

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce



Bc. Alžběta Mrva Bohdanová, DiS.

Traumi, memoria e impegno civile nel teatro di narrazione (Baliani, Paolini, Celestini)

Trauma, paměť a občanská angažovanost v divadle vyprávění
(Baliani, Paolini, Celestini)

Trauma, memory and civil commitment in the narrative theatre
(Baliani, Paolini, Celestini)

Věnováno našemu malému Benjaminovi.

Dedicato al nostro piccolo Benjamin.

Poděkování

Ráda bych poděkovala zejména vedoucí této diplomové práce, Mgr. Chiara Mengozzi, Ph.D., za spolupráci již od počáteční fáze při výběru tématu, za poskytnutí některých cenných materiálů a za to, že mě nasměrovala ke konkrétněji vymezeným cílům. Oceňuji, že jsem se mohla věnovat dalšímu zajímavému divadelnímu tématu, které pro mě bylo profesně velmi osobní a zároveň je i ze společenského hlediska aktuální. Mé další díky patří také ostatním vyučujícím oboru Italianistika, kteří nás provázeli na naší cestě k dokončení magisterského studia. Děkuji své nejlepší kamarádce a spolužačce Vanesse, která mě po celou dobu podporovala a svou přítomností mi vysokoškolské období ještě více zpříjemnila. A v neposlední řadě rodině, svému manželovi Kamilovi a našemu malému – ještě nenarozenému – chlapečkovi, který mi umožnil dopsat tuto práci mezi koncem druhého a začátkem třetího trimestru těhotenství.

Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia sincera gratitudine, in particolare, alla relatrice della presente tesi, Mgr. Chiara Mengozzi, Ph.D., per la sua collaborazione fin dalla fase iniziale nella scelta dell'argomento, per avermi fornito alcuni materiali preziosi e avermi guidata verso obiettivi più chiaramente definiti. Apprezzo la possibilità di aver potuto approfondire un altro tema teatrale stimolante, per me professionalmente molto personale e, al contempo, attuale dal punto di vista sociale. Un pensiero va anche agli altri docenti del corso di laurea in Italianistica, che ci hanno accompagnato durante il nostro percorso verso la conclusione degli studi magistrali. Grazie alla mia migliore amica e compagna di studi Vanessa, che mi ha sostenuta durante tutto il periodo universitario, rendendolo ancora più piacevole. E infine, alla mia famiglia, a mio marito Kamil e al nostro piccolo figlio – ancora non nato – che mi ha permesso di portare a termine questa tesi tra la fine del secondo e l'inizio del terzo trimestre di gravidanza.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 29. 3. 2025

Bc. Alžběta Mrva Bohdanová, DiS.

Abstract (IT)

Questa tesi di laurea si concentra sulla rappresentazione di eventi traumatici – crimini di guerra, terrorismo e disastri ambientali – nel teatro di narrazione italiano, in rapporto alla memoria storica e all’impegno civile. Il fulcro della ricerca consiste nell’analisi di alcuni spettacoli emblematici dei tre principali rappresentanti di questo genere teatrale: Marco Baliani, Marco Paolini e Ascanio Celestini. La tesi mira a esaminare le modalità narrative e performative del teatro di narrazione, attraverso uno spettro non esaustivo ma altamente significativo di opere che hanno saputo trasformare la cronaca e la memoria orale in una questione civile cruciale della contemporaneità: *Kohlhaas* e *Corpo di stato: Il delitto Moro* di Baliani, *Il racconto del Vajont* e *I-TIGI Canto per Ustica* di Paolini e *Radio clandestina: Memoria delle Fosse Ardeatine* di Celestini.

Abstrakt (CZ)

Tato diplomová práce se zaměřuje na vyobrazení traumatických událostí – válečných zločinů, terorismu a ekologických katastrof – v italském narativním divadle, ve vztahu k historické paměti a občanské angažovanosti. Středobod výzkumu spočívá v analýze některých emblematických inscenací tří hlavních představitelů tohoto divadelního žánru: Marca Balianiho, Marca Paoliniho a Ascania Celestiniho. Práce si klade za cíl prozkoumat narativní a performativní způsoby divadla vyprávění, prostřednictvím ne zcela vyčerpávajícího, avšak velmi významného spektra děl, která dokázala proměnit zpravodajství a orální historii v klíčovou občanskou otázku současnosti: Balianiho *Kohlhaas* a *Corpo di stato: Il delitto Moro*, Paoliniho *Il racconto del Vajont* a *I-TIGI Canto per Ustica* a Celestiniho *Radio clandestina: Memoria delle Fosse Ardeatine*.

Abstract (EN)

This master’s thesis focuses on the representation of traumatic events – war crimes, terrorism and environmental disasters – in Italian narrative theatre, in relation to historical memory and civil commitment. The core of the research lies in the analysis of some emblematic performances by three main representatives of this theatrical genre: Marco Baliani, Marco Paolini and Ascanio Celestini. This thesis aims to examine the narrative and performative modes of narrative theatre, through a non-exhaustive but highly significant spectrum of works that have transformed news reports and oral memory into a crucial civil issue of contemporaneity: *Kohlhaas* and *Corpo di stato: Il delitto Moro* by Baliani, *Il racconto del Vajont* and *I-TIGI Canto per Ustica* by Paolini and *Radio clandestina: Memoria delle Fosse Ardeatine* by Celestini.

Parole chiave

teatro di narrazione, trauma, storia orale, testimonianza, impegno civile, memoria, politica, società, ecologia, Marco Baliani, Marco Paolini, Ascanio Celestini

Klíčová slova

divadlo vyprávění, trauma, orální historie, svědectví, občanská angažovanost, paměť, politika, společnost, ekologie, Marco Baliani, Marco Paolini, Ascanio Celestini

Key words

narrative theatre, trauma, oral history, testimony, civil commitment, memory, politics, society, ecology, Marco Baliani, Marco Paolini, Ascanio Celestini

Indice

1. INTRODUZIONE.....	8
2. RADICI E CONTESTO DEL TEATRO DI NARRAZIONE ITALIANO....	10
2.1 Oralità tradizionale.....	10
2.2 Il teatro epico di Bertolt Brecht.....	11
2.3 Il teatro di ricerca e sperimentazione del Novecento.....	13
2.4 Dario Fo e la transizione verso il teatro di narrazione.....	14
2.5 La vera nascita del teatro di narrazione italiano.....	17
2.5.1. Due generazioni di narratori.....	17
3. MARCO BALIANI.....	22
3.1 Kohlhaas.....	23
3.2 Corpo di stato: Il delitto Moro.....	32
4. MARCO PAOLINI.....	46
4.1 Il racconto del Vajont.....	49
4.1.1 VajontS 23.....	59
4.2 I-TIGI Canto per Ustica.....	60
4.2.1 Racconto per Ustica: I-TIGI a Gibellina.....	69
5. ASCANIO CELESTINI.....	72
5.1 Radio clandestina: Memoria delle Fosse Ardeatine.....	75
6. L'IMPORTANZA DEL NARRARE NELLA CONTEMPORANEITÀ.....	88
6.1 Il teatro di narrazione come strumento per affrontare il trauma.....	89
7. CONCLUSIONE.....	94
8. RIASSUNTO.....	95
9. BIBLIOGRAFIA.....	96
9.1 Bibliografia primaria.....	96
9.2 Bibliografia secondaria.....	96
10. SITOGRAFIA.....	98
10.1 Spettacoli, video.....	98
10.2 Articoli, interviste, materiali editoriali.....	99
10.3 Siti web.....	100

1. Introduzione

La presente tesi di laurea si propone di esplorare il ruolo fondamentale del *teatro di narrazione italiano* nella rappresentazione di alcuni eventi traumatici, con particolare attenzione al rapporto tra *trauma*, *memoria storica* e *impegno civile*. Saranno analizzati alcuni spettacoli particolarmente significativi di tre protagonisti del teatro contemporaneo italiano – Marco Baliani, Marco Paolini e Ascanio Celestini – che affrontano temi come il terrorismo, i disastri ambientali e i crimini di guerra, eventi che hanno segnato profondamente la storia recente del Paese.

Il tema di questa ricerca si colloca in continuità con il percorso avviato nella mia tesi di laurea triennale, dedicata alle innovazioni teatrali introdotte dalle avanguardie storiche, intitolata *Il teatro futurista italiano e il teatro d'avanguardia ceco: confluenze e influenze*¹. Se allora l'obiettivo era quello di esplorare le prime rotture formali apportate dai futuristi nel teatro del primo Novecento, in comparazione con la scena avanguardistica ceca dello stesso periodo, ora l'indagine si sposta su un ambito più recente e specificamente italiano, il teatro di narrazione, proseguendo la riflessione sulle trasformazioni della scena contemporanea, nei suoi aspetti tematici e formali.

Dopo un capitolo introduttivo dedicato all'approfondimento storico e teorico delle radici del teatro di narrazione, alla tradizione orale popolare al teatro epico brechtiano, passando per le sperimentazioni novecentesche e la figura ponte di Dario Fo, si passerà all'analisi del contesto della sua affermazione in Italia, con particolare attenzione allo sviluppo delle prime due generazioni di narratori.

Il nucleo della tesi si articola in tre sezioni principali, suddivise in capitoli corrispondenti agli autori selezionati. La prima parte analizzerà *Kohlhaas* e *Corpo di stato: Il delitto Moro* di Marco Baliani, le due opere fondative in Italia di questa nuova corrente di teatro civile impegnato; la seconda si concentrerà su *Il racconto del Vajont* e *I-TIGI Canto per Ustica* di Marco Paolini, esempi emblematici di un teatro della memoria che ha raggiunto il grande pubblico anche attraverso i mezzi massmediatici; e la terza tratterà *Radio clandestina: Memoria delle Fosse Ardeatine*

¹ Cf. Bohdanová, Alžběta. *Il teatro futurista italiano e il teatro d'avanguardia ceco: confluenze e influenze*. Bakalářská práce, vedoucí práce: Mengozzi, Chiara. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav románských studií, 2022.

di Ascanio Celestini – principale rappresentante della cosiddetta seconda generazione – in cui il lavoro sulla storia orale e il linguaggio antifinzionale aprono nuove prospettive narrative.

La tesi studierà le modalità narrative, gli aspetti drammaturgici e le performance dei nuovi narratori per dare forma scenica agli eventi traumatici, osservando come riescano a trasformare episodi di cronaca e testimonianze orali in autentiche narrazioni teatrali, facendo emergere le tensioni irrisolte della società italiana e invitando gli spettatori a una riflessione critica, etica e politica sul passato e sul presente.

L'ultima parte del lavoro esaminerà l'importanza del narrare nella contemporaneità, dimostrando che il teatro di narrazione è stato, e continua a essere, uno strumento essenziale per elaborare traumi di varia natura, mantenere viva la memoria storica, promuovere la coscienza collettiva e stimolare la partecipazione emotiva.

In sintesi, l'obiettivo principale della presente ricerca sarà evidenziare come il teatro di narrazione si configuri come una delle forme più efficaci di teatro civile contemporaneo, in grado di rielaborare vicende complesse e talvolta indicibili, rimosse dalla coscienza pubblica, dare voce alle vittime e ai testimoni dimenticati. Attraverso la forza del racconto e le capacità attoriali degli *autori-attori-narratori*, questa variegata corrente teatrale contribuisce attivamente al mantenimento della memoria collettiva e alla costruzione della responsabilità etico-politica, insieme alla consapevolezza civile nella società odierna.

2. Radici e contesto del teatro di narrazione italiano

Prima di intraprendere un'analisi degli esponenti selezionati del teatro di narrazione italiano, è necessario esplorare il contesto in cui si è sviluppato e cercare di tracciarne la genesi. Si intende qui delineare, seppur in modo sintetico, le influenze prossime non troppo remote e i precursori che hanno svolto un ruolo essenziale nell'evoluzione di questo fenomeno originale e specifico del panorama teatrale italiano contemporaneo.

L'affermazione del teatro di narrazione si lega alla volontà di restituire alla scena teatrale la funzione primaria della narrazione: quella di creare un legame più diretto e autentico tra chi racconta e chi ascolta, privilegiando i racconti orali rispetto alla rappresentazione drammatica tradizionale basata sull'interpretazione classica dei personaggi. Per comprendere a fondo questo genere teatrale, risulta utile presentare le principali fonti di ispirazione che hanno contribuito alla sua nascita. Non si tratta di una semplice continuità storica, ma piuttosto della ripresa critica di alcune esperienze, modelli e tradizioni, reinterpretati in chiave moderna.

Le radici culturali e artistiche più significative per il teatro di narrazione possono essere ricondotte a quattro grandi ambiti, i quali saranno brevemente esaminati nei seguenti sottocapitoli introduttivi: la tradizione dell'*oralità popolare*, il *teatro epico* di Bertolt Brecht, il *teatro di ricerca e sperimentazione* del secondo Novecento e la produzione di *Dario Fo*, il quale ha rielaborato tutte queste influenze in una forma innovativa.

2.1 Oralità tradizionale

La tradizione orale ha sempre svolto un ruolo centrale nella trasmissione di racconti, fiabe, miti, storie di vita quotidiana e memorie collettive, tramandate di generazione in generazione. L'arte del narrare a voce – senza il supporto della scrittura – costituisce una delle forme più antiche di comunicazione e rappresenta una radice fondamentale anche per il teatro di narrazione contemporaneo.

In molte culture, il racconto orale si è affermato come una pratica sociale vitale. Nel mondo occidentale si possono individuare esempi precoci nell'antica Grecia, con la figura dell'*aedo* – il cantore di miti e imprese eroiche – e nel

Medioevo europeo, con i *giullari* e i *cantastorie* popolari che animavano piazze e corti con racconti cavallereschi, fiabe e leggende. In Italia, in particolare, la forte tradizione dei *cunti siciliani* o i *fuler* romagnoli testimonia la persistenza di una cultura orale profondamente radicata, che ha influenzato anche le forme successive del teatro popolare. Tuttavia, il legame con il teatro antico e la tradizione orale non si limita all'Occidente. Al di fuori del contesto europeo, figure come i *griot* nell'Africa occidentale o gli *azmari* in Etiopia arricchiscono il panorama delle tradizioni narrative. Questi narratori, spesso accompagnati dalla musica, custodiscono la memoria storica, i valori sociali e i miti delle rispettive comunità, e possono essere paragonati ai menestrelli e ai bardi europei.

