Ecco è lì, dov'è accaduta questa storia».

Oppure «È accaduta al nonno di mio nonno», come per
 dire che è veramente accaduta. Erano storie di magia, ep-
 pure lei diceva che erano accadute davvero.

Io cominciai a lavorare su questo discorso perché mia
 nonna diceva che è vero quando m'insegnano che, le storie
 contestualizzate in un tempo, con persone senza nomi né
 cognomi, non sono mai storie vere.

– E chi ti dice che sono vere? –

Le streghe delle storie di mia nonna non erano quelle
 del *Malleus Maleficarum* ‡, come la strega cattiva che bru-
 ciava perché diretta emanazione del demonio, quindi il ne-
 gativo in assoluto.

‡ Il *Malleus Maleficarum* trad. “Il
 martello delle streghe” è un testo
 pubblicato in latino nel 1487 dai
 frati domenicani Jacob Sprenger
 e Heinrich Institor Kramer, allo
 scopo di soddisfare l'urgenza di
 reprimere l'eresia, il paganesimo e
 la stregoneria in Germania.
 Esso rimase, fino alla metà del
 XVII secolo, il più consultato dei

manuali sulla caccia alle streghe
 poiché spiega come comportarsi
 in ogni singola occasione. Il testo
 però non esprime nulla di nuovo,
 ma raccoglie una serie di pensieri
 pregressi sul fenomeno della stre-
 goneria e soprattutto, sul pensiero
 negativo della donna, invero, se-
 condo gli autori, ci sono più stre-
 ghe che stregoni.

5 Erano donne che potevano fare del gran male o del gran bene che come tutte le altre vivevano in uno spazio e in un tempo, ma che avevano poteri straordinari, erano delle superdonne, delle ultradonne.

Queste storie, mia nonna, le raccontava ad altre donne, mai agli uomini, non perché ci fosse un divieto esplicito.

6 La cultura orale è un po' come l'architettura: c'è l'architetto, ad esempio Le Corbusier, che pensa un intero quartiere, poi lo ridisegna come plastico e infine lo fa costruire.

C'è poi una città come "Rocca di Sopra" e "Rocca di Sotto" che viene costruita un pezzo alla volta, e nessuno è artefice della costruzione di quel paese, nessuno l'ha avuto in testa e in un secondo momento è diventato un progetto, oppure un bel plastico.

Non c'è un direttore dei lavori che ha fatto il cantiere, e poi tutto è stato costruito così come era pensato.

E così accade nella narrazione, nella cultura orale, nella musica, nella danza; sono campi molto vasti rispetto a quello che possiamo pensare, ed è una realtà molto più vicina a quello che è il post-moderno, dove non si fa più musica, danza o teatro, ma tutto insieme.

Dove c'è magari un linguaggio che sta con tanti piedi in tante scarpe diverse.

7 Però mia nonna, queste storie, le raccontava ad altre donne, senza che ci fosse un divieto per gli uomini, in luo-

ghi femminili come la nostra casa, una casa semplificata rispetto a quelle contadine, con spazi ridotti e tante persone che ci vivevano dentro. La casa si riempie nei giorni delle feste, a Natale o quel che è, e mia nonna sta in cucina e racconta queste storie. Al massimo partecipano i bambini, che stanno in quella dimensione ancora né maschile né femminile, e che godono di queste storie soprattutto per la suspense che c'è dietro, per la paura della strega, per la curiosità e la ripetizione.

8 La prima volta che ascolto una storia sì che l'ascolto, ma la seconda, la terza, la quarta, la decima volta non ne posso più. Alla centesima questa storia diventa identitaria, e anzi, partecipo allo stesso racconto non perché ognuno di noi ne dice un pezzetto, ma perché tutti quanti noi già sappiamo. A quel punto, è come se tutti stessimo al cinema a vedere delle immagini proiettate, senza che esista la proiezione dell'immagine.

La proiezione delle immagini è nelle immagini che noi immaginiamo.

Questa è la partecipazione, oppure ogni tanto, c'è qualcuno che dice due parole, giuste o sbagliate che siano. E questa è una differenza enorme che c'è rispetto a chi lo chiama teatro di narrazione, una parolaccia che non significa niente, dove c'è uno che racconta e gli altri che ascoltano. E quindi quello che sta sul palcoscenico è lo straniero,

che è colui il quale sta al di fuori della sfera dello spettatore, dov'è protetto perché non sa, perché vede e conosce per la prima volta.

9 Invece no, in cucina da noi tutte donne: mia madre, mia zia, mia nonna, la sorella di mia nonna e due ragazzini, questo era il contesto. Mia madre lava i piatti, mia nonna sta sulla scaletta e racconta, mia zia ogni tanto s'addormenta, due ragazzini un po' giocano un po' smangiucchiano in un contesto molto semplice. Era una casa borghese, non stavamo lì con il caminetto acceso e le mucche.

Mia madre, mentre lavava i piatti chiedeva:

«Ma chi era? ma che stai a raccontare?
della carabiniere?»

E mia nonna rispondeva:

«No, no, la carabiniere era mia madre,
questa se chiama Paponna, era un'altra.»

10 Allora ti chiedi che storie sono queste, perché non sono fiabe di magia, sono storie vere; ma in realtà non lo sono perché sono contestualizzate da mia nonna solo perché dice il nome del suo paese, Anguillara, e quindi non prende in giro qualcun'altro del paese vicino.

11 Sono donne, sono streghe però non sono quelle di diretta emanazione del demonio, del negativo. Sono donne che vivono in un mondo femminile, che cucinano con dei pentoloni come tutte le altre donne di quel mondo contadino

però fanno pozioni e queste pozioni sono magiche.

Mia nonna difficilmente utilizzava parole come magia o magico. Aveva il suo pentolone, dove buttava i vestiti del ragazzino che sta male, che “non campa e non crepa” come diceva lei.

– Sto ragazzino non campa e non crepa. Da chi lo porti?
Da Zia Fenisia – .

Zia Fenisia era la sorella grande di mia nonna, era quella che faceva e toglieva le fatture. In realtà nella tradizione della mia famiglia, o meglio, nei racconti, si dice che ne fece una sola, giusto per provare se davvero funzionava, mettendo un rospo vivo dentro un barattolo, sotterrandolo e facendo un rito tutt'attorno, una vera e propria cerimonia. La fattura funzionò, perciò Zia Fenisia, nonostante fosse una professionista, decise di non farne più ma di toglierne soltanto, e da quel momento divenne devota a Santa Rita. In un certo senso divenne pure pranoterapeuta, anche se a quel tempo non si chiamava così; era una che curava con le mani, un po' con l'imposizione, un po' con massaggi e manipolazioni. Tutte cose che aveva imparato.

12 Attenzione, nella tradizione del centro-sud e quindi anche della nostra famiglia, la grossa differenza tra fattura e malocchio è nel fatto che quest'ultimo è un maleficio involontario, malocchio, invidia. Se dico:

«Che bella macchina fotografica che hai»

§ II

te la invidio, e quindi faccio il malocchio, così mentre esci da qui ti casca, porca miseria. La macchina fotografica, al massimo, ti si rompe, ma non l'ho fatto apposta, deriva dalla mia invidia.

13 La fattura invece, che porta alla malattia e anche alla morte, non la faccio io che mi occupo di teatro, o un falegname, la fa un esperto. Per cui devi andare da quello che fa la fattura, che ti chiederà un capello o un oggetto che la rappresenti, e che faccia le veci di questo meccanismo fatturante. Quella fattura può essere tolta solo da un altro professionista.

Non basta fare due cose, far cascare due gocce d'acqua dentro una bacinella, serve proprio un professionista.

14 Quindi la sfera si alza, va sopra, oltre, dove c'è appunto l'oltre-donna, la super-donna. Queste donne vivevano, appunto, in una sfera completamente femminile: come donne facevano sesso con il diavolo, come super-donne con un super-uomo; come tutte le altre donne cucinavano, ma preparando pozioni magiche; utilizzavano oggetti del mondo femminile in maniera straordinaria; infilavano milioni di spilli in una crocchia, in un arancio; facevano treccioline ai cavalli.

Come quando una mattina, il nonno di mia nonna, il mio bisnonno, trovò appena sveglio la crina del cavallo tutta quanta intrecciata.

15 Quindi facevano cose da donne ma ad un livello superiore. In qualche maniera trovavano una sorta di emancipazione, però all'interno della sfera femminile: non si emancipavano come donne rispetto al modello maschile, dominante ed egemone, non dimostravano che anche loro, come l'uomo, potevano fare quello che lui fa nella società e in pubblico, indossando pantaloni, tagliandosi i capelli, facendo il manager o il cavaliere. Giovanna D'Arco non si emancipa come donna, si emancipa perché dimostra che anche lei, come l'uomo, può combattere in battaglia.

16 Invece lì c'era una situazione straordinaria, che purtroppo, nella società contemporanea, non abbiamo mai vissuto, ovvero la donna che si emancipa in quanto donna.

17 Soprattutto in questi ultimi anni la donna che in qualche maniera riveste un ruolo pubblico rimanendo nel modello femminile, diventa una velina, una scema, una deficiente, una con il culo di fuori. Non diventa la donna, la superdonna, la strega. Non è che va in televisione nuda e picchia. Va in televisione in mutande, ed è sempre subalterna rispetto ai maschi. Invece queste erano ultra-donne.

Perciò mia nonna, raccontando le storie di queste donne, attuava una sorta di emancipazione per interposta persona, attraverso la narrazione, vivendola in maniera minima, domestica, collettiva, comunitaria. Per questo lei diceva che erano storie vere, non perché fosse vera la storia,

ma perché era vero il bisogno di raccontarle. Era veramente un piccolo rito domestico e collettivo, e tutte partecipavano per questo, perché era una sorta di... non autocoscienza, perché in questa si ha una consapevolezza, appunto della coscienza...era una specie di... non saprei definirla.

18 Come spesso accade nelle culture orali, si parla di un oggetto parlando di qualcosa che gli sta accanto, come se ci fosse una straordinaria consapevolezza o disincanto rispetto al fatto che la parola non può mai “dire” la cosa. Ovvero che il rapporto tra parola e cosa, tra significante e significato, non riuscisse mai a raggiungere il vero significato che sta in mezzo. Io dico cane, e lo posso dire cento volte, ma quella parola non sarà mai evocativa da diventare cosa. Non sono mai Dio che crea il mondo parlando.

19 Per cui dicendo “cane” non arriverò mai a dire “cane”, quindi questa consapevolezza, questo disincanto mi fa dire un'altra cosa, costruire qualcosa che gli passi accanto.

§ III

20 Una storia che, appunto, raccontava mia nonna, era la storia di questo nonno o forse bisnonno, che tutte le mattine si svegliava e trovava il cavallo gobbo, con le trenette sulla criniera. La prima mattina le vede e le streccia, la seconda mattina le streccia, la terza le streccia, fino a quando, uscendo, incontra un suo compare.

In queste storie c'è quasi sempre il compare o la comare perché sono il padre e la madre culturali. Mentre il padre

naturale te lo dà il caso, il padre culturale è quello più protetto perché non ce l'ha dato il caso ma l'abbiamo deciso noi, è un altro paio di maniche.

