

Un approccio narratologico al teatro: Ascanio Celestini tra memoria, immagini e parole.

di Enrico David Santori, Roma

*“La memoria è balsamica come l’aceto: è facile spacciare un surrogato economico e scadente al supermercato, ma per farlo bene ci vogliono gli anni”.*¹

*“Ecco perché, a ottantatré anni, mi sono accinto a narrare il mio mito personale. Posso fare solo dichiarazioni immediate, soltanto “raccontare storie”; e il problema non è quello di stabilire se esse siano o no vere, perché l’unica domanda da porre è se ciò che racconto è la mia favola, la mia verità”.*²

Il teatro è da sempre il luogo delle storie, e il *teatro di narrazione*³ è il luogo delle storie per definizione: un attore, solo, su un palcoscenico generalmente sguarnito, privo della maschera del personaggio e della protezione della quarta parete, racconta una storia rivolgendosi al pubblico direttamente. Questa particolare forma teatrale richiede una partecipazione attiva dello spettatore poiché manca la rappresentazione, ogni spettatore è chiamato a creare, attraverso la propria attività immaginativa, un suo

¹ Celestini, A., *Scemo di guerra. Il diario*, Torino, Einaudi, 2006, p.18.

² Jung, C.G., *Ricordi, sogni, riflessioni*, Rizzoli, Milano, 1998, p. 27.

³ Il *teatro di narrazione* comincia a diffondersi in Italia intorno a metà degli anni ottanta. Le sue origini possono essere rintracciate nei grandi monologhi di Dario Fo e nelle contaminazioni di autori europei come Peter Brook. Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini e il regista Gabriele Vacis, sono considerati i capostipiti della narrazione che in Italia non è ancora, come in altri Paesi, un genere pienamente codificato con Festival e manifestazioni specifiche. Generalmente gli spettacoli di questi autori sono delle, a volte fedeli, ricostruzioni di alcune delle tragedie che hanno insanguinato l'Italia nei decenni del dopoguerra. Il loro è un lavoro di ricerca fatto sui testi: libri, giornali, documenti. Sul finire degli anni novanta si affacciano sulle scene nomi nuovi definiti come la "seconda generazione dei narratori", con modalità, stile e spettacoli, diversi dai loro predecessori. Tra questi Davide Enia, Mario Perrotta e soprattutto Ascanio Celestini.

personale spettacolo. Il racconto evoca le immagini, l'attore, attraverso la propria abilità narrativa, sollecita le emozioni creando quel particolare spazio che permette allo spettatore di entrare nella narrazione e diventare, lui stesso, il luogo dello spettacolo.

Questo è il teatro che fa Ascanio Celestini, ma sarebbe più corretto dire che questo è quello che fa, punto, perché spesso Celestini le sue storie le racconta in luoghi che non sono nemmeno un teatro. A lui il teatro non serve perché lo spazio se lo inventa e la messa in scena dei suoi spettacoli avviene sempre nei teatri della mente. È nella capacità di prendere per mano lo spettatore e di condurlo in un altro luogo che sta la forza e l'efficacia del suo lavoro, nella sua abilità narrativa.

Tutto questo tecnicamente è ottenuto attraverso uno scrupoloso lavoro di sottrazione. Celestini toglie al teatro tutti gli elementi che fanno il teatro: toglie il personaggio, la scenografia, l'utilizzo classico delle luci;⁴ ma toglie anche il movimento rimanendo per la gran parte del tempo seduto, toglie l'impostazione attoriale della voce utilizzando il ritmo naturale della comunicazione verbale, toglie la lingua italiana lasciando la prosodia della sua parlata romanesca. Arriva addirittura a togliere le prove e a fare a meno anche del testo scritto. Celestini toglie al teatro la teatralità lasciando "solo" la comunicazione.

Tutta l'esperienza teatrale di Ascanio Celestini ruota intorno all'oralità. Antropologo di formazione, è un ricercatore affamato di storie, un cacciatore di esperienze. È, nella definizione di Brecht, un vero attore in quanto è un testimone.⁵ Questo perché in primo luogo Celestini ascolta, intervista, registra i racconti delle persone che poi vorrà narrare: le storie del padre, della nonna, dei sopravvissuti della Seconda Guerra Mondiale, dei

⁴ La scenografia, quando c'è, è ridotta al minimo, come in *Scemo di guerra* dove compare una sedia all'interno di una piccola struttura di metallo illuminata. Caratteristico è l'uso delle luci. Celestini sul palco ha sempre delle lampadine (classiche lampadine da casa o lampade al neon) accese. Queste possono essere allo stesso tempo o un forte elemento di disturbo (per questo motivo vengono spesso usate nel teatro d'avanguardia) o efficaci focalizzatori di attenzione. E in questa accezione che vengono usate da Celestini, facendole diventare personaggi con i quali parlare o, come in *Scemo di guerra*, usandole come una vera e propria cornice all'interno della quale sedersi.