La tradizione dell'oralità popolare non svolgeva soltanto un ruolo di *intrattenimento*, ma aveva anche una *funzione educativa, morale e politica*. Attraverso il racconto orale si trasmettevano conoscenze fondamentali, si tramandavano tradizioni e si consolidava l'identità delle comunità, costruendo un patrimonio collettivo. È proprio questa *funzione comunitaria* – e dunque *sociale* – che il teatro di narrazione intende riattivare, recuperando la forza comunicativa dell'oralità, concentrandosi sulla parola viva, sulla capacità dell'improvvisazione e sul rapporto immediato tra narratore e pubblico.

Nella prospettiva dei narratori di oggi, il tentativo di riattivare forme di «oralità primaria» in un contesto di «oralità secondaria» rappresenta una scelta consapevole. Il teatro di narrazione utilizza l'eredità della tradizione antica, reinterpretandola in chiave critica come strumento di riflessione sulla memoria condivisa, sulla società e sull'identità collettiva, nella dimensione del teatro moderno.

2.2 Il teatro epico di Bertolt Brecht

Tra le principali fonti di ispirazione per il teatro di narrazione figura il *teatro epico* di Bertolt Brecht², uno dei massimi innovatori della scena teatrale del Novecento. Il drammaturgo e regista tedesco, attraverso la sua teoria e pratica teatrale, ha

² Bertolt Brecht (1898-1956) è stato un drammaturgo, regista teatrale, scrittore e saggista tedesco, fondatore del concetto di teatro epico. È considerato uno dei più influenti teorici teatrali e drammaturghi del Novecento. Tra le sue opere più celebri si annoverano *L'opera da tre soldi* (1928), *Madre Courage e i suoi figli* (1938-1939) e *L'anima buona del Sezuan* (1938-1940).

trasformato il concetto stesso di rappresentazione, opponendosi alla tradizione drammatica classica. Il concetto primario del suo teatro epico consiste nel rifiuto dell'identificazione totale nei personaggi degli spettatori. Brecht sviluppa così la tecnica del cosiddetto «*straniamento*», il quale mira a spezzare l'illusione teatrale, con l'obiettivo di stimolare una riflessione attiva e politica sul mondo e di rendere il pubblico consapevole della realtà sociale della rappresentazione. Questo tipo di teatro vuole trasformare lo spettatore da *osservatore passivo* a *cittadino critico*. A proposito del «concetto di straniamento brechtiano»³, in un saggio di Silvia Gualtieri vengono citate le parole di Marco Baliani sulla «distanza dai personaggi»⁴ e sul «mantenimento del giusto rapporto con il pubblico»⁵:

Il racconto deve sempre ricordare che c'è qualcuno che sta raccontando. L'empatia totale non deve mai aver luogo, perché altrimenti si smarrisce la funzione etica del narratore. L'osservatore, pur soffrendo o emozionandosi, ha la consapevolezza che davanti a lui c'è un essere umano che gli racconta qualcosa.⁶

L'approccio di Brecht influenza in maniera marcata l'evoluzione del teatro moderno a livello internazionale, incidendo profondamente anche sul teatro di narrazione italiano. A conferma di questo stretto legame, Simone Soriani – nella sua opera di ricerca *Engagement, comunicazione e consolazione nel teatro dei narratori* – riassume con grande efficacia le affinità tra i diversi modelli teatrali e le rispettive fonti di ispirazione:

Si potrebbe dire che quella dei narratori è una teatralità antidrammatica che si colloca lungo la direttrice inaugurata dal 'teatro epico' teorizzato e realizzato da Bertolt Brecht (anzi, lungo la tradizione della teatralità popolare, inconsapevolmente epica, che ha trovato espressione nella pratica dei contastorie e dei frottolanti, fino ai giullari medievali). Oltre al rifiuto dell'immedesimazione dell'attore nel personaggio, ad apparentare il teatro dei narratori al 'teatro epico' di Brecht è il rapporto diretto del narratore con la sala: il drammaturgo tedesco [...] proponeva un teatro in cui lo spettatore assumesse un ruolo critico nei confronti della vicenda [...], cosicché gli spettatori potessero divenire cittadini attivi e consapevoli. Il modello di Brecht è senz'altro presente in Fo che [...] apre la strada a molti narratori delle generazioni a lui successive. [...] Il lavoro del drammaturgo tedesco

³ Gualtieri, Silvia. "Mimesi e diegesi nei performers solisti: il "teatro di narrazione" e il *seul en scène* di Philippe Caubère". *Il castello di Elsinore*, vol. 85, Edizioni di Pagina, 2022, p. 79.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

ha sicuramente influenzato anche alcuni narratori come Marco Baliani, che ha conosciuto e studiato la lezione brechtiana [...], o Marco Paolini e Laura Curino che da giovani hanno messo in scena alcuni testi di Brecht.⁷

In definitiva, il teatro epico ha fornito al teatro di narrazione strumenti concettuali e stilistici fondamentali: il superamento della drammaturgia definita tradizionale, l'enfasi sulla narrazione orale come strumento di analisi sociale e la costruzione di un rapporto attivo tra scena e pubblico. Questi elementi saranno successivamente rielaborati e adattati in modo originale alle specificità del contesto culturale italiano.

2.3 Il teatro di ricerca e sperimentazione del Novecento

Nel corso del Novecento, il teatro conosce una profonda *crisi* delle sue forme tradizionali. Il modello realistico, fondato sulla rappresentazione del *verosimile* e sull'immedesimazione psicologica degli attori, viene progressivamente abbandonato a favore di nuove modalità espressive, segnando un punto di partenza per lo sviluppo successivo del teatro moderno. Già all'inizio del secolo emergono diverse tendenze volte a rompere le convenzioni artistiche tradizionali e a superare le forme teatrali classiche, trasformando il teatro realistico in forme più sperimentali e aperte, segnate dai linguaggi più liberi e provocatori. Questi mutamenti vengono portati in scena soprattutto dalle nuove correnti delle *prime avanguardie storiche* come il *Futurismo* di F. T. Marinetti⁸, il *Dadaismo* e il *Surrealismo*, che si manifestano tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.

Su questo terreno di rinnovamento culturale si instaura, a partire dagli anni Sessanta e Settanta, il fenomeno del *teatro di ricerca*. Una fase nuova, caratterizzata da una *sperimentazione radicale* e dal superamento definitivo delle convenzioni drammatiche tradizionali, avviate nel primo Novecento. L'attenzione particolare è rivolta alla fisicità dell'attore, allo spazio scenico minimalista e alla dimensione politica e sociale della rappresentazione. In tale contesto emergono figure che segnano in modo particolare l'evoluzione del teatro contemporaneo. A livello internazionale, è fondamentale l'opera del polacco Jerzy Grotowski, con il suo

⁷ Soriani, Simone. *Engagement, comunicazione e consolazione nel teatro dei narratori*. Zibaldone. Estudios Italianos, vol. 9, 2021, p. 245.

⁸ Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), universalmente riconosciuto come il fondatore e il principale esponente teorico e drammaturgico del movimento futurista, il quale rappresenta un momento di svolta nella storia delle avanguardie storiche.

teatro povero, dell'inglese Peter Brook, con il *teatro essenziale* centrato sull'attore, e di Eugène Ionesco, rappresentante franco-romeno del *teatro dell'assurdo*. Tra gli artisti del panorama italiano si distinguono Carmelo Bene, con la sua radicale *destrutturazione del linguaggio* teatrale e la centralità assoluta della voce e del corpo dell'attore, ed Eugenio Barba, con il suo *Odin Teatret*. Tra i precursori italiani riveste un ruolo speciale Luigi Pirandello, personalità centrale del teatro moderno, il quale aveva messo in discussione il rapporto tra *realtà, finzione e identità teatrale* dai primi decenni del Novecento, anticipando molti concetti sviluppati dal teatro di ricerca. Un altro nome cruciale della ricerca e sperimentazione italiana è Dario Fo, che attraverso la sua *satira* e l'*affabulazione popolare* apre nuove strade alla comunicazione scenica, come si vedrà nel sottocapitolo successivo, dedicato concretamente alla sua influenza diretta esercitata sul teatro di narrazione.

Il teatro di ricerca contribuisce a rinnovare fortemente il concetto di spettacolo: non è più la semplice imitazione della realtà, ma diventa uno strumento critico, uno spazio di esplorazione del linguaggio e del corpo. Gli spettacoli di questa fase si caratterizzano per l'uso minimo di scenografia e di oggetti scenici, e per la centralità della presenza fisica e vocale degli attori. Molti di questi elementi saranno assorbiti anche dal teatro di narrazione contemporaneo.

2.4 Dario Fo e la transizione verso il teatro di narrazione

Nel secondo dopoguerra, durante la grande fase di sperimentazione teatrale, si assiste a un'evoluzione del teatro politico e di impegno civile, che rappresenta una tappa determinante prima di giungere al teatro di narrazione. Dario Fo⁹, illustre drammaturgo, attore e regista italiano del XX secolo, sebbene a prima vista associato principalmente alla *satira* e alla *commedia dell'arte*, personifica il legame tra le prime avanguardie storiche e il teatro di narrazione. Nelle sue opere, Fo impiega il *linguaggio popolare*, gli elementi di comicità e instaura un contatto

⁹ Dario Fo (1926-2016), insignito del Premio Nobel per la Letteratura nel 1977, raggiunge fama soprattutto negli anni '60 e '70 grazie al suo teatro satirico e al suo talento comico. Tra le sue opere più celebri ci sono *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), *Mistero Buffo* (1969), *Morte accidentale di un anarchico* (1970) e *Non si paga! Non si paga!* (1974). Un aspetto significativo della sua produzione artistica riguarda il rapporto con la sua moglie, l'attrice e drammaturga Franca Rame (1929-2013), con la quale ha collaborato per la realizzazione di numerosi spettacoli teatrali. Dario Fo e Franca Rame sono diventati una vera e propria coppia d'arte nonché i genitori storici del teatro di impegno civile e politico in Italia, come riconosciuto dagli stessi protagonisti.

diretto con il pubblico, raccontando le storie con un approccio narrativo, educativo e interattivo. Un ulteriore elemento importante è la sua capacità di trasformare le storie in una denuncia politica e sociale, utilizzando la forma espressiva del monologo. Fo utilizza il teatro come strumento di riflessione critica sulla società, preparando il pubblico a un impegno civile. Le sue produzioni teatrali sono caratterizzate da un'evidente influenza delle *fiabe popolari* e dei *canti di protesta*, e si fondano sulla parola e sulle storie. Benché non si possa considerare un narratore vero e proprio nel senso stretto del termine, Dario Fo apre la strada a una modalità narrativa che assume la forma di un racconto orale, e il suo approccio viene successivamente ripreso da autori come Marco Baliani e Ascanio Celestini. Lo stesso Baliani scrive:

Dario Fo rappresenta un *unicum* nella storia del nostro teatro contemporaneo. La sua capacità affabulatoria è messa in moto da un corpo narrante che riempie ogni istante della narrazione. L'invenzione del *grammelot* deriva da una strabordante presenza di sostanze narrative, come se la quantità di immaginazione si affastellasse al punto da non poter essere contenuta da una sola lingua per essere narrata e avesse bisogno di continue invenzioni sonore, linguistiche, mimiche, di nuovi alfabeti. C'è sempre una meravigliosa urgenza in lui, un'impellente necessità, un eros della parola che lo fa agire intuitivamente, assediando i contenuti con forme inusitate e spiazzanti.¹⁰

A titolo esemplificativo, l'opera che ha esercitato la maggiore influenza sullo sviluppo e sulla nascita del teatro di narrazione e che merita la dovuta attenzione, è il suo spettacolo *Mistero Buffo*, una *giullarata popolare* presentata per la prima volta nel 1969, nella quale Fo unisce una forma di teatro comico e popolare con una marcata dimensione critica sociale e politica, richiamando i misteri medievali e le rappresentazioni religiose popolari, ma utilizzando un linguaggio ironico, innovativo e contemporaneo. Con questa opera, consolida l'idea di un teatro privo di scenografia complessa, basato sul potere della parola e sulla bravura dell'attore-narratore in un monologo che si trasforma in un dialogo diretto con il pubblico. Sotto diversi punti di vista si può considerare un'opera rivoluzionaria nel contesto teatrale contemporaneo (e non solo per il panorama italiano, ma anche a livello internazionale), ottenendo un successo straordinario di pubblico, testimoniato dalle innumerevoli repliche. Come sottolineato da Simone Soriani:

¹⁰ Baliani, Marco. *Ogni volta che si racconta una storia*. Laterza & Figli, 2017, p. 35.

[...] le radici della narrazione possono essere fatte risalire alle giullarate di Dario Fo, in particolar modo a *Mistero buffo* che debutta sulle scene nel 1969 (quando i narratori sono ancora troppo giovani per una fruizione consapevole), ma che otterrà grande successo e attenzione pubblica con i passaggi televisivi del 1977, all'interno del ciclo de *Il teatro di Dario Fo* trasmesso dalla Rai.¹¹

Mistero buffo è concepito come un monologo, nel quale vengono narrati numerosi episodi sacri tratti dalla storia, dalla tradizione popolare e anche dalla commedia dell'arte, sebbene reinterpretati attraverso una lingua non convenzionale usando «*il grammelot*», ossia un linguaggio inventato dall'artista, pieno di giochi verbali e dialetti. Una peculiarità rilevante dello spettacolo è il suo contributo alla popolarizzazione degli inizi di questo genere teatrale, che successivamente, con l'affermarsi del teatro di narrazione, ha conosciuto uno sviluppo cruciale, conoscendo un ampio successo di pubblico.