Il compare appunto gli disse:

«Se hai trovato il cavallo con le treccette,
è evidente che quella è una strega,
è una strega che le ha intrecciate,
perché in una notte solo una strega riesce
ad intrecciare la criniera di un cavallo.

Allora devi fare così e così...»

E il “così e così” riassumeva delle parti importanti della storia evitando inutili ripetizioni.

E il nonno, o bisnonno, fece quello che gli disse il compare. Perciò, per più notti, si nascose nella mangiatoia della stalla, aspettava i dodici rintocchi della mezzanotte, e quando li sentiva saltava fuori, e alle volte trovava un gatto, alle volte proprio una donna, ma comunque la cosa era simile perché il compare gli disse:

«Prendi per la coda il gatto
e vedrai che ti comparirà una donna.»

E allora a volte prendeva la coda del gatto e rimaneva con i capelli di una donna in mano, alle volte arrivava direttamente una donna.

«E quella è una strega – gli disse il compare –
e ti chiederà “che so questi?”

Tu non le dire capelli,
di quel che ti pare ma non dire capelli!»

Così ancora una volta aspetta i dodici rintocchi della mezzanotte, trova il gatto, lo prende per la coda e gli “comparisce”, come diceva mia nonna, una donna che le chiede:

«Che so questi?»

e lui disse: «So crine di cavallo!»

Quest'urlo ci metteva una paura che noi ragazzini tremavamo all'udirlo.

21 Perché tu non puoi metterti allo stesso livello con uno che è superiore, non puoi giocare sullo stesso campo.

Quello è un campione di tennis e io non ho mai preso una racchetta in mano. Se lo sfidassi non gli posso dire di farlo a tennis, lui è Borg o un campione di adesso, tu sei Micky Rose. Magari ti sfido a briscola, ci mettiamo su un altro piano. Quindi stiamo nel campo da tennis ma giochiamo a briscola e forse riesco a vincerti.

C'è sempre un certo slittamento, un andare di lato, da un'altra parte.

22 E quindi questa donna, questa super-donna, questa strega viene intrappolata. È una del paese, nuda davanti al contadino. Per altro esiste una sessualità svincolata: lei è nuda ma non è che lui le salta addosso. È nuda e rimane tale perché è donna, è indifesa, è stata intrappolata e quindi è debole.

E così la donna ribattè:

«Noi siamo costrette a fare quello che facciamo.
 Ti potevo pure fare di peggio,
 te lo potevo ammazzare il cavallo,
 e invece gli ho fatto soltanto un pò di trecce.
 Ma se tu non dirai niente a nessuno
 e mi riporterai a casa stanotte,
 ti salverò dalle fatture per sette generazioni».

Così il contadino le mise il suo mantello sulle spalle e la riportò a casa.

23 Il problema è se questo era il nonno o il bisnonno di mia nonna, perché non si capisce se le sette generazioni finiranno con mio figlio o con mio nipote.

Anche questo, però, fa parte dell'impossibilità di gestire un evento superiore: l'abbiamo intrappolata questa donna, abbiamo intrappolato il fuoco, però lo si può gestire fino in fondo, qualcuno che lo controlli ci deve essere. Può sempre bruciare qualcosa in più rispetto a questo pezzo di legno che serve a cuocere sta braciola.

24 Quindi, anche il fatto che mia nonna non ricordasse se era il nonno o il bisnonno, fa parte di questa impossibilità di gestire l'ingestibile.

Chi lo sa se questa non è una storia che nella mia famiglia o nelle altre famiglie, si racconta da molte generazioni, e che c'è sempre il dubbio su quale sia la generazione da

cui ricomincerà la fattura, se col figlio, col nipote o col pronipote. Ecco, questa è una cosa che mi ha fatto molto pensare riguardo alla questione del tempo.

25 Perché noi diciamo sempre che nell'oralità c'è un tempo ciclico, che non viviamo più perché il tempo, oggi, è lineare. Le culture orali vivono in questo tempo ciclico che è desunto dal tempo della lavorazione della terra, dalle stagioni che si ripetono sempre uguali, dal giorno che si ripete sempre uguale. Le giornate si allungano e si accorciano, c'è la mattina e la sera, c'è l'alba, c'è il tramonto. Per cui il giorno muore ogni sera, e risorge ogni mattina.

Il sogno è il doppio, è il rovesciamento del giorno. Ciò che di negativo accade nel sogno, è in realtà positivo, e ciò che è positivo è negativo. E non solo: l'acqua sono le lacrime, oppure se sogno la tua morte ti allungo la vita.

26 C'è un continuo gioco di rovesciamenti che sono dovuti anche alla ciclicità. Come la contadina che incontra Ernesto De Martino e gli dice:

«Io, il giorno in cui ricorre la morte di mio marito, mi alzo, vado al cimitero e piango.»

– Perché? – L'antropologo risponderebbe che siamo ignoranti, ignoranti rispetto alla vostra cultura, le nostre culture si ignorano in qualche maniera. La contadina vive in un tempo ciclico, suo marito muore un giorno l'anno, non muore tutti i giorni, e quel giorno muore insieme a lui

che è morto affinché lui possa vivere gli altri trecentosessantaquattro, trecentosessantacinque giorni, considerando gli anni bisestili.

27 Mentre io che non vivo più in quella dimensione, se penso a mio padre il 15 aprile anziché il 18 febbraio, giorno in cui è morto, sto male lo stesso. Oppure nella ricorrenza della morte, se non se non ho niente che tenga viva la sua memoria in quel giorno, sto lì che mangio e festeggio e nemmeno mi ricordo che è il giorno della morte di mio padre. Per cui gli antropologi ci dicono che alla ciclicità del tempo, soprattutto del mondo agricolo contadino, si sostituisce una linearità della storia, o addirittura una linearità nella cultura della religione cattolica che va oltre il tempo materiale e finisce nell'aldilà. Avrai un riscatto dopo la morte o, come sostiene Marx, ci sarà in un tempo materialista, prima della morte? Magari non proprio la morte mia, la tua o la nostra, ma prima o poi qualcuno vivo vivrà in quella sorta di paradiso in terra.

28 C'è anche chi sostiene che nel tempo precedente al mondo contadino non c'era neanche la ciclicità ma c'era un tempo in qualche maniera astratto.

C'è un mimo che ho incontrato, un mimo iraniano, che mi disse che la maschera non è legata al tempo, perché secondo lui nasce tra i popoli cacciatori, che mascherandosi si mimetizzano – maschera intesa come mimesi – riman-

gono per un tempo indefinito con un miglio sulla mano ferma, e appena arriva l'uccello lo acchiappano. L'uccello può arrivare un secondo dopo, un'ora dopo, due giorni dopo, per cui il tempo non esiste più, non c'è più, perché è il tempo dei popoli cacciatori.

– Sono vere queste cose? – Non lo so, insomma, che ne so come vivevano i contadini e i cacciatori duemila anni fa, o in un tempo ancora precedente?

29 Fatto sta che, come dice e scrive Luigi Di Ruscio, che è questo strampalato scrittore italiano che ha vissuto in Norvegia lavorando in una fabbrica che produceva chiodi,

‡ «Il tempo serve per non far accadere le cose tutte nello stesso momento» ‡

30 Ecco, e questo secondo me assomiglia molto alla drammaturgia e al racconto: noi viviamo gli accadimenti man mano che accadono; quando li narriamo e quindi li disponiamo in una tessitura drammaturgica, utilizziamo il tempo non come un contenitore in cui accadono le cose, ma in cui disponiamo le cose, per non farle, appunto, accadere nello stesso momento. Anche se sappiamo che quelle cose sono accadute, e nella nostra testa stanno tutte nello stesso punto, dobbiamo in qualche maniera aprirle e disporle.

‡ L. Di Ruscio, (Fermo, 27 gennaio 1930 – Oslo, 23 febbraio 2011) *La neve nera di Oslo*. Ediesse, Roma 2010, p. 156.

MEMORIA

Il tempo diventa memoria
e la memoria non è sempre assoluta.
Può, quindi, cambiare la Storia o le storie?

Nel tuo lavoro usi la memoria
per dire qualcosa nel presente,
e in qualche modo per incidere sul futuro.
Come?

31 È possibile pensare alla memoria non come un oggetto che sta in un punto: tu registri questa chiacchierata e poi hai una memoria che scarichi sul computer e rimane lì, come un libro che sta in una libreria, o su un tavolo.

La memoria, quella che riguarda noi come individui, dovremmo cercare di pensarla come il ricordare, perchè non abbiamo una memoria, noi ricordiamo, quindi la nostra memoria è l'atto di ricordare. Perciò la memoria non è mai una cosa passata, non è mai un libro che ho messo lì due anni fa e non è cambiato, ammesso che un libro non cambi, ma è immediatamente presente nel momento in cui io ricordo, nell'atto e nello stimolo di ricordare.

32 Io ricordo perché ripasso in un posto dove sono già stato, ricordo perché una persona mi dice una cosa, e in quel momento mi viene in mente qualcosa che mi è accaduto, ma ricordo sempre nel presente.

33 Io faccio sempre un esempio banale, che è quello delle chiavi di casa: Io ricordo dove ho messo le chiavi di casa non perché ho un legame con il passato, ma perché mi servono adesso, è uno strumento che uso nel presente.

Oppure ricordo [‡] come fanno i Palestinesi, che conservano le chiavi della casa dove abitavano i loro nonni cinquant'anni fa, e le mostrano alle manifestazioni per dire:

«Io tornerò in quella casa». [‡] Addirittura qui abbiamo la dimensione del futuro.

§ XI

Oppure c'è l'esempio dell'ebreo, che viene portato via dalla sua casa durante un grande rastrellamento, mentre il tedesco gli dice:

‡ ‡ «Prendete gli oggetti indispensabili, posate,
un cambio, chiudete a chiave la porta
e portate via la chiave» ‡ ‡

come per dire «Ritornerete nella vostra casa», anche se poi non sarà così.

Il ricordare è un po' come la chiave che ho in tasca: se è una chiave di una casa dove non abito più, dove non ho nessuna intenzione di ritornare, io quella chiave la butto, ammesso che non sia una bella chiave. In quel caso la mantengo lì, ma solo per farne una questione, diciamo così, estetica. Però anche in quel caso vi è un legame con il presente, perché quella chiave è bella, mi piace, e quindi te l'attacco al muro, anche se non è più una chiave, non ha più funzione di chiave.

34 Per cui la memoria esiste soprattutto nel ricordare, ora. Perciò che io ricordi una cosa, un evento, un sapore, un colore, un suono, così come era realmente nel passato, non è più così tanto importante, perché quel ricordare non è più legato al passato ma mi stimola nel presente.

‡ A. Celestini, *Lotta di classe*, Einaudi, 2011, p. 55-56

‡ ‡ A. Celestini, *Lotta di classe*, Einaudi, 2011, p. 60

35 Un altro esempio: io ricordo come ho imparato ad aprire una finestra, ma non devo ricordare come si apriva la prima finestra che ho aperto, devo ricordare come aprire quella finestra là.