⁵ Per Brecht "l'attore è colui che testimonia".

famigliari delle vittime delle Fosse Ardeatine, degli operai delle fabbriche e di molti altri ancora; ma soprattutto Ascanio Celestini immagina. Fissa tutte queste parole in immagini e da queste estrae altre storie, altri racconti.

"La psiche consiste essenzialmente in immagini", diceva Jung, "e noi dobbiamo sognare il mito insieme ad essa".⁶ Questa frase epigrafa, secondo Hillman, quello che è il dono più prezioso fatto da Jung, il suo metodo psicologico: la necessità di conoscere se stessi attraverso un continuo dialogo interiore con i propri dèmoni, quelle figure che abitano il regno intermedio della psiche e che, anche se possono apparire fittizi, hanno un potere concreto sulla realtà e si legano e si tessono ad ogni individuo proprio in un *mythos*, in una trama. Questa trama, fatta di immagini, è quella che costituisce il film della vita di ciascuno di noi, fissata sulla pellicola della memoria. Questa memoria, spesso, è una memoria dimenticata. La necessità di recuperarla, la necessità di rimontare il film della propria vita, è quel motore che spinge le persone a sedersi sulla poltrona di un analista, o davanti al registratore di Ascanio Celestini, e raccontare. E proprio come quando si monta un film, alcune volte si tende a rigirare alcune scene e fissarle sotto una luce diversa, ma non importa se quella ricordata o raccontata è una scena di film e non una scena di documentario, perché l'esperienza fissata nella memoria nulla ha a che fare con la verità oggettiva dei fatti, ma "ri-guarda" la verità individuale. La memoria ha a che fare con il vissuto soggettivo, l'esperienza interiore, l'emozione e la *distorsione* del ricordo.

Un ricordo distorto, o un'esperienza solo immaginata, sono più veri di un episodio vissuto che non ha lasciato alcuna traccia nella memoria, così come una scena di un film che viene tagliata nella fase di montaggio e che non c'è più al momento della proiezione.

Tutte le immagini prodotte e le parole raccolte vengono, da Ascanio Celestini, shekerate, frullate, ingoiate, digerite e rigurgitate. Alla domanda posta dalla conduttrice durante una nota trasmissione televisiva su come fa a

⁶ Hillman, J., *Le storie che curano*, Cortina, Milano, 1983.

ricordarsi il testo dei suoi spettacoli se non li impara a memoria, Celestini risponde che ricorda gli spettacoli per lo stesso principio per il quale ricorda quello che ha mangiato a pranzo: lo ricorda perché lo ha mangiato. Si potrebbe anche dire: lo ricorda perché lo ha *dimenticato*. Celestini può dimenticare le parole perché fissa le immagini. Come un grande chef che per preparare un piatto si concentra sui sapori: gli ingredienti sono la causa del risultato, ma sono scelti in funzione, dunque come conseguenza, proprio del sapore che lo chef vuole raggiungere. Così sono le parole per Ascanio Celestini, ingredienti per preparare il suo piatto, ben scolpito in un'immagine, che può essere servito, a seconda dell'occasione, in varianti diverse. Celestini sale sul palcoscenico avendo ben chiaro in mente il piatto che cucinerà, e lì sopra improvvisa, sempre.