Mistero buffo, infatti, è uno spettacolo che, per la prima volta nel teatro moderno, si fonda sull'affabulazione di un attore che solo sul palco – senza scenografia, senza luci, senza alcun sostegno oggettuale, ma con la propria corporeità e con la propria voce – racconta al pubblico in sala le vicende medievalescenti di giullari, eretici e contadini angariati ed oppressi dai *potentes* dell'epoca (la metafora storica, nel caso di *Mistero buffo*, è finalizzata a denunciare lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo anche nella società capitalistica contemporanea).¹² [...] *Mistero buffo* costituisce un momento di radicale rottura del codice drammatico dominante all'epoca ed un momento di altrettanto radicale innovazione scenica, attraverso la legittimazione – in quanto modalità teatrale novecentesca – dell'antichissima (ancestrale, verrebbe da dire) pratica del racconto orale.¹³

In conclusione, è indubbiamente possibile sostenere che Dario Fo rappresenti un precursore di fondamentale influenza per il teatro di narrazione italiano, unendo in sé le esperienze delle avanguardie storiche, del teatro di ricerca, del teatro d'impegno civile e della tradizione popolare. In tale prospettiva, si può considerare una figura di transizione nel percorso tra il teatro di sperimentazione e quello di narrazione.

¹¹ Soriani, Simone. *Engagement, comunicazione e consolazione nel teatro dei narratori*, p. 231.

¹² Ibid.

¹³ Ivi, p. 232.

2.5 La vera nascita del teatro di narrazione italiano

La nascita del *teatro di narrazione* può essere collocata tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta. In questo periodo si sviluppa un nuovo genere teatrale che dà voce a storie di esperienze quotidiane, memorie storiche, lotte sociali, impegno civile, nonché a traumi e sofferenze, sia individuali sia collettivi. Si manifesta, così, l'esigenza di un teatro capace di rispondere adeguatamente ai mutamenti politici e sociali di un'epoca caratterizzata da una crescente instabilità.

A differenza del teatro politico e sociale degli anni Sessanta e Settanta, il teatro di narrazione assume una dimensione più personale e intima, tanto nella forma del linguaggio quanto nei contenuti. Mentre il teatro di Dario Fo è spesso legato alla denuncia sociale e alla satira politica, il teatro di narrazione si focalizza maggiormente sulle storie individuali e sulla memoria personale, offrendo una riflessione introspettiva più profonda. La figura centrale del *narratore* – precedentemente indicata solamente come *attore* – riveste un ruolo primario e, come verrà approfondito nelle sezioni successive di questa tesi, in molti casi coincide anche con l'autore dell'opera e il regista dello spettacolo. In ogni caso, si tratta sempre di una figura altamente dinamica e attiva che intrattiene un rapporto diretto con il pubblico, invitandolo a riflettere.

Il legame indissolubile tra narratore e spettatore emerge come una delle caratteristiche più distintive di questa modalità teatrale, che esplora traumi e sofferenze, la memoria, il rapporto con la «verità» storica, prefigurando una nuova forma di teatro contemporaneo attraverso l'uso del racconto orale. L'unione di tre elementi – *trauma*, *memoria* e *impegno* – definisce la funzione sociale e civile del teatro, che, a partire dal trauma individuale, si apre a una riflessione collettiva sulla storia e sulla società. Questi tre concetti costituiranno il fulcro della presente analisi.

2.5.1 Due generazioni di narratori

Delineata la genesi e le caratteristiche fondamentali del teatro di narrazione nel suo complesso, soffermiamoci ora sull'evoluzione interna di questa corrente. Partendo dalla tradizione del racconto e dalla performance orale, è rilevante sottolineare che nel corso del tempo si affermano più generazioni di narratori, le quali si influenzano

e si completano reciprocamente. Paola Ranzini fornisce una descrizione sintetica, riassumendo i caratteri trasversali del fenomeno:

È risaputo che, in ambito italiano, il teatro degli anni Novanta vede il rapido successo di una forma che è stata chiamata “teatro di narrazione” e che si rifà alle narrazioni orali popolari. In scena vi è solo un attore-narratore, che non sembra incarnare alcun personaggio e che si presenta quale testimone della storia che si appresta a narrare: testimone appunto, non protagonista; narratore ben più che attore; un narratore che non deve rinunciare alla propria identità, sulla quale può anzi insistere in talune parti dello spettacolo. Tale forma si è affermata e differenziata negli anni assumendo connotazioni proprie a ciascun artista, tanto che si è usi distinguere ormai ben tre generazioni di narratori.¹⁴

Prima di procedere alla selezione degli autori e delle opere, è necessario analizzare le caratteristiche di queste diverse fasi evolutive, evidenziandone gli aspetti più significativi. Sostanzialmente si osserva un passaggio da una «fase pionieristica», definita come *prima generazione*, alla fase successiva, indicata come *seconda generazione*, che si distingue per una maggiore maturità espressiva e per una complessità drammaturgica più articolata, con avanzamenti nello stile e un ampliamento della gamma tematica, integrando in modo sempre più consapevole elementi autobiografici, riflessioni civili e rielaborazioni della memoria storica.

La *prima generazione* è quella degli esordi del teatro di narrazione tra gli anni '80 e '90 e risulta legata soprattutto al recupero delle storie popolari e della tradizione orale, con il racconto orale come strumento principale di comunicazione scenica. Tra gli autori chiave di questa generazione si annoverano Marco Baliani, Marco Paolini, Laura Curino¹⁵ e Gabriele Vacis¹⁶. Questi «pionieri», già all'opera

¹⁴ Ranzini, Paola, capitolo 7, "Per un teatro interculturale: incontri fra pratiche, figure e tradizioni della narrazione orale", sottocapitolo 7.3, "La narrazione a teatro. Il contesto italiano degli anni Novanta". *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, a cura di Daniele Comberiati e Chiara Mengozzi, Carocci, 2022, p. 179.

¹⁵ Laura Curino (Torino, 1956) è un'attrice, regista, drammaturga e direttrice artistica italiana. Con il monologo *Passione* del 1992, che ha rappresentato un punto di svolta fondamentale per la sua carriera, si inserisce tra i fondatori del teatro di narrazione, insieme a Marco Baliani e Marco Paolini. Tra le sue altre opere e produzioni teatrali si segnalano per esempio *Camillo Olivetti, alle radici di un sogno* (1996), scritto in collaborazione con Gabriele Vacis, o *Big Data B&B* (2022).

¹⁶ Gabriele Vacis (Settimo Torinese, 1955) è un regista teatrale, drammaturgo, sceneggiatore, fondatore del Laboratorio Teatro Settimo e documentarista italiano, nonché collaboratore e coautore di rilievo di Marco Paolini e Laura Curino. Oltre alla sua prolifica produzione di regie teatrali, tra le sue opere e produzioni teatrali più significative si distinguono *Passione* di e con Laura Curino e *Il racconto del Vajont* di e con Marco Paolini. Nel campo della saggistica, merita menzione un'opera più recente, scritta insieme a Lella Costa: *Intelletto d'amore (Quattro donne e un poeta, Dante Alighieri)* del 2021. Dal 2013 al 2017 è stato il direttore artistico de *I Teatri di Reggio Emilia*.

con l'idea principale del narratore solitario al centro, impiegano la voce, il corpo e lo spazio sul palcoscenico – frequentemente privo di supporto scenografico – per riflettere la realtà politica e sociale attraverso le storie narrate. La prima fase è segnata dal minimalismo, da un marcato rapporto con il pubblico e da un linguaggio semplice ma incisivo. Soriani individua il momento in cui si consolida la percezione dell'origine della narrazione, osservando che:

I critici cominciano a parlare di narrazione a seguito degli spettacoli di quelli che ormai si è soliti definire come i narratori della 'prima generazione': Marco Baliani, Laura Curino e Marco Paolini, le cui creazioni principali sono rispettivamente *Kohlhaas* (1989), *Passione* (1992) e *Il racconto del Vajont* ('93-'94).¹⁷

Dall'altra parte, la *seconda generazione* di narratori, definita anche come una «fase evolutiva», emerge tra la fine degli anni '90 e i primi anni Duemila ed è caratterizzata soprattutto da alcune innovazioni formali: cambiamenti stilistici, moltiplicazione delle voci, integrazione della musica e/o di supporti multimediali. A questa linea più recente, più «complessa» e maggiormente orientata alla «sperimentazione», si associano artisti come Ascanio Celestini, Davide Enia¹⁸ o Mario Perrotta¹⁹. A differenza della generazione precedente, il narratore assume una dimensione più collettiva: racconta infatti le storie da diverse prospettive, diversificando la propria voce e creando così un vero e proprio dialogo tra la voce individuale e quella della collettività. Un altro aspetto importante della seconda generazione, dal punto di vista formale, è rappresentato dall'*approccio antifinzionale*, illustrato da Soriani attraverso l'esempio del lavoro di Celestini:

Il criterio antifinzionale riguarda gran parte delle produzioni dei narratori della 'seconda generazione', come per Ascanio Celestini, benché l'autore-attore romano utilizzi strategie narrative più complesse, spesso articolando le proprie affabulazioni nella forma del

¹⁷ Soriani, Simone. *Engagement, comunicazione e consolazione nel teatro dei narratori*, p. 231.

¹⁸ Davide Enia (Palermo, 1974), è un drammaturgo, scrittore, attore e regista italiano; le sue opere significative nel contesto della produzione teatrale sono: *Italia-Brasile 3 a 2* (2002), *Scanna* (2003), *L'asso dell'aviazione* (2004), *I capitoli dell'infanzia* (2007), le opere della produzione letteraria: *Così in terra* (2012), *Uomini e pecore* (2014), *Appunti per un naufragio* (2017). Di quest'ultimo romanzo è stata realizzata anche una versione teatrale intitolata *L'abisso* (2018).

¹⁹ Mario Perrotta (Lecce, 1970), è un attore, drammaturgo e regista italiano, cofondatore del Teatro dell'Argine, con il quale, a partire dal 1994, ha avviato un percorso formativo e artistico ventennale focalizzato sulla nuova drammaturgia e scrittura. Tra le sue opere e produzioni teatrali si ricordano: *Italiani cincali* (2003), una trilogia tematica *In nome del padre* (2019), *Della madre* (2020), *Dei figli* (2021) o *Come una specie di vertigine. Il Nano, Calvino, la libertà* (2023).

‘monodramma di narrazione’, in cui cioè il racconto è indirizzato a un narratario interno come ad esempio la ‘bassetta nana’ in *Radio Clandestina* o Mazzini in *Pro patria*.²⁰

Il linguaggio acquisisce nuovi elementi multimediali mediante l’integrazione delle *tecnologie*. L’impiego di video, proiezioni e musica dal vivo concorre a creare un’esperienza ancora più interattiva e immersiva. La scrittura scenica incrocia il documentario e il teatro di parola, introducendo tecniche più avanzate che danno luogo a contaminazioni stilistiche. Dal punto di vista tematico, la dimensione sociale e politica rimane presente anche nel caso della seconda generazione, secondo quanto rilevato nuovamente da Soriani:

Nel lavoro dei narratori più giovani l’elemento più marcatamente civile e politico – almeno in una prima fase della loro produzione – risiede proprio nel tentativo di recuperare una cultura e una tradizione folclorico-rituale che, in qualche modo, possano riscattare l’egolalia e l’egocentrismo della nostra contemporaneità.²¹

Alla luce di questa continuità contenutistica dell’impegno civile e della riflessione critica sulla società contemporanea, si evidenzia che l’approccio della seconda generazione – pur mantenendo la tradizione del teatro di narrazione radicata nelle esperienze della prima generazione (dall’influenza di Dario Fo, arrivando a Marco Baliani) – si evolve verso una forma più moderna e personale. Se nella prima generazione prevale un’impostazione basata su un narratore perlopiù solitario, che è per gran parte testimone diretto delle storie narrate, nella seconda si assiste a una maggiore articolazione tra individuale e collettivo, perché il narratore può farsi veicolo di più voci e prospettive. I cambiamenti riguardano dunque principalmente la forma espressiva – ormai più ricca e sperimentale – senza tuttavia abbandonare i nuclei tematici sociali.

È tuttavia complicato inserire i singoli esponenti del teatro di narrazione in un’unica «fase», poiché alcune narrazioni si sono sviluppate nel corso di numerosi anni e molti dei primi autori sono ancora attivi oggi. Nell’articolo firmato da Ranzini – all’interno del volume *Storie condivise nell’Italia contemporanea* – si parla persino di una triplice classificazione delle generazioni di narratori, perché nel frattempo si assiste a un’ulteriore evoluzione rispetto alla prima storicizzazione

²⁰ Soriani, Simone. *Engagement, comunicazione e consolazione nel teatro dei narratori*, p. 239.

²¹ Ivi, p. 238.

del fenomeno in due fasi, includendo nella *terza generazione* l'artista poliedrico Daniele Timpano²². Secondo questa prospettiva, Timpano rappresenterebbe l'esempio di una nuova sensibilità narrativa, orientata verso una direzione ancora più sperimentale e metateatrale. Questa generazione si distingue per un approccio autoriale pienamente consapevole e per la volontà di problematizzare le forme tradizionali della narrazione teatrale, riflettendo criticamente sulla costruzione della narrazione stessa.

Oltre alle diverse fasi, occorre notare, inoltre, le specificità dei singoli narratori e il modo in cui la loro arte si sia sviluppata attraverso scambi e reciproche influenze. I narratori presentati sono ancora attivi oggi, si arricchiscono a vicenda e ognuno ha una propria voce peculiare, non solo nella scrittura e drammaturgia, ma anche nel modo di recitare. Perciò, benché utile da un punto di vista storiografico, bisogna tenere a mente il carattere convenzionale e arbitrario di questa sistematizzazione lineare. Da un lato, anche all'interno delle diverse fasi, si incontrano notevoli differenze tra i diversi rappresentanti, dall'altro, malgrado l'evoluzione nel tempo e le sottili discontinuità individuate tra le diverse fasi, il teatro di narrazione italiano resta un fenomeno unitario, coerente e coeso, immediatamente riconoscibile.