Quindi il mio ricordare si modifica, perché la finestra che ho davanti non è uguale alla finestra che ho aperto per la prima volta quand'ero bambino.

La mia memoria quindi cambia, perché cambia la relazione che ho con il presente, fino ad arrivare a delle modifiche enormi: ricordo una cosa completamente sbagliata perché probabilmente mi serve ricordarla in quella maniera.

36 L'esempio famoso che cita, a riguardo, Sandro Portelli è quello della città di Terni, dove molti ternani collocano la morte dell'operaio Luigi Trastulli ‡, ucciso il 17 marzo del '49, nel 1952, detto per i ternani "Anno dei dumila", cioè l'anno dei duemila licenziamenti. Trastulli fu ammazzato dalle guardie durante la manifestazione per la pace, contro l'adesione dell'Italia al Patto Atlantico; ma l'anno delle grandi manifestazioni, delle barricate in piazza è il '52, non il '49, per cui la memoria dei ternani allunga la vita di tre anni a sto disgraziato, a sto poveraccio. Loro ti raccontano: «Ammazzarono Trastulli e tutti scendemmo in piazza!»

In realtà scesero in piazza dopo le duemila lettere di licenziamento che misero in ginocchio la città, per cui i ternani iniziarono i grandi scioperi.

Quindi spostare la morte di questo individuo, serve quasi a creare un rito e poter dire:

«Guarda quanto è ancora importante per noi questa dimensione.

Per noi questo avvenimento è fondante, perciò nelle grandi manifestazioni lui è un martire».

37 Inoltre noi facciamo un'opera di selezione: così come non ho bisogno delle chiavi della casa dove abitavo, non ho bisogno delle chiavi dove ho abitato quando sono andato in vacanza nell'84, o della chiave dell'albergo che ho portato via perché mi sono scordato di riconsegnarla al portiere. Quindi, quella chiave posso restituirla a chi ne ha bisogno, perché a quello gli serve, se no devo andare a fare il duplicato al ferramenta, oppure la butto, cosa ci faccio?

‡ A. Portelli, *L'uccisione di Luigi Trastulli. Terni 17 marzo 1949. La memoria e l'evento*, Provincia di Terni, 1999, p. 31. Raccolta di storie orali, tra cui l'uccisione dell'operaio Luigi Trastulli, durante una manifestazione contro il Patto Atlantico. Oltre allo spostamento cronologico della sua morte, Portelli spiega le distorsioni presenti nelle testimonianze

riguardo l'uccisione, affermando che «l'immagine di Luigi Trastulli ucciso, dalla camionetta o dal mitra, addossato al muro è radicata in un'iconografia del martirio, di crocifissione, che ha probabilmente origini religiose». In realtà, Trastulli venne ucciso da alcuni colpi esplosi, insieme ai lacrimogeni, dalle forze dell'ordine per sedare la manifestazione.

Ma così come non ho bisogno di qualcosa che non utilizzo più, molte cose le dimentico.

Io ho quasi quarant'anni, non ricordo tutta la mia vita, non ricordo tante cose che mi sono successe stamattina o ieri, perché non ne ho più bisogno, così come non ho più bisogno di quella chiave.

Quindi faccio pulizia, e quando facciamo pulizia dentro casa, buttiamo un sacco di roba, non solo per fare ordine, ma proprio per avere un po' d'aria, per convivere con gli oggetti che mi circondano. Ma che mi circondano sempre nel presente. Al limite ho delle proiezioni future, ma in realtà il passato, con la memoria, c'entra una volta, paradossalmente c'entra veramente poco.

38 Poi c'è una memoria che è relativa più al teatro: ogni tanto vado in giro e faccio interviste con quelli che fanno teatro o spettacoli, tipo Moni Ovadia, Marco Paolini, Frankie Energie, e gli chiedo:

– Che cos'è la memoria? – e per stimolarlo gli dico di pensare un po' alla memoria come la intendiamo noi, cioè fare memoria, memorizzare un testo, memorizzare una canzone. Noi chiamiamo alla stessa maniera queste due cose, forse perché hanno una relazione.

Moni Ovadia mi dice:

«Ma sai, io alcune cose le mando a memoria, non perché poi le riutilizzo nello spettacolo,

ma perché mi rimangono.
Rimangono e ogni tanto me le canto,
me le ricanto».

Lui solitamente impara in inglese le opere di Eliot non perché le abbia mai riproposte in teatro, ma perché ogni tanto, come una canzone dell'emigrante, se le ricanta.

Quindi questa memoria si accompagna al di fuori della tua sfera quotidiana, in qualche maniera riempie il tuo quotidiano, quando questo si presenta poco interessante.

39 Ed è qui che, ad esempio, nascono e si comprendono i racconti di viaggio. Devo fare un viaggio, in uno spazio di cui non me ne frega niente, in un tempo che è solamente vuoto, è un rompimento di palle; che faccio sull'autostrada? Allora ho una memoria che è il cd o la musicassetta, che metto nell'autoradio, oppure ci sono le chiacchiere che facciamo in macchina, in cui racconti di altri viaggi.

§ VI

In famiglia da me c'era mio zio che, quando raramente andavamo in trattoria anziché al self service, o ai matrimoni, mentre mangiavamo ci raccontava di altre mangiate passate in famiglia. Poi si sa com'è il pranzo dei matrimoni: tre primi, otto secondi, antipasti.

E se era avanzata un po' di pasta di rimangiava la pasta, oppure si portava via, come mia nonna che portava via tutto tra due fettine di pane. Tutto, carne, pasta, non c'erano ancora i contenitori di alluminio.

E quindi si passava così:

«Ah, ma te ricordi quando se sposò quello lì?
Te ricordi quando andavamo dal Pantalone
a Monteporzio? Che magnata!
Quello c'aveva i porcini!»

E intanto si mangiava.

«Ma sai dove dobbiamo andare a magnà?
Dobbiamo andare da quello
che m'hanno detto che alla Magnatora [...]»

40 Questa dimensione è di riempimento di un tempo che rimarrebbe vuoto, perché al matrimonio ci vado sì per mangiare, ma non è che non posso mangiare a casa.

Però in quella dimensione il rito si compie. Ma non è tanto lontano dal rito cattolico della messa: noi mangiamo il corpo di Cristo come fu mangiato nell'ultima cena, come continueremo a mangiarlo nel tempo.

Ma non è che ci serve quell'ostia e quel gocchetto di vino. è solo un'ostia, devo fare la Comunione. «Senti oggi sto a casa, damme n'ostia và.»

Se ho fame mangio un pezzo di pane, non è che ho bisogno di andare in chiesa a elemosinare un'ostia. Però abbiamo bisogno di questo rito dell'ostia, perché rimette insieme una comunità intorno ad una mangiata.

41 Mette davvero in moto il tempo: passato, presente e futuro. Ma tutto questo accade sempre e comunque nel

presente. È un presente gonfiato, perché credo che memoria, ricordo e racconto gonfino il presente, e siano tutti e comunque nel presente.

42 Io utilizzo non solo la memoria delle interviste che faccio che mi servono in qualche maniera per scrivere un testo. Raramente mi è capitato che qualcuno mi raccontasse qualcosa che poi ho messo direttamente in uno spettacolo.

Mi è capitato due volte in maniera, per me, abbastanza spazzante. Una volta stavo scrivendo *La fine del mondo* ‡, che è uno spettacolo che ho scritto nel '99 e che è andato in scena nel 2000. Lavoravo su un personaggio femminile e non riuscivo a trovare dei pezzi, dei passaggi.

Inoltre, come tanti, forse come tutti, non scrivo una storia dall'inizio alla fine. Scrivi, poi cambi, quel momento lo metti prima anche se sta dopo, scomponi l'ordine cronologico in favore di una struttura che sveli pian piano il perché di alcuni accadimenti.

Tante volte mi capita che, in questa storia che va da A a B, mi mancano dei pezzi, dei frammenti di tutto quello

‡ A. Celestini, *La fine del mondo* (2000). Terza parte di *Trilogia Milleuno*, basata sulla narrazione di tradizione orale, insieme a *Baccalà* – a fiaba e la leggenda di fondazione – *Vita, Morte e Miracoli*, – il rito e dei sogni nella tradizione contadina –. Il testo dello spettacolo è tra i vincitori del concorso *Sette spettacoli*, del Teatro di Roma per un nuovo teatro italiano.

che sta in mezzo, ci sono dei buchi. Tuttavia ho come l'impressione che quelle cose, in qualche maniera, prima o poi le scoprirò. È come se non dovessi scriverle io, ma che in qualche maniera fosse accaduta davvero quella storia, e che io debba soltanto scoprire com'è andata veramente.

Non so cos'è successo tra il momento in cui quella donna partorisce e quello in cui suo figlio muore. So che è successo qualcosa di importante, e piano piano lo scoprirò, piuttosto che inventarlo.

Una volta, mentre scrivevo *La fine del mondo*, accadde che ero ad un pranzo e una signora raccontò la sua storia.

§ XIV

«Quando mi fidanzai con Bruno,
mio padre era contrario.»

E lei gli ripeteva:

«Io però voglio sposarmi con lui.»

Aveva sedici anni.

«No! Ti sposerai solo quando avrai diciotto anni.»

Oppure forse ne aveva diciotto, doveva arrivare a compierne ventuno, non ricordo quale fosse la maggiore età per quella donna. Lei aspettò proprio che mancassero nove mesi al giorno in cui diventava maggiorenne, e fece di tutto per rimanere incinta. E ci mise anche un po' di tempo, non riuscì subito. Diventò maggiorenne, aspettava già un bambino e decise di andarsi a sposare dato che i genitori non potevano dire più niente. Andò a sposarsi col pancione.

Quel giorno il padre non andò a messa, al matrimonio di sua figlia, ma mise il letame nell'orto. Lei disse:

«Ma proprio oggi, papà, metti il letame nell'orto?

Proprio oggi che devo sposarmi?"

«Io devo lavorare». disse lui.

«Vabbè ma sul letame devo camminarci io».

Anzi, lei questo non glielo disse, ma lo dice il personaggio del mio racconto.

La donna, però, durante il nostro pranzo mi chiese:

«Hai capito per quale motivo

mio padre mise il letame?»

E io le risposi "No, perché?"

«Perché sul letame ci camminano le vacche».

In quella maniera il padre stava dicendo chiaramente alla figlia «Tu sei una vacca!»

43 Un'offesa di quelle violente, mascherata però da un immaginario comune. Se io trovo del letame penso «Che schifo, che puzza.» Non penso che nel fango stanno i porci, o sul letame ci camminano le vacche.

Non c'è più chiaramente quel mondo contadino di riferimento e quindi quella modalità non la capisco, non è più mia, non mi ci identifico più.

44 Questa storia appena modificata io l'ho messa precisa nel mio racconto. Ne *La pecora nera*[‡] a un certo punto c'è il personaggio che racconta di se stesso al mare, dove fa un

castello di sabbia. E la nonna gli dice:

«Adesso andiamo via, andiamo via che è tardi!»

«Ma non possiamo lasciare il castello!» rispose.