Quest'aspetto dell'improvvisare, del modulare il racconto in funzione del luogo, del pubblico e della serata, è uno degli elementi determinanti dell'efficacia e del successo degli spettacoli. È ciò che Jacob Levi Moreno definisce *qualità drammatica* del fattore S,⁷ ovvero la capacità di utilizzare la spontaneità, fattore S, come forma prioritaria di dimensione creativa che dà novità e vivacità a sensazioni, azioni ed espressioni, in situazioni che non contengono generalmente nulla di nuovo, originale e creativo. Moreno, per spiegare questo concetto, utilizza proprio l'esempio dell'attore professionista, individuando la differenza tra l'attore ordinario e il grande attore proprio nella capacità di quest'ultimo di aggiungere, attraverso l'esercizio continuo della spontaneità, novità, vivacità e qualità drammatica all'espressione, rendendo valida la sua rappresentazione pur avendo replicato lo stesso spettacolo migliaia di volte.⁸

Il processo artistico di Celestini segue un percorso che parte dalle parole, passa per le immagini e ritorna alle parole. È un percorso che ha come obiettivo il narrare storie di finzione che nascono però, e affondano

⁷ Moreno, J.L., 1946, *Manuale di Psicodramma. Il teatro come terapia*, a cura di O. Rosati, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1985, 155.

⁸ “Questa forma di S apparentemente ha una grande importanza pratica nel *dare energia e unità al sé*, dal momento che l'individuo è in grado di collegare al sé unità conservate e concluse di esperienza”, *ibidem*.

Un approccio narratologico al teatro

le proprie radici, nella realtà. La realtà, per Michael White, è sempre una realtà *narrativa*. Secondo l'autore australiano i sintomi nevrotici non sono anomalie o difetti che richiedono l'intervento di uno specialista, ma sono strettamente collegati con la costruzione di sé e del mondo, e con i rapporti interpersonali. Ogni individuo, con l'aiuto degli altri, può cambiare se muta le narrazioni che organizzano le sue interazioni con il mondo, cioè la descrizione, quindi anche l'immagine, che questi ha di sé e del mondo stesso.⁹ Il costruttivismo sistematico di White può essere utilizzato per descrivere la “costruzione sistematica” che struttura gli spettacoli di Ascanio Celestini.

Nella prima fase di preparazione dello spettacolo Celestini raccoglie le storie dei suoi interlocutori in una posizione passiva di ascolto e accoglienza. Come ogni buon terapeuta “inter-vista” le persone in una dimensione di reciprocità di sguardi dando la possibilità ai singoli di fare l'esercizio della memoria, di narrare, quindi ricostruire, la trama del proprio mito personale secondo la propria verità individuale. A Celestini non interessa la verità oggettiva dei fatti perché sa, come ogni bravo narratore sa, che una buona storia non è fatta di singoli avvenimenti, ma è fatta delle emozioni e dei vissuti che stanno intorno a quegli avvenimenti. Questo aspetto dell'ascolto, da solo, ha di per sé una funzione terapeutica per il soggetto narrante, ma non è certamente la finalità terapeutica quella ricercata dall'autore che, raccolte un numero sufficiente di piccole storie individuali, le cucina tutte insieme creando una nuova grande storia collettiva. Una storia nuova, inventata, *non vera* in quanto realmente accaduta ma *vera* in quanto fatta di storie realmente vissute. Vera come memoria collettiva generata da tante memorie individuali. Vera in quanto realtà narrativa.

In quest'ottica il teatro di Celestini, più che un teatro di narrazione, può essere definito come un “approccio narratologico al teatro”, così come quello di White è definito un approccio narratologico alla psicoterapia.

⁹ White, M., 1992, *La terapia come narrazione. Proposte cliniche*, a cura di U. Telfener, Ubaldini-Astrolabio, Roma.

Ascanio Celestini con i suoi spettacoli costruisce una nuova descrizione del mondo offrendo agli spettatori una memoria collettiva *vera* di un passato vissuto e dimenticato. Ogni psicologo conosce bene l'importanza di questa porzione collettiva della memoria, della psiche e della personalità. Già Freud in *Totem e Tabù* parla di *psiche collettiva*.¹⁰ Jung introduce il concetto di *inconscio collettivo* e Moreno parla di *co-inconscio* familiare e di gruppo. La terapia transgenerazionale e alcune branche della terapia sistemica fondano su questi concetto tutta la loro pratica clinica.

Visto da questa angolazione il teatro di Ascanio Celestini può essere considerato un *teatro terapeutico*, proprio perché offre nuove *narrazioni* del mondo. E se può risultare eccessivo definirlo terapeutico in senso strettamente psicologico, può essere sicuramente considerato terapeutico in senso sociologico. Una forma di terapia sociale attraverso l'arte, attraverso il teatro.

¹⁰ “Noi procediamo comunque dall'ipotesi di una psiche collettiva”, Freud, S., 1912, *Totem e Tabù*, Opere vol. VII, Boringhieri, Torino, 1975, 160.