²² Daniele Timpano (Roma, 1974) è un drammaturgo, attore teatrale e regista italiano, un interlocutore privilegiato nel panorama teatrale del XXI secolo e vincitore del Premio Ubu. Timpano viene riconosciuto come un autore complesso, caratterizzato da una notevole produttività e ancora molto attivo sulla scena del teatro di narrazione contemporaneo. Nel 2008, insieme a Elvira Frosini, ha fondato la compagnia teatrale Frosini / Timpano. La sua reputazione è principalmente fondata sulle sue performance teatrali, di cui è lui stesso autore e interprete, tra cui: *Dux in scatola* (2006), *Risorgimento Pop* (2009), *Aldo morto. Tragedia* (2011), *Aldo morto 54* (2013), *Zombitudine* (2013), *Ottantanove* (2019) o *Disprezzo della donna* (2022).

3. Marco Baliani

Nei seguenti capitoli, si procederà con l'analisi dei tre autori selezionati. In termini cronologici, è auspicabile iniziare con Marco Baliani, esponente principale della prima generazione di narratori, le cui produzioni (insieme a quelle di Paolini) sono considerate il punto di partenza del teatro di narrazione italiano. Dal corpus dell'opera di Baliani, verranno esaminati due lavori: *Kohlhaas* e *Corpo di stato: Il delitto Moro*, che trattano le tematiche chiave ai fini della presente ricerca.

Marco Baliani, nato a Verbania nel 1950, ha costruito la sua carriera come attore, autore, regista, scrittore e narratore, diventando una delle figure centrali nel panorama del teatro di narrazione italiano, sia per il valore pionieristico della sua produzione sia per la coerenza tematica che attraversa tutto il suo percorso artistico. Ha saputo creare un linguaggio teatrale incentrato sulla memoria storica, sull'indagine delle tensioni sociali e sull'impegno civile, ed è giustamente considerato da molti il *fondatore* di questo genere teatrale.

Il debutto di *Kohlhaas* nel 1989 impone un modello di scena essenziale, basato sulla forza della parola e della presenza corporea dell'attore-narratore. Con questo spettacolo, Baliani inaugura una fase fondamentale della sua produzione che svilupperà successivamente attraverso opere come *Corpo di stato*, *Tracce*, *Frollo* e altri lavori, mantenendo il focus su tematiche civili, sulla riflessione storica e sulla dimensione etica del racconto. Parallelamente all'attività teatrale, «ha pubblicato romanzi, racconti e saggi, tra cui *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, *Pinocchio nero*, *Nel regno di Acilia*, *La metà di Sophia*, e *L'occasione*»²³, confermando la sua poliedricità e la continuità di ispirazione civile. La sua biografia riporta inoltre:

Figura eclettica e complessa del teatro italiano contemporaneo, ha sperimentato drammaturgie corali creando spettacoli-evento per molti attori, come *Come gocce di una fiumana* (premio IDI per la regia), o *Antigone delle città*, spettacolo di impegno civile sulla strage di Bologna del 2 agosto, o ancora dirigendo progetti come *I Porti del Mediterraneo* con attori provenienti da diversi paesi dell'area mediterranea.²⁴

²³ "Bio". *Marco Baliani* [online], 2021, disponibile su: www.marcobaliani.it/bio

²⁴ Ibid.

Oltre a quanto già menzionato, ha collaborato con importanti registi e compagnie teatrali come il *Teatro delle Albe*²⁵, con il quale condivide l'idea sinergica di utilizzare il teatro come strumento di riflessione sociale e politica e di concepirlo come comunità e luogo di cambiamento. La rilevanza del suo lavoro è stata riconosciuta con numerosi premi nazionali: nel 1990 ha ricevuto il *Premio Ubu* per *Kohlhaas*, nel 1997 il *Premio Flaiano* e nel 2004 il *Premio Riccione* per la drammaturgia, nel 2015 il *Premio Nazionale Franco Enriquez* come migliore interpretazione per lo spettacolo *Trincea* e nel 2018 il *Premio Hystrio* alla carriera.

Baliani «conduce un'attenta ricerca sull'arte della narrazione orale e sullo spazio del racconto in teatro»²⁶, distinguendosi per la sua peculiare abilità di utilizzare la narrazione come mezzo per indagare la memoria collettiva e per affrontare temi di forte rilevanza storica, politica e sociale. «I suoi lavori, spesso con un solo attore narrante, sono incentrati su una rielaborazione personale di storie e temi civili»²⁷. È stato in grado di coniugare la ricerca artistica con un profondo impegno civile, dando voce a storie che trattano le contraddizioni del potere, il senso di giustizia e le dinamiche sociali. Considerato un maestro nel suo campo, Marco Baliani ha ridefinito il linguaggio teatrale, esplorando nuove modalità di raccontare storie, ha ispirato intere generazioni di artisti, contribuendo alla diffusione e al riconoscimento del teatro di narrazione come una delle espressioni più potenti e autentiche del teatro contemporaneo italiano.

3.1 Kohlhaas

*«Ricordati di perdonare i tuoi nemici anche
quando si macchieranno le mani del tuo sangue...»*²⁸

Il primo testo ad essere analizzato è *Kohlhaas*, un'opera teatrale scritta e interpretata da Marco Baliani, considerata il primo pilastro fondamentale del teatro di

²⁵ Il Teatro delle Albe è una compagnia teatrale ravennate, fondata nel 1983 da Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Luigi Dadina e Marcella Nonni. La maggior parte delle sue produzioni si svolge nel Teatro Luigi Rasi nel centro di Ravenna. È considerata una delle compagnie teatrali più innovative e influenti in Italia, famosa per il suo rinnovamento del linguaggio teatrale, l'integrazione culturale, il suo rapporto con il territorio e le sue innovazioni nella drammaturgia. Merita una menzione anche il suo laboratorio teatrale, dedicato agli adolescenti e ai progetti educativi e sociali.

²⁶ Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*. Tesi di dottorato (19° ciclo del dottorato di ricerca in Italianistica), relatore: Paladini Musitelli, Marina, Università degli Studi di Trieste, 2006, p. 37.

²⁷ Ibid.

²⁸ Baliani, Marco, e Remo Rostagno. *Kohlhaas*. Edizioni Corsare, 2001, p. 63.

narrazione italiano. «La storia di Kohlhaas è un fatto di cronaca realmente accaduto nella Germania»²⁹ del XVI secolo (nel 1500) e raccontato, in pagine che Baliani considera memorabili³⁰, dallo scrittore tedesco Heinrich von Kleist³¹ nel 1810. Lo spettacolo teatrale di Baliani è liberamente tratto dal racconto originale:

Quella che state per leggere è la trascrizione più fedele possibile di un racconto orale, che a sua volta prende spunto da un altro grande racconto scritto molto tempo fa da Heinrich von Kleist e intitolato *Michael Kohlhaas*.³²

Sebbene Marco Baliani sia comunemente riconosciuto come l'unico autore di quest'opera, oltre che unico interprete e regista di se stesso come attore, è necessario citare altre due persone di notevole importanza, Remo Rostagno e Maria Maglietta, che hanno collaborato a creare *Kohlhaas* e hanno assistito al successivo processo della sua trasposizione dalla carta al palcoscenico. Rostagno, un personaggio influente nel teatro di ricerca, è accreditato come coautore, contribuendo alla strutturazione e alla costruzione drammaturgica del racconto scenico. Maglietta, invece, assume il ruolo di co-regista dello spettacolo e ha collaborato con Baliani alla trasformazione dell'opera nella forma di monologo teatrale oggi riconosciuta. In effetti, l'opera può essere considerata di natura collettiva, nonostante la principale paternità creativa di Baliani. La collaborazione tra Baliani, Rostagno e Maglietta esemplifica una prassi ricorrente nel teatro di narrazione – in particolare in quello sviluppatosi tra gli anni '80 e '90 – fondata sulla condivisione di processi creativi e spazi di lavoro.

Lo spettacolo *Kohlhaas* di Baliani, diretto da Maglietta, debutta nel 1989 – anno cruciale per il teatro di narrazione – convenzionalmente riconosciuto dalla critica come il momento della sua nascita. Come ricorda Ranzini:

Se i critici discutono sulle fonti prossime e remote di tale teatro, considerando in particolare le forme monologanti del teatro di Dario Fo, tutti concordano generalmente nel riconoscerne l'atto di nascita con *Kohlhaas* (1989) di Marco Baliani, lo spettacolo che ne

²⁹ "Kohlhaas". *Marco Baliani* [online], 2021, disponibile su: www.marcoaliani.it/kohlhaas/

³⁰ Ibid.

³¹ Heinrich von Kleist (1777-1811) è stato uno scrittore, poeta e drammaturgo tedesco, figura centrale del Romanticismo. Oltre al racconto *Michael Kohlhaas* (1810), le sue opere fondamentali sono la tragedia *Penthesilea* (1808), la commedia satirica *La brocca rotta* (1808) e il dramma teatrale *Il principe di Homburg* (1811). Il suo lavoro viene caratterizzato dall'intensità emotiva, dal conflitto tra società e individuo, dalla tensione drammatica e dalla passione insieme alla ragione.

³² Baliani, Marco, e Remo Rostagno. *Kohlhaas*, p. 33.

fissa le caratteristiche essenziali: l'assenza di scenografia e accessori, la presenza in scena del solo narratore-performer, un testo narrato come fosse un racconto, ma reso vivo dall'incarnazione distinta dei personaggi protagonisti, e infine un prologo-soglia che sottolinea l'identità fra narratore e soggetto narrante (cioè il performer in scena) pur mettendo a distanza la materia del racconto, in quanto la narrazione non implica un'immedesimazione ininterrotta di tipo mimetico.³³

Baliani stesso a posteriori riconoscerà il carattere fondativo di questa opera nell'introduzione della sua raccolta di pensieri intitolata *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*³⁴, un libro scritto per ripercorrere le esperienze vissute con *Kohlhaas*, durante le sue numerose repliche:

Ventun'anni fa ho raccontato per la prima volta *Kohlhaas*. Seduto su una sedia per un'ora e mezza sperimentavo un teatro di pura narrazione. Da allora si chiamò così, teatro di narrazione, per tutti quelli, e furono e sono tanti, che seguirono il mio esempio, provando ciascuno in forme e contenuti diversi a ridurre lo spazio scenico ad un corpo narrante.³⁵

Baliani insiste sull'importanza decisiva dell'elaborazione teatrale di *Kohlhaas*, sottolineando come l'efficacia del racconto dipenda dall'incarnazione scenica e non possa essere restituita pienamente dalla parola scritta. Il teatro, afferma, è fatto di «impurità» che danno vita al racconto: corpo, voce, ritmo. La scrittura, invece, appartiene a un altro mondo, con regole proprie, e ne restituisce solo una traccia fredda e decantata.

Ho detto “pura” narrazione, ma sono le impurità a rendere vivo un racconto. [...] Per questo è impossibile trasferirlo su una pagina scritta. Ci ho provato, il testo, come successione di parole e didascalie, è stato pubblicato ma manca il corpo. Ciò che sulla pagina si è decantato è la sostanza fredda di ciò che avviene in scena.³⁶ La scrittura, lo scrivere è altra faccenda del raccontare oralmente, sono proprio due mondi diversi con regole e leggi differenti.³⁷

³³ Ranzini, Paola. *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, cap. 7, sottocapitolo 7.3, p. 179.

³⁴ «Ho titolato questa raccolta di pensieri *Ho cavalcato in groppa ad una sedia* perché mi è sembrato il modo migliore di sintetizzare il potere immaginifico del racconto.» Baliani, Marco. *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*. Titivillus, 2010, p. 10.

³⁵ Baliani, Marco. *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*. Titivillus, 2010, p. 9.

³⁶ Ibid.

³⁷ Baliani, Marco, e Remo Rostagno. *Kohlhaas*, p. 33.

Come in molti altri casi riconducibili alla «prima generazione» del teatro di narrazione, anche *Kohlhaas* non nasce da un testo inedito. È noto infatti che i primi narratori, per i loro esperimenti, non partono da scritture originali, ma si confrontano con materiali preesistenti, appropriandosene creativamente — come accade nel caso di Baliani con il celebre racconto di Kleist. Solo successivamente alcuni di loro daranno vita a testi propri, ma ciò non implica un'evoluzione lineare: anche oggi coesistono riscritture e creazioni autonome³⁸. Prima di procedere con la disamina delle sfumature divergenti tra il racconto tedesco originale e la versione teatrale rielaborata da Baliani, è necessario fornire una spiegazione dei contenuti e dei temi principali dell'opera.

Il protagonista, Michele Kohlhaas³⁹, un allevatore di cavalli che vive in Sassonia nel XVI secolo, è un uomo giusto che incarna i valori dell'onestà. La sua vita subisce un radicale cambiamento quando viene ingiustamente privato dei suoi due morelli più belli (descritti come pietre preziose – «non erano cavalli»⁴⁰, ma «gioielli»⁴¹, «cavalli di razza, purosangue»⁴² che «non si trovano tutti i giorni»⁴³), da parte di un nobile locale, il barone von Tronka, mentre attraversa i suoi territori. Nel tentativo di ottenere giustizia, Kohlhaas si scontra con un sistema corrotto e ostile, dove il potere e il privilegio del barone prevale sul diritto, e le sue richieste vengono sistematicamente ignorate. Dopo i ripetuti tentativi di risolvere la questione attraverso vie legali – tutti fallimentari e respinti – tra cui un appello al principe elettore di Sassonia, Kohlhaas decide di guidare una rivolta armata, trasformandosi in un ribelle, con l'obiettivo di farsi giustizia da solo. La motivazione di tale comportamento va ricercata nella scomparsa di sua moglie, Lisetta, che cerca di aiutare il marito e muore in circostanze tragiche dopo le violenze subite. Tutte queste vicende contribuiscono alla trasformazione del personaggio in un individuo determinato alla vendetta personale. Con un gruppo dei suoi seguaci inizia a bruciare città e castelli per denunciare le ingiustizie sociali, in nome di un riscatto morale. Durante la sua ribellione, mantiene tuttavia un rigido

³⁸ Cf. Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 1, "Un teatro civile per un paese incivile? Oliviero Ponte di Pino", Collana Verdenero Inchieste, Edizioni Ambiente, 2010.