Lei: «Non ti preoccupare, di notte l'acqua
se lo prende e se lo porta nel fondo del mare
e diventa una casa de pesci».

Poi la nonna, nel mio racconto, gli fa tutto il discorso, che altrimenti i pesci diventano matti, che la casa per i pesci è come il manicomio, l'istituto per i pazienti.

Questa è tutta una cosa che ho aggiunto io, però l'idea del castello di sabbia che finisce nel fondo del mare e diventa una casa dei pesci, è una cosa che mi ha raccontato Cristina, una compagna di Andrea Pesce, il mio fonico.

Era un giorno in cui stavamo pranzando, eravamo andati a fare lo spettacolo in Portogallo.

‡ A. Celestini, *La pecora nera. Elogio funebre del manicomio elettrico* (2005), è uno spettacolo teatrale basato sull'istituzione del manicomio e sulle manie dell'odierna società dei consumi, raccontando di memorie ed esperienze, di infermieri, e medici all'interno degli ex manicomio. Lo spettacolo contiene unaltro progetto: il *Laboratorio storie da legare*, che

si è intrecciato con la ricerca di Celestini, nelle stesse città dove si è svolta la sua indagine sulla memoria manicomiale. Gli studenti e gli attori, hanno potuto sperimentare forme e tecniche di scrittura scenica, partendo dai racconti autobiografici degli operatori psichiatrici. Tutte le testimonianze sono state documentate sia in audio, sia in video.

Stavamo in un posticino che credo non esista più. Quella zona di Lisbona, mi hanno detto, è diventata un po' fighetta. A quel tempo era una zona di magazzini, di fabbriche abbandonate, e si chiamava in un modo che significava buttati al fiume, o buttiamoci al fiume, una cosa del genere. Era un posto dove si mangiava pesce. E lei in questa bella giornata di sole raccontò questa storia.

E io mi ricordai di un'intervista che avevo fatto ad Alberto Paolini †. Lui è stato fondamentale per la scrittura de *La pecora nera*, infatti la sua voce è nello spettacolo teatrale e lui è presente nel film, è il personaggio che chiude il film, con la sua poesia finale.

§ IX

Lui mi raccontò di quando andò in gita insieme ad altri pazienti del manicomio. Andarono al mare e vide il mare a colori. Si ricordava che già nella sua infanzia era stato portato al mare, ma se lo ricordava in bianco e nero. E poi riaffiorò questo strano ricordo, a colori.

Questo strano spostamento l'ho sovrapposto alla storia che mi ha raccontato Cristina, attribuendola ad un perso-

† Alberto Paolini, 78 anni, è un ex degente del Santa Maria della Pietà di Roma. Nel film *La pecora nera*, (2011) interpreta Alberto, uno dei pazienti dell'ospedale psichiatrico. Il monologo finale

del film è una delle tante poesie scritte negli anni della sua degenza «Il manicomio? - ricorda Paolini - Una follia. Sono entrato il 20 marzo 1948, appena quindicenne. Ero solo un orfano».

naggio molto simile alla vera persona di Alberto Paolini, e non a Nicola che è il personaggio principale del mio spettacolo. È un po' contorta, ma è la storia di un matto.

Raramente quindi, le storie, finiscono in maniera diretta nei miei racconti. Normalmente io registro la storia, intervisto la persona, ma per me è molto più importante la relazione che si instaura in quel momento con lei.

L'intervista è come un rito nel quale io posso, in qualche maniera, affiancarmi con uno sguardo.

45 Io credo che la scrittura e in particolare il segno grafico, sia soprattutto fondata sull'immagine; che il segno nella scrittura, sia essa cinematografica, teatrale o letteraria, non è l'immagine che poi viene proiettata.

Ad esempio, nello specifico del linguaggio cinematografico, e penso ovviamente ad Ejzenstejn, il montaggio deve seguire il tempo che sta all'interno dell'inquadratura.

46 Per me, in maniera molto più banale e semplice, il segno è l'immagine, ma non l'immagine proiettata, l'immagine cosa, o l'immagine oggetto, ma l'immagine che io immagino. Per cui, banalmente, quando tu racconti ciò che hai mangiato a pranzo, non fai un discorso di gastronomia, ma rivedi quello che stava nel piatto, o quello che avevi in mano. Sarà stato un panino o niente se ti ricordi che non hai mangiato. Rivedi dunque dici.

47 Ma non scegli le parole da utilizzare, le dici e basta, le

peschi per esperienza dal tuo confuso vocabolario. Confuso perché non ti riferisci alla voce “prosciutto” di pagina 321 del vocabolario, dici la parola e basta. Vedi dunque dici. E non descrivi quello che vedi ma è proprio una relazione, in qualche maniera, quasi ingestibile, immediata.

§ VIII 48 È quello di cui parla Wittgenstein †: quando uno va dall’ortolano con un foglietto su cui c’è scritto cinque mele rosse, come cazzo fa l’ortolano a darti cinque mele rosse?

Io vado dall’ortolano e gli dico:

«Voglio cinque mele rosse».

E lui mi dà proprio cinque mele rosse, le riporto a mia nonna che voleva le cinque mele rosse e lei dice:

«Bravo! Hai preso proprio cinque mele rosse».

Come fanno? Come facciamo a capirci? Non parliamo di Dio, ma di cose semplici dalle quali magari la complessità si evince, ma in maniera un pochino più gestibile.

Come fa l’ortolano? Ha il catalogo dei colori? Il catalogo dei numeri? Il catalogo della frutta?

E quindi scorre ed elenca:

«Pere, arance, susine, nespole. No, mele.

† Ludwig Wittgenstein (Vienna, 26 aprile 1889 – Cambridge, 29 aprile 1951) filosofo, aforista, autore di contributi di capitale importanza alla fondazione della logica e alla filosofia del linguaggio. *Ricerche Filosofiche*, trad. italiana a cura di R. Piovesan e M. Trinchero. Einaudi, Torino 1974, pp. 46-47.

Ah ecco, queste sono le mele».

Quali però? Perché ci sono quelle, quelle, quelle e quelle altre. Verdi, gialle, rosse. Poi di rosse ci sono le Stark, le Annurche, ma diciamo che prendiamo le rosse.

Prende le mele dal catalogo delle mele, prende quelle rosse dal catalogo dei colori, e poi dei numeri, e conta:

«Uno, due, tre, quattro, cinque.

Cinque sono questo numero di zappetti,
e quindi una mela per ogni zeppetto».

Fa così l'ortolano?

Ma no, non fa così, altrimenti per darti cinque mele ci metterebbe dieci minuti. Quindi non lo fa più, ma una volta l'ha fatto, e quindi lo fa velocemente? No, secondo Wittgenstein lo fa per esperienza. Lo fa perché l'ha già fatto, lo fa perché ha fatto qualcosa di simile.

49 Ecco, è questo strano meccanismo che è, appunto, l'esperienza: lo so perché l'ho già fatto, lo riconosco perché l'ho già riconosciuto.

– Ma quando? – Nel corso del tempo.

Allora come faccio a sapere che con un martello posso spaccare una finestra? È perché ho già spaccato una finestra? Perché ho letto sul vocabolario che il martello, logicamente (da *logos*, dicibile), una volta per tutte è l'oggetto che serve per spaccare le finestre? No. Però so che è una cosa pesante, so che con il martello si piantano i chiodi, una

volta mi ci sono dato pure una martellata su un dito, so che fa pure male e il vetro mi pare leggero. Mi ricordo di uno che con una sassata l'ha pure rotto. Forse con un martello lo spacco il vetro.

50 L'esperienza è anche associazione di una serie di esperienze. Wittgenstein fa anche l'esempio delle famiglie: come faccio a dire che quella è una famiglia? Perché sono tutti uguali? Tutti biondi con gli occhi azzurri? Mica sono fotocopie. Non lo so, forse perché il padre ha lo stesso naso del figlio? Però i capelli sono diversi, perché il figlio ha gli stessi capelli della madre. Lo so che la madre ora li ha tinti, però non so perché mi sembrano simili. La figlia a sua volta ha gli stessi occhi del padre. Insomma, tutti hanno un insieme di elementi per i quali a me sembra che si somiglino, e quindi dico che quella è una famiglia.

51 Non è logico, cioè non è riferibile alla sfera della logica, ma più alla sfera dell'estetica, del vedere, del guardare, quindi del desumere. Ma del desumere non in maniera logica, dicibile, ma attraverso l'esperienza.

Io credo che il linguaggio sia soprattutto questo, perché è questo che ci accade normalmente nella vita. Perché se ti chiedo: «Che cosa hai mangiato a pranzo?»

Tu vedi quindi dici.

Da che eravamo partiti? Memoria? Narrazione? Racconto? Vattelapesca.

LINGUAGGIO E IMMAGINE

Se il tempo può diventare memoria,
la memoria può essere scrittura.

Hai avuto mai l'esigenza di usare la scrittura,
il segno, per rappresentare qualcosa?

52 Io quasi non prendo appunti. Cioè, prendo appunti in maniera disordinata, non nel senso che sono fogliacci, ma che li prendo dove capita. Li prendo normalmente perché a un certo punto non riesco a ricordarmi tutte le cose, perché certe volte c'è una frase specifica che mi sembra interessante e allora me la segno. Oppure sto guidando e quindi, normalmente, la maggior parte degli appunti li prendo a mente ripetendomi delle cose.

53 E infatti tante cose che ho scritto hanno questa cadenza, questo ritmo ossessivo; la ripetizione in maniera ossessiva che nasce pure dall'improvvisazione.

Come lo scrivo un racconto, porca misera.

«Io guardo dalla finestra, io guardo dalla finestra.

§ XII

Non c'è ancora niente.

Io guardo dalla finestra,

io guardo dalla finestra, piove.

Io guardo dalla finestra e piove.

No, io cammino lungo la strada e piove.

Io cammino lungo la strada».

Io cammino lungo la strada è una banalità che è stata scritta un miliardo di volte.

«Io cammino.

Io non cammino.

Io sto fermo in mezzo alla strada e piove».

Già questo è più interessante, perché uno pensa:

«Perché questo sta in mezzo alla strada e piove?»

«Io ho un ombrello.

Allora vedi, io ho un ombrello.

Quindi, io ho un ombrello, io sono.

Io sono l'uomo...

Io sono l'uomo con l'ombrello».

Questa è un'immagine, hai costruito un personaggio visto, però, da fuori, non da dentro. Quindi in qualche maniera lo costruisci mediante una sorta di relazione, immagini che ci sia qualcuno che ti vede, e tu sei quello con l'ombrello.

«Io sono l'uomo con l'ombrello.

Davanti a me c'è un uomo senza ombrello.

E piove.

Di mercoledì».

54 Già questa è un'altra relazione, e quindi costruisci in maniera ossessiva. Certe volte è proprio ossessiva.

§ XIII

«Io cammino in fila indiana io cammino

in fila indiana io cammino in fila indiana

io cammino in fila indiana io cammino

in fila indiana io cammino in fila indi...».

Non è esatto dire che io cammino in fila indiana, perché essendo una fila indiana non ci cammino solo io.