³⁹ Nella versione originale tedesca il nome del protagonista utilizzato è Michael Kohlhaas, mentre in quella italiana si intitola Michele Kohlhaas.

⁴⁰ Baliani, Marco, e Remo Rostagno. *Kohlhaas*, p. 38.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ivi, p. 42.

⁴³ Ibid.

codice morale e percepisce la sua lotta come una necessità per ristabilire l'ordine della legge. Nonostante i suoi sforzi, Kohlhaas viene catturato e condannato a morte per i crimini commessi. Alla fine della narrazione, perisce serenamente, convinto di aver difeso l'integrità del diritto, sebbene a un costo estremo, quello della propria vita. Baliani sintetizza questa tragica storia nei seguenti termini:

Kohlhaas è la storia di un sopruso che, non risolto attraverso le vie del diritto, genera una spirale di violenze sempre più incontrollabili, ma sempre in nome di un ideale di giustizia naturale e terrena, fino a che il conflitto generatore dell'intera vicenda, cos'è la giustizia e fino a che punto in nome della giustizia si può diventare giustizieri, non si risolve tragicamente lasciando intorno alla figura del protagonista una ambigua aura di possibile eroe del suo tempo.⁴⁴ Il protagonista di *Kohlhaas* lotta tutta la vita per ristabilire la *verità* e dunque la giustizia (invano, peraltro): è l'atteggiamento che sottende molto *teatro civile*, quando sviscera le pagine più oscure della nostra storia recente, alla ricerca di verità e giustizia.⁴⁵

Nel suo racconto originale, Heinrich von Kleist si affida alla scrittura, utilizzando uno stile letterario denso e dettagliato, caratterizzato da una prosa quasi filosofica. Il suo testo invita alla lettura critica, presentando numerose riflessioni morali e politiche che vengono alternate con i momenti di azione intensa. Inoltre, l'autore tedesco fa emergere anche il tema religioso, attraverso la figura di Martin Lutero come simbolo di un'autorità morale che cerca di orientare Kohlhaas verso una condotta più «equilibrata», sebbene senza successo.

La versione teatrale di Marco Baliani offre una rielaborazione della vicenda che attribuisce al racconto un significato più universale, in modo da evocare momenti storici diversi e risuonare anche con la storia recente italiana. Attraverso la sottrazione di riferimenti culturali precisi, Baliani trasforma *Kohlhaas* in una parabola atemporale in grado di adattarsi ai contesti contemporanei e si concentra sull'universalizzazione della storia, mantenendola accessibile, evocativa e la più diretta possibile, con l'obiettivo di catturare l'attenzione dello spettatore dal punto di vista emotivo. La narrazione si focalizza sulla parola, elemento centrale dell'opera, i personaggi e le situazioni prendono vita creando un'immagine nella mente dello spettatore. L'adattamento di Baliani elimina alcuni dettagli storici e le sezioni filosofiche, basandosi sul conflitto morale ed emotivo del protagonista. Il

⁴⁴ "Kohlhaas". Marco Baliani [online], disponibile su: www.marcobaliani.it/kohlhaas/

⁴⁵ Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 1, "Un teatro civile per un paese incivile? Oliviero Ponte di Pino".

messaggio del racconto viene attualizzato per poter identificarsi con ogni epoca, inclusa l'età moderna. A differenza dall'originale, il conflitto simbolico di Kohlhaas nella lotta per la giustizia, espresso nelle parole di Baliani, rimane la vicenda essenziale, senza riferimenti storici e culturali eccessivi. Il ritmo narrativo di questo testo risulta più dinamico, al fine di mantenere una tensione costante, necessaria in uno spettacolo teatrale. Nella performance di Baliani, il ruolo cruciale è attribuito al coinvolgimento diretto dello spettatore in un'esperienza più sensitiva e immaginativa, con lo scopo di indurlo a riflettere sul proprio senso di giustizia. L'autore enfatizza il suo approccio distintivo alla materia, fondato sulle proprie esperienze e sulla sua percezione del mondo e degli argomenti trattati:

Nel mio racconto orale è come se avessi aggiunto allo scheletro osseo riconoscibile della struttura del racconto di Kleist, nervi muscoli e pelle che provengono non più dall'autore originario ma dalla mia esperienza, teatrale e narrativa [...].⁴⁶ Il mio *Kohlhaas* non ha nulla a che vedere con l'originale racconto scritto da von Kleist. La struttura è la stessa, ma di quelle parole scritte non è rimasto più nulla, è una mia interpretazione di quel testo, nasce dalla mia poetica, dalle visioni del mondo che mi appartengono e con cui faccio quotidianamente i conti. Il conflitto tra giustizia e ingiustizia è il cuore pulsante dell'intera narrazione. Il mio racconto si schiera, non è neutro, veicola una visione del mondo.⁴⁷

Questo ci conduce in modo fluido ai motivi principali dell'opera, che rimangono sostanzialmente invariati nel caso di entrambi gli autori. I temi centrali di *Kohlhaas*, quali la giustizia e l'ingiustizia, la vendetta, il potere, la corruzione o la trasformazione personale, sono riscontrabili sia nel racconto di Kleist, sia nella rilettura creativa di Baliani. Si nota un paradosso produttivo: Baliani cambia poco l'originale, ma in realtà cambia tutto. Pur essendo trasposta in una stilistica più universale e adatta alla scena, non si rinuncia alla profondità dei contenuti del testo originale; al contrario, si giunge a una maggiore urgenza e impegno. Gli argomenti condivisi tra le due versioni si fondano sulla morale ed esplorano le medesime questioni umane, sebbene le presentino in modi e con strumenti diversi. La lotta (quasi eroica) dell'individuo contro il sistema, il sacrificio personale per un ideale, il dualismo complesso del protagonista (la sua ambiguità morale) e il rapporto teso tra giustizia e vendetta costituiscono il *nucleo tematico* comune di *Kohlhaas* – un

⁴⁶ "Kohlhaas". Marco Baliani [online], disponibile su: www.marcobaliani.it/kohlhaas/

⁴⁷ Baliani, Marco. *Ogni volta che si racconta una storia*, p. 202.

nodo concettuale che emerge con particolare evidenza nella seguente citazione dal testo di Baliani, dove si cristallizza la tensione etica presente nell'intera opera:

VECCHIO: «Kohlhaas ascolta: il desiderio degli ingiusti è la vendetta.»

KOHLHAAS: «Il desiderio degli ingiusti è la vendetta. È vero, lo riconosco, ma allora ditemi: qual è il desiderio dei giusti? Non è forse la giustizia? Rispondete. Il desiderio dei giusti non è forse la giustizia?»

VECCHIO: «Kohlhaas, tu sei diventato un assassino.»⁴⁸

Nei paragrafi successivi, si tenterà di analizzare la forma della narrazione e alcuni momenti significativi dello spettacolo teatrale, nonché la performance unica di Marco Baliani come attore-narratore. Guardando le primissime righe del testo, è possibile individuare la seguente didascalia: «L'attore-narratore è seduto su una sedia, illuminato da poche luci. Per tutta la durata del racconto non si alzerà mai da lì»⁴⁹. Queste sono le circostanze stabilite per l'inizio dello spettacolo. «Un attore, che racconta, senza nient'altro che il proprio corpo e la propria voce: una cosa molto antica, che viene dagli albori non solo del teatro ma dello stesso vivere sociale»⁵⁰. Il vero inizio del teatro di narrazione nella sua forma più semplice e pura: una sola sedia sul palcoscenico, un'illuminazione intima e minimale, nessuna scenografia, solo un fondale scuro, un costume civile nero, una sola voce e un solo corpo, quello dell'unico interprete sulla scena dello spettacolo, Marco Baliani.

In questa opera, il narratore incarna in totale più di dieci personaggi che interagiscono direttamente (con una voce diretta) o indirettamente con il protagonista principale durante il racconto. Oltre ai personaggi principali, ovvero Kohlhaas, Lisetta, il barone e il principe, si aggiungono Herse (l'amico e servitore fedele di Kohlhaas), l'avvocato, l'imperatore, il vecchio, la zingara e il prete. Nel testo sono altresì presenti personaggi minori, come l'uomo, o addirittura interi gruppi di personaggi (con più voci), come gli allevatori, i servi e gli amici. E infine, vi è la figura dominante del narratore, che funge da interprete centrale, con il potere di parlare per tutti e di creare, attraverso la sua narrazione, un'identità distinta per ciascun personaggio, di fronte agli occhi dello spettatore.

⁴⁸ Baliani, Marco, e Remo Rostagno. *Kohlhaas*, p. 64.

⁴⁹ Ivi, p. 37.

⁵⁰ Ivi, p. 33.

Per realizzare un'impresa di tale livello, Baliani deve dimostrare un'enorme capacità recitativa, nonché grandi abilità nell'uso della voce e del corpo, che gli consentono di impersonificare una pluralità di personaggi, voci, emozioni e azioni fisiche dinamiche in un esteso «monologo», con un uso minimo di movimenti, mantenendo soltanto la posizione seduta. Questo aspetto viene notato e particolarmente apprezzato da diversi critici, per esempio Soriani:

[...] *Kohlhaas* di Baliani [...] ha dimostrato come sia possibile realizzare un grande spettacolo restando seduti su una sedia per tutta la durata della *performance*. Tuttavia, non si deve dimenticare che *Kohlhaas* costituisce una grande prova attoriale da parte di Baliani stesso che, benché seduto su una sedia, accompagna il *logos* con una perfetta partitura gestuale e vocale.⁵¹

La «*partitura gestuale*»⁵² rappresenta un elemento essenziale della sua performance, perché è precisamente attraverso questo dispositivo che si intende sollecitare l'*immaginazione* del pubblico affinché possa «visualizzare» le scene e i personaggi raccontati da Baliani. I gesti corporei impiegati da Baliani possono essere illustrati nei seguenti esempi, tratti da alcune scene specifiche dell'opera, nelle quali rappresenta in modo credibile ed efficace anche scene di gruppo più drammatiche che coinvolgono anche altri personaggi oltre al protagonista. Un esempio particolarmente eloquente è la battaglia a cavallo tra la banda di Kohlhaas e l'esercito del principe di Sassonia: attraverso l'uso del corpo e della voce, l'attore riesce a rendere visibile e fisicamente percepibile lo scontro, evocando nel vuoto scenico la presenza di lance, spade e altri corpi in movimento. Contemporaneamente all'azione gestuale e sonora, «percuote il proprio corpo per evocare i rumori della battaglia e batte i piedi sulle assi del palco per riprodurre la corsa dei cavalli»⁵³. Questo lavoro performativo attiva direttamente la fantasia dello spettatore, generando una scena che prende forma in assenza di qualsiasi supporto scenografico reale.

In *Ogni volta che si racconta una storia* viene descritto uno dei momenti di forte impatto emotivo, in cui il protagonista, Kohlhaas, scopre il destino dei suoi due cavalli sequestrati, i quali «sono stati chiusi, per puro sfregio, in un porcile»⁵⁴.

⁵¹ Soriani, Simone. *Engagement, comunicazione e consolazione nel teatro dei narratori*, p. 249.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Baliani, Marco. *Ogni volta che si racconta una storia*. pp. 43-44.

Baliani spiega i mezzi d'azione utilizzati e le modalità attraverso le quali influisce sui diversi sensi umani per ottenere un effetto che va oltre la semplice percezione visiva in questa scena:

In quel momento del racconto io col corpo mi chino in avanti come se la porta fosse più bassa, e così facendo, per un attimo, quasi esco dalla luce degli unici due fari che mi illuminano, così che la mia figura per un istante è avvolta in un alone di semioscurità e lì, in quell'istante, annuso il fetore del letamaio. Questa sequenza di gesti avviene mentre dico *"Kohlhaas aprì la porticina bassa del porcile e là dentro, nel fetore del letame ammucchiato... dietro quelle colonne... quelle due figure... ma quelli erano i suoi morelli!... chi li aveva ridotti così?"*. Al di là del lavoro mimico facciale per rendere lo sconcerto del protagonista nel vedere dove sono finiti i suoi cavalli, per un attimo annusando il puzzo del letamaio il mio volto esprime il disgusto per quel fetore. È uno dei rari momenti in cui, tra tutti i sensi che vengono allertati empaticamente durante la narrazione, chiedo agli spettatori di provare a sentire un odore, più che un odore, un tanfo.⁵⁵ Più di una buona metà del "testo" di *Kohlhaas* è composto da ciò che compie il mio corpo, dai piedi che battono il ritmo, dalle mani, dagli sguardi, dalla biologicità vivente del mio essere. [...] Ogni volta che racconto, Kohlhaas rivive con me, e con gli ascoltatori che mi permettono il piacere di questa resurrezione. Quando io non ci sarò più anche Kohlhaas smetterà di esistere.⁵⁶

Per Baliani, *Kohlhaas* è «un organismo vivente sempre più ricco e differenziato»⁵⁷, «un tema antico dunque, tragico nella tradizione e nella forma, che continua a catturarlo»⁵⁸. L'autore afferma che «con *Kohlhaas* ha viaggiato in molti luoghi, ha imparato ad essere nomade, con poco bagaglio in spalla, una sedia e la sua memoria»⁵⁹ e osserva che «nel tempo il racconto si è modificato, come accade alla memoria e all'atto del rammentare, che è sempre una forma dell'immaginazione»⁶⁰. Infine, lo considera un continuo «*work in progress* alla prova di spettatori sempre diversi»⁶¹, e sottolinea il potere immaginifico della narrazione e la capacità del teatro di trasformare una realtà attraverso la parola e il corpo dell'attore-narratore. L'esperienza vissuta sulla scena si sovrappone a quella

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ranzini, Paola. *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, cap. 7, sottocapitolo 7.3, p. 180.