Allora dovrei dire, per amore di logica, noi camminiamo in fila indiana.

Dunque, noi camminiamo in fila indiana.

Ma non è esatto dire che noi camminiamo in fila indiana, perché io non sono mica rappresentante della fila indiana. Mica posso parlare a nome di tutti.

Dunque io dovrei dire che io, insieme a molti altri, cammino in fila indiana.

Ma io non sono sicuro che noi siamo molti. Potremmo essere molti, ma anche qualcuno di più o qualcuno di meno. E vado avanti così. Vado avanti per un'ora, per due ore, improvviso in questa maniera e alla fine non viene fuori niente. Cambio discorso oppure, man mano, viene fuori qualcosa.

55 Per cui, ecco, molto nasce da un'improvvisazione che a un certo punto diventa ossessiva. Però rispetto a come prendere appunti, io confido molto più nell'appunto preso a mente, perché mi stimola molto di più, e poi soprattutto mi costringe a ripetere. È un po' come se, nel momento in cui affido quell'immagine a qualcos'altro, mi deresponsabilizzassi rispetto a quella cosa.

E allora sì, un pochino mi devo deresponsabilizzare perché ho altri dieci problemi, e prendo un appunto sperando di non dimenticarmi questa parola, però se posso provo a non farlo.

56 Rispetto invece al segno grafico, alla parola, alla frase, mi servono per un altro motivo. Mi serve, per esempio,

nelle scenografie: negli ultimi due veri spettacoli che ho fatto, che sono *La pecora nera* nel 2005 e ora *Pro Patria* ‡, sulla scena ci stanno proprio delle scritte.

57 Ne *La pecora nera* la scenografia è un piccolo fondalino, due metri per un metro e mezzo, su cui è scritto «Io sono morto quest'anno». C'è proprio scritto, ed è la prima frase del testo scritto e dello spettacolo, ma non del film.

58 Nel film la cosa è stata molto differente perché mi sono trovato a dover utilizzare degli oggetti reali. Potevo allestire una scena astratta, però nel cinema è veramente troppo strano, fuorviante. Oppure in qualche maniera dovevo cambiare le cose. Nello spettacolo teatrale, invece, c'è scritto «Io sono morto quest'anno».

A tal punto che quando siamo andati a farlo in belgio, c'era scritto in francese «Je sui mort cette annè».

E questo «Io sono morto quest'anno» è una frase che in qualche maniera sta nel tempo del racconto, ma anche fuori, perché implica che il personaggio che racconta è già morto, e quindi sta in una dimensione differente da quella che realmente darebbe la possibilità di raccontare.

59 Perché per me la scenografia dello spettacolo è una sorta di opera a fianco, che affianca il racconto.

60 Aurora Milillo, che è un'antropologa che ha fatto un lungo studio in un paese che si chiama Venafro, in Campania, parlando dei racconti che vengono fatti in quella zona

di Venafro, utilizza un termine, utilizzato dalle persone di quel paese, che è “venire a cadenza” ††.

61 “Venire a cadenza” significa sia che il racconto viene a cadenza, ovvero che quello è il momento giusto per raccontarlo; sia il giorno in cui si raccontano quelle storie, piuttosto che il momento della giornata o della settimana in cui si racconta quella storia; sia l'uditorio giusto, con le persone giuste, il contesto giusto; sia la relazione che c'è tra quella storia e le altre storie che vengono raccontate prima e dopo. Quindi le storie “vengono a cadenza”, ovvero ci sta che si può raccontare quella storia.

Viene a cadenza in quel momento lì con quelle persone, non in un altro momento e con altre persone, e quindi c'è una relazione col contesto, perchè esistono dei legami logici che mettono in relazione quella storia.

‡ *Pro patria. Senza prigionieri, senza processi* (2011) Lo spettacolo vede Celestini da solo sul palco: È in carcere a parlare di rivoluzione col suo interlocutore ideale: assente e muto, Giuseppe Mazzini. È lì a chiedersi che fine abbia fatto la rivoluzione realizzata dai figli e tradita dai padri. La rivoluzione col suo carico di contraddittorietà. La rivoluzione violenta al co-

spetto di una violenza ancora più grande, quella conservativa di ordine e privilegi delle istituzioni. Il Mantra wittgesteiniano di questo spettacolo è «Il mondo è l'insieme dei fatti. La prigione è un fatto. Il mondo è una prigione».

†† Significa «la logica o il motivo che lega e mette in relazione quella storia con le altre che vengono raccontate in quel momento».

62 Allora, per me, la relazione tra la struttura scenica e il mio racconto non può essere realistica, non posso entrare in scena vestito da carabiniere perché racconto la storia di un carabiniere che sono io.

Perché se io ti devo far vedere me vestito da carabiniere, evidentemente c'è una debolezza nel racconto. Lo devi vedere tu il carabiniere, così come lo vedo io. E questa è pure l'indicazione che ho dato agli attori quando ho fatto il film: «Non pensate mai che quello che accade, accade addosso a voi. Pensate che ve succede avanti.».

Così come io mi ricordo il piatto di pasta davanti a me anche se non c'è più, quando penso a un personaggio non penso che sono io, ma lo vedo davanti a me. Quando faccio la voce di un personaggio non penso alla mia voce, ma è un po' come la voce che ho nelle orecchie.

Quando ero ragazzino mia madre mi diceva sempre:

«Ascàààà, e su, e dai...».

«Ascà se fa tardi, vieni a pranzo».

Non sto imitando mia madre, sto dicendo qualcosa in conseguenza del fatto che me la risento nelle orecchie.

63 L'immagine è sempre qualcosa che non abbiamo mai davvero davanti fisicamente, quello che abbiamo davanti è un'altra cosa.

64 Perché la parola e la cosa sono due mondi diversi, la cui relazione sta nel significato. Però il significato non è mai

chiaro, non è mai chiaro perché io ti dico di comprare cinque mele rosse, e tu mi porti realmente cinque mele rosse. Al punto che magari io ti dico cinque mele rosse, e tu mi porti cinque annurche invece di cinque stark.

Non ci capiamo mai veramente fino in fondo, c'è sempre comunque una differenza. Il mio cervello sta dentro la mia scatola cranica, il tuo nella tua, per cui è inutile che fingiamo che le cose siano lì davvero. Ci dev'essere sempre la possibilità che queste cose siano altro, mostrino altro, siano evocative, quindi che evochino, che tirino fuori, che chiamino fuori.

65 Dunque io costruisco questa scena che è un discorso accanto, a fianco. Non posso dare allo spettatore la scena per cui siamo in un manicomio mettendoti, che ne so, un letto di contenzione, perché lo spettatore mica è scemo, lo vede che siamo a teatro.

La prima volta che io e mio figlio andammo a teatro seriamente c'aveva tipo due anni. Non considero lo spettacolo di burattini, o quando, a quindici giorni, vide il primo spettacolo, ma in realtà non lo vide, dormì tutto il tempo in braccio a me e ogni tanto lo allattavo al biberon.

Il primo spettacolo che vedemmo aveva due anni, due anni e mezzo. Appena si spense la luce la prima cosa che notò era il neon delle luci di sicurezza acceso. Si spense la luce, al buio si girò e fece: «Papà!».

– Perché? – È chiaro, perché non conosceva la convenzione teatrale che le cose accadono là, però una cosa stava accadendo. Allora come faccio io a dirti che questo è un manicomio? È come se fosse un manicomio, è una convenzione. Sto sul palcoscenico, tu hai pagato il biglietto.

66 Allora, visto che tanto, io, non posso farti credere che siamo in un manicomio, cerco di costruirti un'altra cosa, una cosa a fianco, come il discorso dei racconti di streghe di mia nonna.

67 Questo liberarsi per interposta persona. Perché tanto lo so che la società maschile, pure se mi metto i pantaloni, mi taglio i capelli, faccio il manager, dico le bestemmie, fumo il sigaro, considera quello spazio che avrò creato come uno spazio accanto, a fianco. Allora visto che è accanto, a fianco, costruiamoci qualcosa che sta veramente a fianco.

68 Quella cosa straordinaria della Taranta nel Salento, che vive ancora. Forse pochissimo, anzi, ormai è morta, pure lì è diventata una discoteca. Comunque, il morso della taranta: la taranta ti morde una volta nella vita, normalmente quando stai nel periodo dell'adolescenza, quasi sempre alle donne. Ti morde una volta nella vita, ma senti il morso ogni volta, tutti gli anni verso giugno.

E quindi ogni volta tu stai male, ogni volta devi essere curato, ogni volta guarisci.

Allora Ernesto De Martino ‡ si chiede se veramente è

una malattia. Partiamo con la coscienza di un antropologo dell'occidente contemporaneo, non pensiamo che questi sono ignoranti, partiamo dal fatto che se mi dicono che è una malattia, io ci credo. Devo guardare con lo sguardo dell'altro. Dunque analizziamo: la maggior parte di quelli che lavorano nei campi sono uomini.

Perché prende sempre le donne? Strano.

I sintomi però sono veri, ma sono presi da un avvelenamento, il latrodectismo, che però è rarissimo.

Per cui quello prende un sintomo vero, lo sovrappone al mio stato di malessere perché io sto veramente male, non per la tarantola, sto male davvero. Il malessere è mio, ma non lo conosco, non so cos'è perché non è un taglio, una

‡ E. De Martino, *La terra del rimorso*. Il Saggiatore, Milano, 2002 che chiarisce diversi aspetti di questo fenomeno culturale e religioso, i cui tentativi di comprensione non devono prescindere da un approccio fortemente multidisciplinare e che non deve essere etichettato semplicemente come un frutto dell'ignoranza e della credulità popolare. Chi si diceva morso dalla taranta, veniva colto da una forma di grave ma-

lessere interiore ed esteriore che poteva essere curata mediante il rito musicale popolare. Dagli studi di De Martino: a sporadici casi di morso di taranta corrisponde una netta maggioranza di casi in cui il morso diventa un pretesto per risolvere traumi, frustrazioni, conflitti familiari, e vicende personali: un amore infelice, la perdita di una persona cara, le crisi legate alla pubertà e condizioni socio-economiche difficili.

gamba rotta o il sangue dal naso.

Non c'è però c'è, e visto che c'è e non c'è, lo devo dimostrare, lo devo rendere noto a tutti, lo devo evocare, tirare fuori. Per tirarlo fuori mi approprio di un'altra malattia, che mi viene davvero, ce l'ho con quei sintomi ma nella mia cultura, che è ciclica, e quindi ce l'ho tutti gli anni. Tutti gli anni mi viene e tutti gli anni mi passa, e sto bene.

La cosa geniale è che non m'invento una malattia che non esiste, perché solo da una malattia che non ho, ho la certezza di uscirne sano. È una cosa geniale.

Qualsiasi altra malattia me la posso portare fino alla morte e può portarmi alla morte. La calvizie non è una malattia, ma se comincio a perdere i capelli, li perdo. Possono inventare qualsiasi cosa, mettere le parrucche, il cappello, ma comunque perdo i capelli, è una cosa irreversibile. E invece se me li raso a zero so che poi ricrescono. È una cosa che faccio io e posso gestire completamente.

69 Dunque è una cosa che costruisco al lato, è un altro discorso. Se ti racconto quella cosa là lo so che tu non ci crederai mai, allora te la metto accanto. Il segno grafico mi serve per questo.

70 Nella scenografia di quest'altro spettacolo c'è addirittura la locandina: "Il Teatro degli Erbivori presenta il discorso sulla controvertigine." C'è la mia immagine come se fosse uno spettacolo. In realtà è il discorso che un detenuto do-

vrebbe fare in tribunale, ma che in realtà ha già fatto e non farà mai più. E il teatro non c'è, è il suo teatro mentale, un po' come se l'opera fosse la testa, una testa, neanche quella di un artista, forse una testa a sè.

Ed è come se chi fruisce dell'opera dovesse entrare in quella testa che è uno sguardo, è fatta di suoni, di odori, di rumori, di immagini. Però quella testa in realtà non esiste, non c'è, quindi non posso portare via realmente lo spettatore nella testa di qualcuno o qualcosa, per cui, in qualche modo, devo cercare di riprodurre un'altra testa, un altro sguardo. In questo il segno mi serve, serve proprio la parola scritta, serve proprio quella parola là. Quella parola che è come nella letteratura.

71 Nell'oralità devo ripetere una parola più volte, in maniera che riprendendola possa ricaderci su l'occhio dello spettatore. Nella scrittura basta che la metto in grassetto, scrivo un po' più grande, utilizzo un altro carattere, che ne so, in maniera che rimanga sempre lì. Come accade in un libro dove il titolo è scritto una pagina sì e una no. Quindi, in qualche maniera, mi ci cade sempre l'occhio.

Nell'oralità quella cosa te la devo ripetere, nella scrittura no. Quindi il segno grafico sostiene anche questa possibilità dell'oralità: la frase "Io sono morto quest'anno" sta sempre lì, è un po' come se la ripetessi continuamente, come se fosse la partitura musicale per un testo cantato.

72 Non è meno importante, non è il sottofondo musicale, non è la musicchetta “plin plin plin” su cui metterci la poesia di Natale.

Quella musica è fondamentale per quel testo, ha una precisa funzione, è una cosa che sta insieme al testo. Non è nè meno importante nè più importante, ma non è la stessa cosa del testo che sto dicendo.

*Ascanio ci chiede una pausa.
Un bicchiere d'acqua, due risate,
e riprende l'intervista.*

73 Prima cosa: tu mi dici che lavoro su tanti media. Io lo faccio e ti potrei dire che credo che il linguaggio sia una cosa che non c'entra con il mezzo, o che c'entra ma soltanto in parte. Però in realtà, ti dirò, è più divertente, molto più divertente che non fare solamente teatro o televisione.

Giovanna Marini dice:

«Ho avuto una formazione classica
e poi ho scoperto che anche nella musica
quella di tradizione orale
c'erano delle strutture,
c'erano tante cose da imparare.
Era un modo differente,
però in realtà non meno profondo,
non meno complesso.
E perché mi sono interessata soprattutto
a quel mondo lì?
Perché mi sembrava più divertente».

Lo era rispetto a quello della composizione classica, a cui i suoi studi la avvicinavano.

Per cui mi chiedi perché faccio televisione. Perché mi sembra proprio divertente, perché imparo un sacco di cose. Nel momento in cui metto insieme un tot di racconti che ho scritto negli ultimi cinque anni, e faccio il libro *Io cammino in fila indiana*, io butto via un sacco di racconti ignobili che ho scritto in questi anni, che sono andati in onda

in televisione e che rimangono nella storia. Insomma, purtroppo non nella storia, ma nella discarica di You Tube, di ste cose qua di cui mi vergogno. Neanche mi vergogno, non me ne frega niente, non me ne frega niente.

Una volta un professore universitario mi disse:

«Ma guardi, il mestiere dell'attore
è fatto anche d'oblio,
di cose che scompaiono e rimangono
in una memoria che, pian piano, si dissolve,
diventa leggenda».

Ecco, a me non me ne frega niente, non ho nessuna grande paura di fare figure di merda. Andare in televisione, in una trasmissione del cavolo non m'interessa proprio. Vado lì e faccio la mia cosa.

74 In quest'ultimo periodo, in questi giorni, sto facendo dei racconti per una trasmissione che va in onda alle otto e mezza, il sabato e la domenica su La7; si chiama *In Onda*.

Mi chiedono di fare un servizio giornalistico sulla manifestazione del 15 ottobre, e io lo faccio, anche se non sono un giornalista. Lo faccio, vado a fare una diretta, *Radio Onda Rossa*, facciamo una registrazione, un montaggio e va in onda. Io non lo so se quella è una cosa buona, però per me è un modo per accedere a possibilità che prima non avevo. Fare un film è stato un modo per imparare tantissime cose ad una velocità straordinaria.

Tu fai una scuola di cinema e ci metti anni per imparare cose che, se fai un film come regista, impari molto più velocemente. Il primo giorno sul set dove tu hai fatto il lavoro di ricerca, hai scritto il racconto, l'hai portato a teatro, hai scritto la sceneggiatura, sei regista e attore, non è che rischi di fare stupidaggini, le fai sicuramente.

Il primo giorno è ovvio che tu hai cinquanta persone che aspettano soltanto che tu dica come si fa il film, e tu sei sicuramente quello che, su quel set, ne sa meno di tutti, perché non sei mai stato su un set. Quando il direttore della fotografia ti chiede qualcosa, puoi avere un'idea di cos'è un movimento di camera, hai letto dei libri, ma quando viene lì e devi scegliere l'ottica, tu non sai proprio che dire, e il direttore della fotografia lo sa.

Io, per altro, avevo dei professionisti straordinari: il mio direttore della fotografia è un regista, è Daniele Ciprì; l'aiuto regista è Daria Santella che è un regista; avevo degli attori che erano attori e registi, c'era Giorgio Tirabassi che è un attore ma anche un regista, è uno molto consapevole, fa teatro; c'è Maja Sansa che ha fatto un sacco di film, e per me questa è una possibilità straordinaria.

75 Però io so qualcosa che loro non sanno, sono come il messaggero delle baccanti ‡, che è sto ragazzetto, o almeno io me lo immagino ragazzetto, che segue Penteo, lo straniero. Sto straniero è Dioniso, ma lui mica lo sa.

§ V

Penteo viene fatto a pezzi, spaccato a pezzi dalla madre perché è infuriata, è drogata e sta facendo questo rito. Lo fa a pezzi, gli taglia la testa perché lo scambia per un leone, e questo ragazzetto, questo messaggero vede tutto e poi racconta tutto. – A chi? – Racconta a qualcuno che interpreta quello che sta dicendo, soprattutto allo spettatore che sa che quello è Dioniso.

Perciò quello che ne sa di più è lo spettatore, perché rimette insieme tutti i pezzi.

Quel ragazzetto, poveraccio, non ha capito niente, però alla fine dice: «Io lo so, noi dobbiamo amare gli Dei».

Per cui lui ha capito qualcosa stando lì, nel posto, sul posto, cose che nessuno di noi avrebbe mai capito.

76 Billy Pilgrim di Urth Voonegut, *Mattatoio n. 5*[‡]: c'è il generale che parla, racconta del bombardamento di Dresda,

[‡] Euripide, *Baccanti*, a cura di Giulio Guidorizzi, Marsilio, 2003. La tragedia di Euripide narra di come Penteo, re di Tebe, essendosi opposto al culto di Dioniso, sia stato indotto con l'inganno dal dio stesso sul monte Citerone ad assistere ai riti orgiastici delle Menadi fra le quali vi erano la stessa madre di Penteo, Agave e le sorelle, che, tutte in preda alla

furia dell'estasi bacchica, non riconoscono il loro congiunto e partecipano al rito che si conclude con l'orribile morte di Penteo, che finisce dilaniato e divorato. Questi fatti vengono narrati a Cadmo, nonno di Penteo, da un messaggero che è tornato a Tebe. Poco dopo arriva anche Agave, ed ha un bastone sulla cui sommità è attaccata la testa di Penteo che lei,

e dice semplicemente «Io c'ero». Quell'io c'ero basta, perché l'esserci, lo stare lì, ti dà la possibilità di vedere degli elementi, degli oggetti che chi sta fuori non collocherà mai in quello spazio, ma tu vedi perché stai lì.

77 Perché mia madre vede i bombardamenti di San Lorenzo? Mica è nata a San Lorenzo, mia madre è nata al Pignattara. Non sono molto lontani, però quando bombardarono San Lorenzo lei stava a Tor Pignattara.

Lei non vide il bombardamento di San Lorenzo, in realtà vide, a Tor Pignattara, una bomba che cascò sull'Osteria della Stelletta, la distrusse e non morì nessuno. Però mia madre ti racconta e ti chiedi perché ti sta raccontando il bombardamento di San Lorenzo se non era lì, e che il giorno dopo sono partiti e l'hanno mandata in Veneto dai parenti. Perché mia madre, però, sa qualcosa che uno sto-

nel suo delirio di Baccante, crede essere una testa di leone. Cadmo, sconvolto di fronte a quello spettacolo, riesce pian piano a far rin-savire Agave, che infine si accorge con orrore di ciò che ha fatto. A quel punto riappare Dioniso, che spiega di aver architettato questo piano per punire chi non credeva nella sua natura divina, esiliando Cadmo e Agave in terre lontane.

‡‡ B. K. Vonnegut, *Mattatoio n. 5 - La crociata dei Bambini*, Feltrinelli 2007. Il libro è una testimonianza dell'autore sulla sua prigionia in Germania durante la II guerra mondiale. Il sottotitolo *La Crociata dei Bambini* si riferisce anche alla guerra stessa, in cui uomini anziani decidono di far la guerra mandando “bambini” a morire al posto loro.

§ VII

rico non sa, perché mia madre stava là e mi disse una cosa.

Quel giorno mia madre, cioè la madre di mia madre, mia nonna, era riuscita a rimediare due uove e una zuccina, e aveva fatto una frittata.

Casa loro era fatta così: c'era una stanza in mezzo che era la cucina, e due stanze ai lati. La casa in realtà era di altri, che l'avevano subaffittata anche alla famiglia di mia madre che stava nella stanza, la cucina era in comune e nelle altre stanze stavano quegli altri. Mia nonna fa sta frittata, suonano le sirene, si sentono gli aeroplani, corri al rifugio.

Primo bombardamento di Roma. Mai avevano bombardato Roma fino ad allora, fino al 19 luglio del '43.

Corri, scappa al rifugio, tutti che pregano, piangono, sperano, e mia nonna e mia madre sperano che non mangino sta frittata, che qualcuno non entri a casa. Perché non si usava andare al rifugio, era iniziata la guerra da un pezzo, si moriva di fame, c'era la borsa nera, quello che vuoi, ma i bombardamenti a Roma non c'erano mai stati. Per cui avevano davvero il terrore che qualcuno non fosse andato al rifugio, come in molti non ci andavano, e che mangiasero la frittata. Figurati, chiunque, vedendo quella frittata, l'avrebbe mangiata, senza pensare di chi era.