⁵⁷ "Kohlhaas". *Marco Baliani* [online], disponibile su: www.marcobaliani.it/kohlhaas/

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Baliani, Marco. *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, p. 9.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ "Kohlhaas". *Marco Baliani* [online], disponibile su: www.marcobaliani.it/kohlhaas/

reale e diventa intensa sia per lo spettatore-ascoltatore sia per l'interprete, generando una dimensione quasi «magica»:

Nella realtà, in quella che per convenzione definiamo tale, non sono mai salito su un cavallo, non so come si cavalca, non so nulla di questa esperienza. Eppure per tutti questi anni ho davvero cavalcato, ho sentito tra le gambe il corpo del mio cavallo, ho sussultato nel galoppo sfrenato e nel trotto più dolce, ho percepito l'odore dell'animale, il suo sudore denso come latte, ho vissuto con Kohlhaas la gioia di vedere al tramonto del sole il vapore diafano salire fumando dai corpi accaldati dei cavalli.⁶²

L'approfondita esperienza con *Kohlhaas* per Baliani rappresenta un'importante prova del suo modo di raccontare la storia, segnando un punto di svolta nel teatro di narrazione e gettando le basi per la sua seconda opera di rilievo, *Corpo di stato*. Sebbene i due testi siano distinti per contenuto e contesto storico, sono collegati da un filo sottile, in quanto la prima opera ha esercitato un'influenza sulla seconda. Entrambi i racconti presentano una struttura narrativa simile e li unisce il confronto con la violenza e il potere. È Baliani stesso a confermare questa connessione:

In fondo, a voler rivedere all'indietro il mio percorso artistico, senza *Kohlhaas* non sarei arrivato a raccontare *Corpo di Stato*, [...] e a poter ritrovare i medesimi conflitti, riuscendo questa volta a parlarne dall'interno, come soggetto coinvolto nei fatti narrati.⁶³

3.2 Corpo di stato: Il delitto Moro

«Gli hanno sparato a mitraglia, una sventagliata in pigiama e canottiera, come fosse appena uscito dal sonno, come un pensionato romano.»⁶⁴

*Corpo di stato: Il delitto Moro*⁶⁵ è il titolo completo dell'opera che include anche il sottotitolo *Una generazione divisa*. Il monologo teatrale del 1998 ripercorre il

⁶² Baliani, Marco. *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, p. 10.

⁶³ "Kohlhaas". *Marco Baliani* [online], disponibile su: www.marcobaliani.it/kohlhaas/

⁶⁴ "Corpo di stato (libro)". *Marco Baliani* [online], 2021, disponibile su: www.marcobaliani.it/corpo-di-stato-libro/

⁶⁵ In questa tesi di laurea si adotta maggiormente la grafia *Corpo di stato*, in conformità con le convenzioni sui titoli in italiano e coerentemente con la versione ufficiale. Tuttavia, in altre pubblicazioni, tesi, siti web, trasmissioni televisive e perfino in alcuni materiali scritti dall'autore stesso, il titolo dell'opera appare anche come *Corpo di Stato*, con un'enfasi sul concetto politico di Stato. Pertanto, in quanto citato da fonti diverse, potrà mantenere grafia di entrambe le varianti.

sequestro e l'assassinio di Aldo Moro⁶⁶, una delle figure politiche più eminenti della Repubblica Italiana, noto per la sua leadership nella Democrazia Cristiana⁶⁷ e per la sua tragica morte, avvenuta per mano delle Brigate Rosse⁶⁸ nel 1978. Il testo si configura come «una riflessione»⁶⁹ non solo sull'omicidio di Moro, ma anche sul «fenomeno delle Brigate Rosse e sul conflittuale rapporto dell'autore con i gruppi della sinistra extraparlamentare»⁷⁰.

Prima di addentrarci nelle caratteristiche specifiche del *Corpo di stato*, è importante approfondire ulteriormente il filo rosso che unisce le due più famose opere Baliani, per comprendere appieno su quali basi e in quale contesto ha preso forma la seconda. Baliani scrive:

Chi ha visto e ascoltato un'altra mia narrazione, il *Kohlhaas* tratto da Kleist, potrà meglio comprendere le ragioni di questo *Corpo di Stato* e il filo che li lega, poiché il tessuto è lo stesso: il rapporto conflittuale tra esigenza di rivolta contro l'ingiustizia e assunzione del ruolo di giustiziere.⁷¹

Secondo l'analisi condotta dal dott. Francesco Farinelli nella sua tesi di ricerca, *Kohlhaas* rappresenta l'inizio di un percorso in cui Baliani «ha legato la teoria del giusnaturalismo con alcune delle problematiche più cogenti della storia d'Italia del secondo Novecento»⁷². Tale approccio, prosegue Farinelli, lo «condurrà – tematicamente – al racconto autobiografico in diretta televisiva del suo *Corpo di stato*»⁷³, narrazione che «guarderà al passato con l'inevitabile cognizione del dopo,

⁶⁶ Aldo Romeo Luigi Moro (1916-1978), illustre statista italiano, è stato un politico e giurista che ha ricoperto diversi ruoli politici di rilievo. Tra i principali: Deputato della Repubblica Italiana (1946-1978), Ministro della Giustizia (1955-1957), Ministro della Pubblica Istruzione (1957-1959), Ministro degli Affari Esteri (1969-1972), Presidente del Consiglio dei Ministri della Repubblica Italiana (1963-1968 e 1974-1976), prima Segretario (1959-1964) della Democrazia Cristiana e successivamente leader del partito – Presidente del Consiglio nazionale della Democrazia Cristiana (1976-1978). Nei suoi scritti ha inoltre affrontato tematiche legate alla filosofia del diritto e alla filosofia politica.

⁶⁷ Nel prosieguo della presente tesi, la Democrazia Cristiana verrà indicata con la sua abbreviazione ufficiale, ovvero DC.

⁶⁸ Anche le Brigate Rosse potranno essere indicate con la loro abbreviazione ufficiale, ovvero BR.

⁶⁹ Farinelli, Francesco. *La drammatizzazione della storia. Uno studio del secondo Novecento attraverso i racconti del teatro di narrazione*. Tesi di dottorato (26° ciclo del dottorato di ricerca in Storia), relatore: Manzoli, Giacomo, Università di Bologna, 2013, p. 27.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ "Corpo di stato". Marco Baliani [online], 2021, disponibile su: www.marcobaliani.it/corpo-di-stato/

⁷² Farinelli, Francesco. *La drammatizzazione della storia. Uno studio del secondo Novecento attraverso i racconti del teatro di narrazione*, p. 26.

⁷³ Ivi, p. 27.

di chi si trova sopra i resti e le macerie della sopravvenuta concretizzazione della massa del reale»⁷⁴. Lo scrittore e giornalista Daniele Biacchessi aggiunge:

Dopo *Kohlhaas* di Kleist e la sua ricerca della giustizia, *Corpo di Stato* riprende le tematiche già esplorate nel precedente monologo, indulgiando sulla nostalgia per gli anni in cui lo stesso Baliani partecipa al movimento studentesco. [...] Non è solo un'attenta analisi di quegli anni, ma adesso tornava, ma con un segno diverso, come è proprio dei miti la capacità di rivelare ogni volta anche una sorta di cerimonia funebre di una generazione.⁷⁵

Corpo di stato viene «trasMESSO per la prima volta in diretta su Rai 2 dai Fori Imperiali di Roma, in occasione del ventennale dalla morte di Aldo Moro»⁷⁶. Pertanto, viene introdotto come uno spettacolo televisivo, prima di entrare nella consueta scena teatrale, come illustrano anche le seguenti righe di Zuttioni:

È interessante sottolineare che lo spettacolo debutta il 9 Maggio del 1998, il giorno del ventesimo anniversario del rapimento, con una diretta televisiva dal Foro di Augusto a Roma; solo in un secondo tempo viene ripreso e portato a teatro, con alcune modifiche formali e di struttura.⁷⁷

Anche questa volta, la regia è stata affidata a Maria Maglietta, che descrive il lavoro su *Corpo di stato* come molto particolare, in quanto ha richiesto di «definire teatralmente il racconto per poi immediatamente tradurlo, perché potesse avere un'efficacia attraverso un altro "mezzo"»⁷⁸. Maglietta illustra in modo più dettagliato le divergenze emerse nel processo di preparazione della diretta televisiva e della successiva rappresentazione teatrale:

Quando [...] abbiamo ripreso il lavoro per portarlo finalmente in teatro, [...] mi sono sentita accolta dal respiro più ampio che ha il tempo in teatro, e nella struttura già configurata si sono aperti spazi di approfondimento. [...] Questione di secondi, a volte, o di minuti, indulgiare su una domanda di non facile risposta, il poter ritornare su certi concetti condividendo con lo spettatore quel tempo. È andata via una parte di testo, che se necessario pensando al grande pubblico della diretta, non lo è più in teatro, dove fra il narratore e il

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 4, "Nei luoghi della narrazione – La memoria ritrovata", sottocapitolo "Storie di corpi di Stato".

⁷⁶ "Corpo di stato". *Marco Baliani* [online], disponibile su: www.marcobaliani.it/corpo-di-stato/

⁷⁷ Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, p. 165.

⁷⁸ "Corpo di stato". *Marco Baliani* [online], disponibile su: www.marcobaliani.it/corpo-di-stato/

pubblico c'è [...] una relazione più "intima" e condivisa. Dal lavoro televisivo sono rimaste delle indicazioni preziose. Nella trasmissione c'erano degli stacchi di quindici secondi, un montaggio di immagini di quegli anni su un sonoro tratto da telegiornali, comunicati radio di quei giorni, frammenti di musica. [...] Immagini non didascaliche che avevano più che altro la funzione di attivare una "memoria emotiva" in chi allora non c'era. Nello spettacolo teatrale le immagini sono rimaste, come un contrappunto visivo e sonoro alla parola del narratore, si è modificata la loro durata, la dimensione, il ritmo. Il grande schermo di fondo è anche un po' "la grande Storia" da cui il narratore entra ed esce.⁷⁹

Non solo la data, che ricade nel giorno dell'anniversario delle vicende tragiche, ma anche la scelta del luogo della prima trasmissione selezionato per introdurre l'opera agli spettatori non sono casuali. «Lo spazio diventa l'origine e il centro di molti lavori: gli spettacoli nascono spesso in connessione con fatti e luoghi determinati»⁸⁰. Il fenomeno in esame può essere osservato anche in seguito in vari spettacoli di teatro di narrazione. Nel caso di *Corpo di stato*, che viene «ripreso nel Foro di Augusto»⁸¹, è «il cuore della città»⁸² che viene colpito «come il rapimento di Moro colpì il cuore dello Stato»⁸³. Analogamente significativa è la localizzazione del ritrovamento del corpo stesso, che «è stato ritrovato in via Caetani, a metà strada tra la sede del governo dal 1948, Montecitorio»⁸⁴, e i Fori Imperiali, luogo «da cui *Corpo di Stato* sarebbe stato trasmesso dalla televisione pubblica»⁸⁵. Anche in questo contesto, il luogo assume un ruolo cruciale nel determinare la trama.

Baliani «continua a proporre spettacoli di impianto narrativo»⁸⁶ e «si ritrova a sintetizzare le sue nuove esperienze»⁸⁷ in questo lavoro:

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, p. 182.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

⁸³ Ivi, pp. 182-183.

⁸⁴ Baliani, Marco. *Body of State: The Moro Affair, a Nation Divided*, cap. 1, "Critical Introduction". Tradotto da Nicoletta Marini-Maio, Ellen Nerenberg e Thomas Simpson, Fairleigh Dickinson University Press, 2012, p. 9. Traduzione dall'originale inglese: «[...] his body was found in Via Caetani [sic], midway between the seat of government since 1948, Montecitorio [...].»

⁸⁵ Ibid., Traduzione dall'originale inglese: «[...] from which Body of State would be broadcast on public television [...].»

⁸⁶ Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, p. 164.

⁸⁷ Ibid.

[...] un monologo in cui ricostruisce i giorni del sequestro Moro: pagina chiave di uno dei capitoli più tragici della storia italiana, rivisitata in chiave autobiografica, in quanto episodio che finisce per bruciare qualsiasi slancio utopico.⁸⁸

Il dott. Paolo Zuttioni, nella sua tesi di dottorato, fa riferimento a una caratteristica fondamentale di questa narrazione, ovverosia la sua *natura autobiografica*, in contrapposizione a *Kohlhaas*, in cui l'autore raccontava una storia senza legami con la propria esperienza e memoria personale. Soriani insiste su elementi analoghi:

[...] il teatro dei narratori è profondamente identitario: spesso il narratore è testimone di qualcosa e ha urgenza di raccontarlo, spesso è portavoce individuale di una memoria collettiva che magari parte dal dato autobiografico. È questo il caso di *Corpo di Stato* di Baliani in cui l'episodio della storia pubblica e collettiva – il sequestro e l'omicidio di Aldo Moro – è raccontato attraverso i ricordi autobiografici dello stesso autore-attore: l'evento pubblico è collocato sullo sfondo, mentre in primo piano si ripercorrono alcuni momenti della vita personale dell'autore-attore.⁸⁹

Nel brano appena citato, Simone Soriani evidenzia come Baliani impieghi un evento storico, rielaborandolo attraverso la propria memoria ed esperienze personali, piuttosto che basarsi unicamente su fatti storici e concreti. L'autore stesso «esplicita la scelta di trasmettere una dichiarata *visione soggettiva* di un vissuto collettivo, rinunciando apparentemente a riflessioni sociologiche, storiche o politiche»⁹⁰. Il racconto si sviluppa intrecciando la dimensione pubblica e quella privata con il fatto storico che funge da sfondo ai ricordi e alle esperienze dell'attore-narratore.

Quello che mi interessava non era tanto l'idea di andare a dire come erano andate le cose, chi erano i buoni e chi i cattivi, chi aveva ragione e chi torto. Mi interessava invece che ci fosse forte la presenza del teatro e il teatro è il luogo del dramma, del conflitto. Io sono partito dalla sincerità, certo ho cambiato i nomi ma tutte le cose di cui ho raccontato sono davvero accadute. [...] Se io avessi raccontato i fatti nudi e crudi, con dati, cifre, cose, com'è successo questo, com'è andato quest'altro, io di tutto questo poi che avrei fatto?⁹¹

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Soriani, Simone. *Engagement, comunicazione e consolazione nel teatro dei narratori*, p. 244.

⁹⁰ Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, p. 165.

⁹¹ Becchetti, Margherita. "Marco Baliani. Una generazione lacerata. Intervista sullo spettacolo *Corpo di stato. Il delitto Moro*." *Zapruder. Storie in movimento*, vol. 4, 2004, p. 121.

In questo passaggio emerge chiaramente la scelta di Baliani di privilegiare la dimensione soggettiva e il conflitto interiore, in contrasto con altre pratiche di alcuni narratori, come si vedrà più avanti nell'analisi delle opere di Marco Paolini, il cui approccio invece adotta una ricostruzione storica più dettagliata e documentata dei momenti del disastro, configurando così una nuova funzione del teatro di narrazione rispetto a quella tracciata da Baliani.

Il fulcro della narrazione è rappresentato proprio dal *corpo* di Moro, che diventa il simbolo centrale della tragedia. Baliani descrive il processo di ricerca e costruzione del testo, sottolineando che l'intento non era una ricostruzione cronologica dettagliata e precisa, ma piuttosto una narrazione simbolica e fisica del corpo del politico:

Quel titolo, *Corpo di Stato*, subito mi aveva convinto, c'era qualcosa che risuonava, l'idea di un corpo alla mercé di uno Stato, ma anche il gioco di parole tra *corpo* e *colpo* di stato. Andando avanti nel lavoro, via via avremmo scoperto che era proprio quel corpo, Moro come uomo, l'elemento che avrebbe mosso e attivato il fluire dei racconti. [...] Più andavo avanti nella lettura dei testi, gli atti dei vari processi, le autobiografie dei brigatisti, la infinita mole degli articoli giornalistici, [...] più mi si stagliava chiaro uno scenario tragico... Non dovevamo lasciarci irretire dalla figura politica di Moro, dallo scenario di trame e intrighi che la sua morte portava con sé, no, su quella strada saremmo ricaduti facilmente nelle dietrologie e nei commenti; no, era il corpo di Moro l'asse calamitante del mio raccontare, proprio la fisicità di quel suo corpo divenuto ingombrante, sia da vivo, corpo prigioniero, sia da morto, corpo immolato/destinato. Il filo del racconto di *Corpo di Stato* non è dunque la ricostruzione minuziosa dei cinquantacinque giorni del rapimento di Aldo Moro e la sua tragica conclusione.⁹²

Oltre al già menzionato *coinvolgimento personale* (la grande storia del sequestro e dell'omicidio di Moro combinata con l'esperienza personale di un giovane cittadino e attore), tra i temi di fondamentale importanza proposti da Baliani nella sua narrazione vi sono le divisioni politiche e morali che il caso Moro ha generato nella società italiana piuttosto recente: lo Stato contro il terrorismo e l'opinione pubblica, la memoria storica e collettiva, il rapporto tra individuo e potere, il concetto di giustizia e ingiustizia (punti di raccordo con *Kohlhaas*), e infine anche l'importanza del linguaggio e della parola nella costruzione della memoria storica, mescolando

⁹² Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 4, "Storie di corpi di Stato".

il «*documento storico*» con una dimensione teatrale e soggettiva. L'autore, in questa narrazione, non si limita a evidenziare solamente i problemi politici dell'epoca insieme ai fatti, ma cerca anche di far emergere le emozioni, le contraddizioni e le lacerazioni sempre aperte di un momento cruciale nella coscienza collettiva nazionale.

9 maggio 1978, via Caetani, Roma. Con il ritrovamento del corpo senza vita di Aldo Moro nel bagagliaio di una Renault 4 rossa si chiudono i cinquantacinque giorni del sequestro. Cinquantacinque giorni che sconvolsero l'Italia e che aprirono nel suo tessuto civile ferite non ancora rimarginate.⁹³

Baliani precisa che «non è un lavoro di memoria di tipo documentario, legato ad un lavoro rigido di documentazione»⁹⁴. Non sentendosi uno storico, preferisce definirla e «chiamarla “memoria narrativa” che non corrisponde alla memoria storica ma all'idea che nell'atto del rammentare tu inventi anche il perché racconti quella cosa lì e questo è fondamentale in teatro»⁹⁵. Rileva inoltre:

Il teatro, il linguaggio teatrale ha delle possibilità diverse da quelle della ricerca storica: io non racconto la storia com'è andata, le cose come sono andate ma credo di riuscire a dare il sapore di quei giorni, a far sentire la violenza, i blocchi per strada, la sensazione di spaesamento. Naturalmente tutto a partire da un io che narra, un io molto soggettivo e che non pretende di dare il quadro di tutte le posizioni. Tanto più che quando vengono quelli dell'Autonomia operaia a vedere *Corpo di stato* litighiamo di brutto, come quando vengono quelli del PCI...⁹⁶

Il contesto politico rappresenta un elemento necessario da approfondire, in quanto le tematiche affrontate si basano su eventi storici reali con un impatto duraturo nel panorama italiano. Il clima di violenza e instabilità politica risulta significativo nell'analisi dell'opera, la quale esplora le tensioni e i conflitti caratteristici di quel periodo. Nel corso degli anni Sessanta, in Italia, «il movimento studentesco, appoggiato dalla sinistra extraparlamentare, si unisce al movimento operaio, dando

⁹³ "Corpo di stato (libro)". Marco Baliani [online], disponibile su: www.marcobaliani.it/corpo-di-stato-libro/

⁹⁴ Becchetti, Margherita. "Marco Baliani. Una generazione lacerata. Intervista sullo spettacolo Corpo di stato. Il delitto Moro." *Zapruder. Storie in movimento*, pp. 121-122.

⁹⁵ Ivi, p. 122.

⁹⁶ Ivi, pp. 122-123.

vita all'Autunno caldo»⁹⁷. Tuttavia, tale cambiamento sociale e politico trova ostacoli nella strategia di destabilizzazione del paese messa in atto dai neofascisti, i quali compiono numerosi attentati terroristici. L'inizio della cosiddetta «*strategia della tensione*» è segnato dalla strage di Piazza Fontana nel 1969, seguita da una serie di attacchi che perdurano fino agli anni Ottanta. Contemporaneamente, nel periodo noto come gli «anni di piombo»⁹⁸, le Brigate Rosse e la Prima Linea⁹⁹ intensificano la loro lotta armata, colpendo esponenti di primo piano «perché considerati nemici del popolo»¹⁰⁰, raggiungendo il culmine con il caso Moro del 1978, un personaggio chiave che «era stato in tutti i governi di quegli anni»¹⁰¹.

Aldo Moro è stato rapito dalle BR il 16 marzo 1978 e tenuto prigioniero per 55 giorni. I terroristi avevano intenzione di scambiarlo con alcuni dei loro militanti detenuti, ma il governo, sottoposto a un'azione di ricatto, ha rifiutato ogni trattativa. Le BR, mettendo «proprio attraverso di lui in scacco il loro gioco politico terminale»¹⁰², non ottenendo quanto desiderato, lo hanno ucciso il 9 maggio 1978, per dimostrare la propria forza. Il suo omicidio ha colpito duramente lo Stato italiano, destabilizzando il sistema politico, attaccando direttamente la democrazia e condannando a morte il principale simbolo di dialogo dell'epoca. «Più di ogni membro del suo partito politico, Moro è stato considerato il principale artefice della politica ufficiale della Democrazia Cristiana»¹⁰³, un partito centrista che deteneva

⁹⁷ Rai Radio 3. "Il Sessantotto e gli anni di piombo". *Maturadio*, stagione 9, episodio 24, 2 giugno 2020, disponibile su: www.raiplaysound.it/audio/2020/05/Storia--Il-sessantotto-e-gli-anni-di-piombo-873666d2-2a1a-41f1-8858-13bc5b1f5898.html

⁹⁸ Il termine «anni di piombo» si riferisce al periodo storico compreso tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '80 in Italia, caratterizzato da un'elevata violenza politica e da scontri tra gruppi di estrema sinistra, estrema destra e lo Stato. La denominazione trae origine dal titolo di un film tedesco del 1981 (*Il tempo di piombo*), il quale descrive il clima di repressione in Germania. Successivamente, tale locuzione è stata impiegata per descrivere la situazione italiana, facendo riferimento all'estremismo di quegli anni, che produsse violenze in piazza, lotta armata e terrorismo da parte di alcune organizzazioni extraparlamentari di sinistra come Lotta Continua (LC), il Movimento Studentesco (MS) o altre, insieme con la formazione di gruppi terroristici (BR o PL).

⁹⁹ Analogamente alle BR, la Prima Linea (PL) è stata un'organizzazione terroristica di estrema sinistra politica, con obiettivi simili ma con un'operatività indipendente dalle BR, fondata intorno al 1976 e attiva durante il periodo degli anni di piombo. Un omicidio noto compiuto dalla PL è stato per esempio quello del giudice Emilio Alessandrini, avvenuto nel 1979.

¹⁰⁰ Rai Radio 3. "Il Sessantotto e gli anni di piombo". *Maturadio*, stagione 9, episodio 24, 2 giugno 2020, disponibile su: www.raiplaysound.it/audio/2020/05/Storia--Il-sessantotto-e-gli-anni-di-piombo-873666d2-2a1a-41f1-8858-13bc5b1f5898.html

¹⁰¹ "Corpo Di Stato Il Delitto Moro RaiDue 1998". *YouTube*, caricato da RICORDI TV, 12 dicembre 2020, disponibile su: www.youtube.com/watch?v=BcCzXnaA17c&t=21s, min. 10:41-10:44.

¹⁰² "Corpo di stato (libro)". *Marco Baliani* [online], disponibile su: www.marcobaliani.it/corpo-di-stato-libro/

¹⁰³ Baliani, Marco. *Body of State: The Moro Affair, a Nation Divided*, cap. 1. Tradotto da Nicoletta Marini-Maio, Ellen Nerenberg e Thomas Simpson, p. 5. Traduzione dall'originale inglese: «*More than any other member of his political party, Aldo Moro was considered the prime mover of the official politics of the Christian Democrats.*»

il dominio sul governo d'Italia¹⁰⁴ per l'intero arco degli anni di piombo, una fase della storia che ha lasciato profonde ferite nella società italiana e ha influenzato il sistema politico e giudiziario del paese per decenni.

Analizzando la struttura e la trama di *Corpo di stato*, dal punto di vista storico, si osserva che l'autore descrive due momenti distinti: il 1978 e la sua commemorazione nel 1998, a vent'anni di distanza. «Baliani non fa collassare questi due contesti specifici l'uno sull'altro. Piuttosto, la loro separazione riveste una certa importanza per la comprensione dell'opera nel suo complesso»¹⁰⁵. La narrazione si apre con una rappresentazione del rapimento e dell'uccisione di Moro, seguita immediatamente dall'omicidio di un giovane attivista siciliano Giuseppe Impastato, avvenuto nello stesso giorno in cui è stato ritrovato il corpo di Moro. A partire da questo incipit intenso ed emotivamente carico, il tono si fa più intimo e personale. Marco Baliani, all'epoca un giovane ventottenne, «padre da un anno, faceva teatro da quattro»¹⁰⁶, rievoca dove si trovava e cosa faceva quel giorno, il 9 maggio 1978, momento del ritrovamento del cadavere di Aldo Moro. Cerca di «ritornare laggiù, in prima persona, ricordandosi di sé in quei giorni, trovando nelle sue esperienze di allora quelle “piccole storie” che sole possono tentare di illuminare la Storia più grande»¹⁰⁷. Quello che l'interprete vuole raccontare al pubblico presente è «cosa avveniva non tanto nel mondo là fuori, ma fra di noi, dentro di lui»¹⁰⁸. Intraprende un'indagine su ciò che accadeva a livello collettivo e individuale, come illustra la seguente citazione estratta dalla narrazione:

Di Aldo Moro da tempo sappiamo dove, come, quando, chi l'ha ucciso, chi l'ha tenuto prigioniero. Tutto sembra molto visibile. Eppure, istintivamente, percepiamo in quiete che la verità è ancora lontana e che le cose nascoste sono più pesanti di quelle visibili. Ma di questo, del non detto, dei misteri insoluti, delle responsabilità, delle verità nascoste, hanno

¹⁰⁴ Oltre alla DC, un partito dominante che ha governato ininterrottamente, altre forze politiche che hanno contribuito a formare il governo del periodo sono: il Partito Socialista Italiano (PSI), il Partito Socialista Democratico Italiano (PSDI) e il Partito Repubblicano Italiano (PRI). L'opposizione principale, con l'eccezione degli anni del cosiddetto «compromesso storico», è stata rappresentata dal Partito Comunista Italiano (PCI). Il Movimento Sociale Italiano (MSI) è stato un partito neofascista dell'opposizione, con un'influenza diretta minore sul governo.