Però poi, finito il bombardamento suona l'allarme ed escono dal rifugio con la curiosità di andare a vedere cos'era successo. E quindi tutti a vedere l'Osteria della Stelletta

distrutta. Mia madre raccolse anche un frammento, lei dice che è una bomba ma, vattelapesca, probabilmente era un pezzo di ferro. E poi corsero subito a casa a vedere se c'era la frittata, e meno male che c'era.

78 Ma ci scriviamo un libro di queste storie? Ma che ce ne frega se il giorno del bombardamento di San Lorenzo tua madre stava a Tor Pignattara e mangiò una frittata?

79 Però mia madre racconta qualcosa di concreto che dà la possibilità alla persona che ascolta di visualizzare, di avere quelle immagini. È un po' quello che c'è accanto: non so come spiegarti una cosa e allora cerco di darti degli elementi, te ne racconto un'altra.

80 «Perché San Biagio è per la gola»

§ IV

dice Assunta, un'anziana che ho intervistato anni fa.

«Assunta, che vuol dire che San Biagio
è per la gola, che vuol dire?»

«Vuol dire che San Biagio è per la gola».

Ovviamente la risposta è tautologica:

«Piove». «Che significa?» «Che piove».

C'era la processione di San Biagio. Passa San Biagio, tutti i negozi e le botteghe chiudono per rispetto a San Biagio, tranne uno che dice no.

«Ma come? Non chiudi tu?»

«Chiudi che passa lu santo».

«A me non me ne importa niente

perché quello è nu pezzo de legno
che portano “ngollo”».

Passa il santo e quello si stava strozzando.

– Perché? – Perché San Biagio è per la gola.

Allora per raccontare che San Biagio è il protettore dei malati di gola e non solo, ti racconta un'altra storia. Però quindi, che vuol dire che San Biagio è per la gola? Significa che c'è tutto un campo semantico pertinente alla figura di San Biagio. Quindi è per la gola, e magari pure per i cantanti. Come la protettrice degli esplosivi, Santa Barbara: è la protettrice degli esplosivi, ma credo, forse, pure dei pompieri, per via del fuoco; però in quel campo semantico ci stanno i fulmini, quindi che ti dico? Santa Barbara è per il fuoco? Allora ti racconto la storia di Santa Barbara, meglio quella. Infatti la Santa Barbara è il luogo dove stanno gli esplosivi, non è un caso.

Quindi come faccio a dirti quella cosa? Perché il martello serve per piantare i chiodi, ma posso pure rompere una noce, mica è vietato. Posso pure rompere un vetro, rompere la testa a qualcuno.

Lo posso usare in altri mille modi, quindi cosa ti dico? Cosa c'è scritto sul vocabolario? Che il martello è quell'oggetto che serve per piantare i chiodi? E se io pianto chiodo con un sasso? Che faccio? Mi mettono in galera quelli dell'Accademia della Crusca?

POTERE

Il tuo lavoro analizza i rapporti di potere,
racconti “chi ha il potere e chi non ce l’ha”.
Come modelli questi contenuti
in base alla forma che assumeranno?

81 Io lavoro sempre sulla stessa cosa, cioè sulla relazione che c'è tra chi ha il potere e chi non ce l'ha. Non la direi così, ma la dico così perché così la mette Basaglia.

Alla fine di uno dei capitoli de *L'istituzione negata* del '69, per parlare del manicomio inizia raccontando della scuola, della fabbrica, della famiglia, dell'ospedale, della caserma, del campo di concentramento, dov'è chiaro chi ha il potere e chi non ce l'ha, il rapporto di egemonia e subalternità, chi è dominato e chi è dominante.

Ecco, tutto il lavoro che faccio si basa su questo, non m'allontano molto, ma non perché abbia scelto. Mi sono trovato a girare sempre attorno a questa relazione, e quindi ho capito che in fondo io vedo le cose tutte così, sempre così. E quindi anche tutta la mia visione politica, istintiva, è tutta legata più o meno a quello. Anche l'interpretazione della rabbia la vedo sempre attraverso quella relazione.

82 Il 15 ottobre vanno in piazza e spaccano tutto. Io non mi sento di condannarli perché sono contro la violenza, perché non sono un giudice che condanna la gente.

Io cerco di pensare a me che spacco una vetrina. Non me ne frega niente che qualcuno mi dica che tanto non cambia niente, lo so questo.

Anzi, probabilmente quella era pure una vetrina vecchia, crepata, e quel McDonald ce ne mette una più bella, più nuova, tanto gliela paga l'assicurazione.

Non è quello, non m'interessa il danno in sè, m'interessa invece leggere quale relazione d'egemonia e subalternità c'è in quel caso: chi sta spaccando cosa.

Guarda che a Roma non è morto uno per gli scontri, è morto uno per l'alluvione che c'è stata. Ha piovuto cinque minuti ed è morto uno a Roma.

Allora chi è che crea un danno alla città? Il sindaco Alemanno vuole far pagare due euro a manifestante. Maroni ha parlato di fidejussioni per fare le manifestazioni. Francesca Fornari, su L'Unità ha scritto: «Assisteremo a precari che andranno a chiedere i prestiti in banca per fare una manifestazioni sui precari che non riescono ad ottenere dei prestiti in banca».

Io scrissi a suo tempo, quando lo disse la prima volta Alemanno: «Il dissenso è a pagamento e il consenso è gratis, quindi essere consenzienti conviene a livello economico».

83 Per cui a me non me ne frega niente, non sto ad analizzare i costi. Cerco di leggere quale relazione c'è in quel conflitto. E allora quando, poi, vado al bar e il barista:

«Ascà, ma che ne pensi?»

Uno che formazione politica praticamente zero, non stava alla manifestazione, non ci sarebbe andato e non ci andrà mai, mi chiede cosa ne penso.

E io lì non è che faccio i comizi politici al bar, dico:

«Ma non lo so, è tutta una cosa da analizzare,

bisogna interpretarla», dico così.

Per quel che ne so io, lo si sapeva che ci sarebbero stati, che avrebbero spaccato vetrine e cose, lo sapevano gli organizzatori, lo sapevano quasi tutti quelli che stavano alla manifestazione, lo sapeva un sacco di gente, lo sapeva la polizia, lo sapevano i vigili urbani, lo sapevano tutti che sarebbe successa quella cosa; lo sapeva la stampa che nonostante tutto ha pompato la cosa scrivendo: «Alziamoci, difendiamo la città!».

Le guardie erano pronte a caricare, a San Giovanni hanno caricato con idranti e quant'altro. Lo sapevano tutti.

E al barista dico:

«Non lo so, a me sembra strano
che ci siano stati atti del genere
in una manifestazione molto generale
come quelle che fanno nelle grandi città.
Capisco gli scontri in situazioni di conflitto
territoriali come a Val di Susa,
piuttosto che a Vicenza o quant'altro,
ma li capisco meno in una città».

E lui mi dice:

«Oh, e che te devo dì.

Io però li capisco che uno s'incazza e spacca tutto!»

Ecco, a me questo m'interessa molto di più. Più che tutte le mie pippe mentali politiche e sociologiche.

84 Questo m'interessa di più. Il fatto di non giudicare un comportamento ma fare come fanno i bambini, m'immedesimo per capire il comportamento.

Perché il bambino maschio, maschietto, si veste da donna? Per l'omosessualità infantile? Guarda che si parla pure di sessualità infantile. Sembra una scemenza però se ne parla. Perché il bambino vuole giocare a principe e principessa e fare la principessa? O vuole fare le fatine, come si chiamano, le Winx? Perché? Perché vuole comprendere il mondo femminile, e lo comprende immedesimandosi.

E tu dici: «Ma questo c'ha cinque anni, ma dove cazzo le ha lette set cose? Ma ha letto gli antropologi, Freud, che cazzo ha letto?» No, sono loro, gli studiosi, quelli che si sono avventurati un po' di più in questa complessità che è l'essere umano, che hanno intravisto qualcosa che nell'essere umano c'è: capire le cose facendole e quindi immedesimandosi.

Allora se io dico che non sono il black bloc, e condanno fermamente le violenze, mi metto fuori.

Per cui anche se ho la possibilità di comprendere, non comprenderò mai. E non comprendo lui perché non me ne frega un cazzo di comprendere quello che sto facendo.

Perché penso sia giusto a prescindere. Allora mi metto fuori e dico: «Io non sono il black bloc».

Invece tu lo capisci solo se incominci a dire:

«Ma se io fossi stato là
 e avessi spaccato una vetrina?
 Ma cosa sono io quando spacco una vetrina?
 Ma quali vetrine spacco io?
 Ma quello lì, quel ragazzo, er Pelliccia,
 che ha lanciato l'estintore,
 ma io la farei una cosa del genere?
 E non proverei godimento nel fare una cosa così?»

Ma perché non mi devo immedesimare? Io già sono quella cosa là, io già sono quella persona là. Per cui io faccio solo quello, faccio in realtà sempre questa cosa, m'interessa molto di più.

Tant'è vero che poi racconto un sacco di porcherie, faccio tutt'un racconto che è "Io odio i froci", che però può anche dar fastidio. Perché io sono così.

85 Io non racconto molte barzellette, però la barzelletta è l'unico genere della letteratura orale che ancora mi fa ridere. Una volta a Firenze, in un incontro in una libreria, ho detto che ci stanno i libri su tutto, ma i libri di barzellette sono pochissimi.

Le barzellette si raccontano, non è che si leggono. Infatti pensa a quelle della settimana enigmistica: "Risate a denti stretti". No, proprio non fanno ridere.

Ci stanno quelle di Totti, però sono legate molto al personaggio, all'autoironia di questo personaggio.

Il libraio disse: «Noi ne abbiamo sette». Immagina invece quanti libri di cucina ci stanno.

Che poi la cucina è una cosa talmente pratica che ti chiedi se c'è bisogno di scrivere un libro. E uno immagina che di libri di cucina ce ne saranno cento e di libri di barzellette ce ne saranno mille, e invece di libri di cucina ce ne sono mille, e di libri di barzellette, quel libraio ce ne aveva sette, e magari ne esistono settanta.

86 Quindi è l'unico genere veramente orale, vive dell'oralità. Infatti le barzellette si modificano: quelle che prima erano attribuite ad Andreotti poi finiscono a Berlusconi, quelle che prima erano di Giovanni XXIII poi finiscono a Wojtila e poi a Ratzinger.

Ma alcune no. Per esempio quella che si raccontava quando fu eletto Ratzinger, che era la barzelletta sulla seconda guerra mondiale: c'è il nazista che prende un prete polacco e sta per ucciderlo. Ad un certo punto l'angelo gli ferma la mano e dice:

«Io vedo nel futuro: tu sei un nazista,
sei un tedesco.

Però non devi uccidere questo prete,
perché questo prete un giorno diventerà Papa».

Allora il nazista dice:

«Visto che vedi nel futuro, allora io chi diventerò?»

«Il prossimo».

Per dire, questa è difficile da raccontare con un altro Papa. Però nelle barzellette c'è una dimensione dell'oralità ed una trasformazione continua che secondo me è molto interessante, e chi racconta le barzellette non può essere Berlusconi. Perché Berlusconi è incapace a raccontare le barzellette. Berlusconi racconta barzellette in maniera autocelebrativa. Mentre chi racconta la barzelletta deve fare proprio il contrario, si deve mettere un gradino più in basso e deve utilizzare l'ironia, nel senso di mascheramento.

Il mascheramento che serve al filosofo per il bene della dialettica. Io mi maschero da ignorante, da quello che non sa, per il bene del dialogo. Tipo:

«Che cos'è quella?»

«Eh, quella è una videocamera».

«Che vuole dire, che vede?»

«No, non è che vede, riprende».

«Ah e riprende cosa?»

«Quello che dici tu».

«E vabbè, ma serve il microfono».

«No, non serve. Il microfono sta dentro».

Allora io fingo, fingo di non sapere. Quindi l'ironico è questo, non quello che fa vedere che sa tutto e dice: «E mo ti faccio pure ridere!»

L'ultima barzelletta, Berlusconi l'ha raccontata ieri. Tremenda, tremenda, non me la far dire.

Non solo non fanno ridere, le racconta male.

«Adesso vi racconterò una barzelletta che mi ha raccontato il mio amico Putin».

Capito? Ma tu immagina questi due che sono ironici zero, che si raccontano le barzellette fra di loro. So tremendi, autocelebrativi.

Putin dice che in Russia si racconta la barzelletta di Berlusconi che cade da un grattacielo, e cade e urla e fa «aaaaaaaaa». Sta al decimo piano e passa davanti ad una finestra dove c'è una stanza con una donna nuda e fa «aaaaaaOOOOOOaaaaOOOOOOO».

Ha raccontato questa barzelletta, una puttanata.

E lui prima sai che ha detto? Tanto per dire quanto è poco ironico: «Bisogna raccontare le barzellette perché le barzellette ti distendono, aprono il sorriso». Allora tu sei veramente un deficiente, tu la barzelletta raccontala e basta.

«Adesso potrei dire un'altra cosa, però non ha senso dirla adesso. Questo è il momento della barzelletta e racconto».

Non mi devi spiegare che è il momento della barzelletta, deficiente. È come se il cantante dicesse:

«Questa qua è la storia di una prostituta, che sta in un paese, e tutti vanno da questa prostituta. Però poi la prostituta viene cacciata via, anche se era effettivamente amata da tutti, e infatti alla prima stazione che è il paesino di S. Ilario tutti...». Allora prima ti racconto tutta la canzone e poi te

la canto: «...e questa signora la chiamavano Bocca di Rosa. Vai, adesso cantiamo una canzone».

Non me la cantare più perché me l'hai già detta. De Andrè non racconta la canzone prima di cantarla. Adesso neanche canta più la canzone perché è morto.

87 Per cui nelle barzellette c'è un immaginario diretto molto più rapido, ha bisogno di poca contestualizzazione, c'è un'immagine e basta. Le barzellette spesso sono anche molto violente, soprattutto quelle che funzionano come battute, tipo «Come entrano dieci ebrei in una smart? Due nel sedile davanti e otto nel portacenere».

Questa qua ti dà immediatamente l'idea della violenza che c'è dietro quei racconti.

88 Da una parte i tanti racconti de *La fila indiana* funzionano così. Sono un meccanismo che ad un certo punto s'inceppe, succede solo quello: quello con la pistola posa la pistola, poi riprende la pistola. Quello che spara e basta.

89 Però un racconto che per me è stato fondamentale, anche se è una storiella, è una fiaba di tradizione orale, la storia dei tre contadini che vanno a portare metà del raccolto al padrone. I contadini partono dal loro paese. Escono da paese, prendono la strada e vanno dal padrone.

§ XV

Durante la via incontrano un albero di pere. Raccolgono un po' di pere, un po' se ne mangiano, un po' le portano dietro perché sono tante.

Arrivano dal padrone e gli lasciano metà del raccolto.

E il padrone dice loro:

«Grazie, anche per le pere che mi avete portato».

«No» gli dicono i contadini

«Queste pere sono nostre,
stavano a metà della via.

Quindi non sono nè nostre nè vostre.

E sono nostre perché le abbiamo raccolte noi».

«Va be', non importa – dice il padrone –
però adesso non tornate a casa che è sera,
è tardi, rimanete a dormire qua».

Così i contadini si mettono a dormire. Durante la notte, mentre dormono, il padrone a uno gli sporca la faccia col nero della padella; a un altro che c'aveva i baffi gli taglia i baffi; al terzo gli taglia un orecchio.

La mattina appresso i tre si svegliano, e quello che c'aveva la faccia bianca mo ce l'ha nera, quello che c'aveva i baffi ora non ce li ha più, e l'altro sta senza un orecchio.

«Chi siamo noi?» si dicono.

E quello che si chiama Giovanni, che c'aveva la faccia bianca e mo ce l'ha nera si chiede:

«Ma sarò ancora Giovanni?»

E quello che si chiamava Giuseppe che c'aveva i baffi e mo non ce li ha più si dice:

«Ma sarò ancora Giovanni?»

E quello che si chiamava Pasquale che mo era senza un orecchio si dice:

«Ma sarò ancora Pasquale?»

E tornano al paese. Imboccano la strada per il paese, ma non entrano al paese. Davanti al paese urlano, strillano, rimanendo lì davanti.

E Giovanni dice:

«C'è Giovanni al paese?»

«Nooooo» risponde il paese.

«E allora sarò io» e torna al paese.

E pure Giuseppe, quello senza baffi:

«Che c'è Giuseppe al paese?»

«Nooooo» risponde il paese «non c'è».

«Allora sarò io» pensa quello lì, Giuseppe.

E il terzo: «C'è Pasquale in paese?»

«Nooooo» risponde il paese.

«E allora sarò io».

E così Giovanni si lavò la faccia e tornò ad essere il Giovanni di prima. Giuseppe, nel tempo, si fece ricrescere i baffi, e tornò ad essere il Giuseppe di prima. Pure Pasquale tornò ad essere il Pasquale di prima, ma senza un orecchio.

90 Questa storia, che può sembrare anche semplice, in realtà racconta il viaggio iniziatico: esco fuori dal mio paese e divento spaesato, e quindi non ho più termini di riferimento, non ho più la mia cultura.

Sono io ma non sono più sicuro di essere io, ma sono ancora perché porto dietro la mia identità. E poi siamo in tre, non sono da solo. Questo è importante.

A metà della via accade qualcosa che inizialmente non sembra importante, ma che comunque, nel tempo, come la valanga che scende e s'ingrandisce, tenderà a modificare i rapporti e le relazioni.

Il padrone è l'altro mondo, è l'altra classe sociale, è un salto di qualità, è un mondo che io non conosco.

91 Ma è come dire che nel mondo della cultura orale non esiste la scrittura. No, esiste, lo so che esiste. Forse so anche leggere e scrivere un po', ma io non leggo e non scrivo.

Le cose importanti le dico a parole, non scrivo il contratto, lo faccio con il mio padrone. Però fra me e te ci diamo la mano, e dare la parola basta. Parola detta, basta.

92 È con l'altro mondo che le cose si complicano, perché viviamo linguaggi diversi. Quindi l'altro mondo complica le cose. Le pere che sono soltanto pere, non sono né mie né tue, e ad un certo punto creano un attrito. La mia identità si altera, in qualche maniera non sono più io perché qualcosa di modifica. Però grazie alla mia comunità io torno, posso tornare ad essere io.

Se io perdo i documenti, l'identità della carta d'identità, e vado a rifare i documenti, la mia comunità dice:

«Si, si, sei tu. Sei Ascanio Celestini. Sei alto un metro

e settantadue, abitante in via eccetera eccetera. Sì, sei tu».

Mi muore una persona cara, metto il lutto, la mia relazione con lui è in crisi perché lui non c'è più.

93 Io in qualche maniera devo recuperare questa relazione. Vado in crisi e poi la recupero. Ma la recupero per davvero fino in fondo? Al cento per cento? In parte sì e in parte no.

E quindi Pasquale è un po' il simbolo del mio universo di riferimento: questa identità che si va affievolendo, che si perde ma poi si recupera. Però non del tutto.

Indice analitico

Oralità	13, 1.2	Condizione femminile	16, 5	
	14, 3.4		16, 7	
	16, 6		18, 9	
	18, 10		18, 11	
	19, 12		20, 14	
	20, 13		21, 15-17	
	25, 23.24		22, 20	
	52, 60		24, 22	
	53, 61		56, 67	
	75, 85			
	76, 86		Identità	17, 8
	79, 87-89			40, 43
	82, 91			81, 90
				82, 92
Ripetizione	17, 8		83, 93	
	49, 52.53			
	50, 54	Significato e significante	22, 18.19	
	51, 55		24, 21	
	59, 71		54, 64	

Ciclicità	26, 25.26	Mettere	52, 59
del tempo	27, 27.28	accanto	54, 62.63
	28, 29.30		55, 65
			56, 66-68
Memoria	31, 31-33		68, 69.70
nel presente	32, 34		60, 72
	33, 35.36		67, 79.80
	34, 37		
	35, 38	Media	61, 73
	36, 39		62, 74
	37, 40.41		
		Hic et nunc	63, 75
Memoria	38, 42		64, 76
e narrazione	40, 44		65, 77
			67, 78
Scrittura e	43, 45.46	Potere	71, 81.82
segno grafico	51, 56		72, 83
	52, 57.58		74, 84
	58, 68.69		
	59, 71		
Linguaggio	43, 47		
e immagine	44, 48		
	45, 49		
	46, 50.51		

Bibliografia

- F. Basaglia, *L'istituzione negata*. Baldini Castoldi Dalai, Milano, [1968], 1998.
- A. Celestini, *Io cammino in fila indiana*, Einaudi, 2009
- A. Celestini, *Lotta di classe*. Einaudi, 2011
- E. De Martino, *Sud e Magia*. Feltrinelli, Milano, 1959
- E. De Martino, *La terra del rimorso*. Il Saggiatore, Milano, 2002
- L. Di Ruscio, *La neve nera di Oslo*. Ediesse, Roma 2010
- Euripide, *Baccanti*. A cura di Giulio Guidorizzi, Marsilio, 2003
- G. Berti, *Storia della Stregoneria*. Mondadori, Milano 2010
- K. Vonnegut, *Mattatoio n. 5* o *La crociata dei Bambini*. Sesta edizione nella collana Universale Economica n° 1858, traduzione di Luigi Brioschi, Feltrinelli 2007
- A. Portelli, *L'uccisione di Luigi Trastulli. Terni 17 marzo 1949. La memoria e l'evento*. Provincia di Terni, 1999
- Ludwig Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, trad. italiana a cura di R. Piovesan e M. Trinchero. Einaudi, Torino 1974

Sitografia

A. Celestini
www.ascaniocolestini.it

Per la voce “venire a cadenza”
www.scrittorigerunanno.rai.it

L. Di Ruscio
www.diruscio.it

A. Paolini, Dall’ospedale psichiatrico al grande schermo
www.superabile.it

A. Portelli
alessandroportelli.blogspot.com