¹⁰⁵ Baliani, Marco. *Body of State: The Moro Affair, a Nation Divided*, cap. 1. Tradotto da Nicoletta Marini-Maio, Ellen Nerenberg e Thomas Simpson, p. 4. Traduzione dall'originale inglese: «*Baliani does not collapse these two specific contexts indistinguishably. Rather, their separation is of some importance in understanding the work as a whole.*»

¹⁰⁶ "Corpo Di Stato Il Delitto Moro RaiDue 1998". *YouTube*, caricato da RICORDI TV, disponibile su: www.youtube.com/watch?v=BcCzXnaA17c&t=21s, min. 9:25-9:30.

¹⁰⁷ "Corpo di stato". Marco Baliani [online], disponibile su: www.marcobaliani.it/corpo-di-stato/

¹⁰⁸ Ivi, min. 9:14-9:21.

parlato in tanti in questi anni. [...] Io stasera qui vi vorrei parlare di qualcos'altro. Vi vorrei raccontare perché quei 55 giorni della prigionia di Moro furono per gran parte della mia generazione come uno spartiacque, come se arrivasse a maturare in quei giorni una lacerazione profonda che forse esisteva già da prima, ma che solo in quei giorni si manifestò pienamente. Io di questo vi vorrei raccontare stasera. Qui, qui tra queste rovine, nel cuore della città di Roma.¹⁰⁹

I personaggi evocati nella narrazione possono essere suddivisi in due categorie: quelli *storici* (reali) come Aldo Moro, Giuseppe (noto come Peppino) Impastato, i singoli brigatisti delle BR (Mario Moretti, Barbara Balzerani e altri, ma solo alcuni menzionati per nome), gli agenti della scorta di Moro, i politici presenti al periodo di crisi (Francesco Cossiga, Giulio Andreotti, Benigno Zaccagnini e altri membri della DC, ma solo alcuni nominati esplicitamente), e quelli *simbolici* (immaginari), definiti anche «*colettivi*», come Armando, Giorgio, Lucia o Sara. Questi personaggi sono dei giovani cittadini comuni che rappresentano un punto di vista specifico della società italiana dell'epoca, incarnano lo smarrimento emotivo, l'impotenza, la disillusione, l'idealismo, talvolta assumendo un atteggiamento distaccato, talvolta più coinvolto.

Armando incarna una forma marcata di idealismo. Guidato da un forte senso di giustizia, rappresenta «tutti quelli che non hanno saputo chiudere la porta di fronte ad un compagno diventato latinante che viene a chiedere ospitalità o aiuto»¹¹⁰. Giorgio, invece, è consapevole delle contraddizioni del sistema e manifesta frustrazione e impotenza, «è il segno di tutti i giovani che credevano in questa spinta utopica e il giorno dopo ci sono restati secchi in una rapina»¹¹¹. Lucia, una protagonista secondaria, è circondata dai dubbi, caratterizzata da un coinvolgimento emotivo e dalla vulnerabilità. Tutti e tre, pur in modi differenti, riflettono le sensazioni, le esperienze, le illusioni e le delusioni tipiche della gioventù di quegli anni. Baliani sostiene che «ciascuno di loro, nel racconto, diventa un personaggio mitico»¹¹², ovvero un simbolo collettivo. Sembra che l'autore abbia trasferito parte delle proprie emozioni e dei suoi ricordi giovanili in questi personaggi. «Il giovane Marco, è impotente e ingenuo di fronte alla caduta di quegli

¹⁰⁹ Ivi, min. 7:57-9:00.

¹¹⁰ Becchetti, Margherita. "Marco Baliani. Una generazione lacerata. Intervista sullo spettacolo Corpo di stato. Il delitto Moro." *Zapruder. Storie in movimento*, p. 121.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid.

ideali in cui anche lui aveva creduto e che non avevano condotto ad altro che all'odio».¹¹³ Infine, sopra di tutti è presente *la voce narrante* di Baliani, che funge da mediatore delle diverse voci e interprete centrale dell'opera. Si manifesta sia come narratore capace di trasmettere le vicende storiche e le esperienze di tutti i personaggi, sia come un giovane ventottenne che incarna se stesso. «L'unicità di *Corpo di stato* consiste nel fatto che la voce narrante coincide non solo con quella dell'autore, ma – cosa insolita nel teatro di Baliani – anche con quella dell'io narrante»¹¹⁴, come confermato dall'introduzione critica della versione inglese dell'opera, intitolata *Body of state: The Moro Affair, a Nation Divided*.

Il narratore menziona i personaggi senza inserire discorsi diretti, strutturando così il testo come un monologo ed escludendo, di conseguenza, la presenza di ruoli teatrali convenzionali. Accanto a Moro, un'altra figura di particolare rilievo è quella di Peppino Impastato, un personaggio eroico e tragico allo stesso tempo, sul quale Baliani pone enfasi, elevandolo a emblema di resistenza. Il cadavere di Peppino Impastato è stato trovato nelle vicinanze dei binari ferroviari di Cinisi, a seguito di un'esplosione. «Una nuvola smembra il suo corpo, così che non si possa ricomporre, che sparisca, disappaia, che non sia mai esistito»¹¹⁵. L'intento della mafia consisteva nel far passare il suo omicidio come un incidente, ma le indagini successive hanno rivelato la verità. Moro, «un uomo imprigionato in una lotta tra fazioni»¹¹⁶, rappresenta la politica istituzionale e l'intreccio con il terrorismo, mentre Impastato incarna l'antitesi di tale potere, la voce di resistenza civile contro la mafia, diventando un simbolo della lotta per la giustizia e la verità. La sua vita e la sua morte vengono narrate per preservare la memoria di martiri come lui, che hanno sacrificato la propria vita per combattere l'oppressione attraverso l'impegno civile, sebbene non sempre abbiano ottenuto la stessa visibilità del dibattito mediatico di figure note come Moro.

¹¹³ Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, pp. 164-165.

¹¹⁴ Baliani, Marco. *Body of State: The Moro Affair, a Nation Divided*, cap. 1. Tradotto da Nicoletta Marini-Maio, Ellen Nerenberg e Thomas Simpson, p. 15. Traduzione dall'originale inglese: «*The uniqueness of Body of State consists in the fact that the narrator's voice coincides not only with that of the author but – unusually in Baliani's theater – also with that of the narrated self.*»

¹¹⁵ Baliani, Marco. *Corpo di stato. Il delitto Moro*. Rizzoli, 2003, p. 15.

¹¹⁶ "Corpo di stato (libro)". *Marco Baliani* [online], disponibile su: www.marcobaliani.it/corpo-di-stato-libro/

Di Aldo Moro ognuno di noi ha fissata nella memoria l'immagine di un corpo riverso intravisto dal portellone aperto di un'auto, una Renault rossa. Di Peppino Impastato, uno della mia stessa generazione, un compagno, uno che era andato a combattere la sua battaglia in Sicilia, tra la sua gente, lottando contro la mafia, di lui, ucciso lo stesso giorno di Aldo Moro, non sono rimaste immagini per la nostra memoria.¹¹⁷

Baliani invita a riflettere sulla connessione tra le due morti, entrambe riconducibili a omicidi politici avvenuti nello stesso giorno e perpetrati da due forme di terrorismo (il terrorismo brigatista e la violenza mafiosa), per mettere in luce la complessità delle tensioni politiche e sociali di quegli anni. Inoltre, evidenzia come alcune storie vengano raccontate, mentre altre, di pari rilevanza, restino nell'ombra.

Un aspetto fondamentale dell'opera è anche il *conflitto umano* interiore che può emergere quando ci si trova «di fronte ad una palese ingiustizia»¹¹⁸. Baliani si sente a suo modo partecipe di «questa violenza senza esserne d'accordo»¹¹⁹, solo perché non si è dichiarato esplicitamente contrario, rimanendo in silenzio. La narrazione, partendo dalla propria esperienza, aspira a tracciare l'autobiografia «di un'intera generazione»¹²⁰. L'autore definisce la confusione sua e di molti altri come «una crisi generazionale»¹²¹: «Noi non ci stavamo, era semplice, né di qua né di là. Né con le Brigate Rosse, né con lo stato»¹²².

Vi potrei dire che provai sdegno, che condannai immediatamente l'azione dei terroristi. No, non è vero. Non andò così. Bisogna raccontarli davvero tutti quegli anni, tutti, fino in fondo, per arrivare a capire come fosse possibile che uno come me, nonostante io fossi lontanissimo dalla logica delle Brigate Rosse, nonostante non avessi mai creduto che le cose si potevano cambiare con la lotta armata, ammazzando gente, eppure, come era possibile che in quei primi momenti io provassi euforia? Avevano rapito Moro, Moro!¹²³

La vicenda di Aldo Moro è già stata fonte di ispirazione per numerosi film o testi scritti dai diversi autori italiani, tra i quali si annoverano, per esempio, Leonardo Sciascia con il suo *L'affaire Moro* oppure *Il caso Moro* di Dario Fo (la tragedia

¹¹⁷ Baliani, Marco. *Corpo di stato. Il delitto Moro*, p. 15.

¹¹⁸ Becchetti, Margherita. "Marco Baliani. Una generazione lacerata. Intervista sullo spettacolo *Corpo di stato. Il delitto Moro*." *Zapruder. Storie in movimento*, p. 121.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ivi, p. 120.

¹²¹ Ivi, p. 121.

¹²² Ivi, p. 120.

¹²³ "Corpo Di Stato Il Delitto Moro RaiDue 1998". *YouTube*, caricato da RICORDI TV, disponibile su: www.youtube.com/watch?v=BcCzXnaA17c&t=21s, min. 9:58-10:41.

teatrale mai interpretata in scena), entrambi della fine degli anni Settanta. Nel confronto tra queste due opere e quella di Baliani, emerge che, sebbene trattino lo stesso argomento, propongono degli approcci distinti, ciascuno con obiettivi divergenti e con un'interpretazione della materia originale dal punto di vista linguistico e stilistico. «Rispetto ai suoi precursori romanzeschi e non, *Corpo di Stato* presenta rilevanti elementi di novità»¹²⁴.

Corpo di stato non assume la forma prevedibile del racconto civile. La lucida ricostruzione dei fatti e i documenti legati al delitto Moro e, lo stesso giorno, all'omicidio di Peppino Impastato, sono attraversati e frammentati dallo stupore del raccontare che viene colto alla sprovvista dall'incalzare degli eventi, dai sogni di eguaglianza e di giustizia corrotti dalla clandestinità e dalla violenza della lotta armata.¹²⁵

Nel suo monologo, Baliani «individua con decisione la presenza di archetipi tragici nella vicenda Moro, fonde il tono tragico con lo stile narrativo del teatro di narrazione»¹²⁶. Non fornisce risposte definitive, ma solleva dubbi riguardanti la gestione del caso da parte dello Stato, ponendo domande sulle relative responsabilità, «si interroga – in modo limpido e onesto – su quei giorni con la necessità di capire e di non venire meno al senso e al significato della giustizia»¹²⁷. Enfatizza la memoria collettiva e riflette sul significato del sacrificio di Moro. *Corpo di stato* si manifesta come un'opera di notevole impatto, il cui valore risiede nella sua capacità di far rivivere eventi complessi e dolorosi di un periodo cruciale della storia italiana, ma anche nel sollecitare una riflessione sul ruolo della memoria e sulla sua trasmissione. L'autore stimola lo spettatore a confrontarsi con le contraddizioni del passato, mettendo in evidenza l'importanza di mantenere viva la storia per comprendere appieno il presente.

¹²⁴ Marini-Maio, Nicoletta. "Unbury that Body: The Tragic Palinode of a Generation in Marco Baliani's *Corpo di stato*". *Remembering Aldo Moro: The Cultural Legacy of the 1978 Kidnapping and Murder*, a cura di Ruth Glynn e Giancarlo Lombardi, Legenda, 2012, p. 128. Traduzione dall'originale inglese: «*Compared with its fictional and non-fictional precursors, Corpo di Stato presents relevant elements of novelty.*»

¹²⁵ Zuttoni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, p. 164.

¹²⁶ Marini-Maio, Nicoletta. "Unbury that Body: The Tragic Palinode of a Generation in Marco Baliani's *Corpo di stato*". *Remembering Aldo Moro: The Cultural Legacy of the 1978 Kidnapping and Murder*, a cura di Ruth Glynn e Giancarlo Lombardi, p. 128. Traduzione dall'originale inglese: «*resolutely identifies the presence of tragic archetypes in the Moro affair, merges a tragic tone with the narrative style of the teatro di narrazione.*»

¹²⁷ "Corpo di stato (libro)". *Marco Baliani* [online], disponibile su: www.marcobaliani.it/corpo-di-stato-libro/

Baliani ci invita a meditare sulla collocazione del cadavere di Moro e sulla sua capacità di indicizzare la profonda contestazione sociale e politica dell'Italia del 1978 e oltre. Il cadavere di Moro [...] non può essere seppellito. Non sepolto, non può essere pianto.¹²⁸

La presente citazione sottolinea il *valore simbolico* del cadavere di Moro nel racconto di Baliani. Assume un significato che va oltre la sua realtà fisica, viene trasformato in una frattura irrisolta e aperta nella coscienza collettiva della società italiana, in un fantasma politico, un simbolo della storia. «La presenza ingombrante di un corpo *da non seppellire*»¹²⁹ è un'espressione adeguata a descrivere il suo corpo come un'entità che non può trovare pace, né fisicamente, né metaforicamente. Anche in questo risiede la componente tragica dell'evento (nel senso proprio del termine), poiché richiama direttamente la memoria dell'*Antigone* di Sofocle. Non poter seppellire un morto equivale a negare il lutto e la pace all'anima. Allo stesso modo, nel monologo di Baliani, il cadavere di Moro non sepolto si configura come una ferita aperta. Come affermato da Nicoletta Marini-Maio, «è la testimonianza materiale di un trauma collettivo che deve ancora essere compreso e articolato»¹³⁰.

La morte di Moro ha rappresentato una svolta per l'Italia, determinando l'abbandono del compromesso storico tra la DC e il PCI e l'intensificazione delle iniziative statali nella lotta al terrorismo. Moro rappresentava un simbolo di dialogo e di riformismo, configurandosi come una vittima emblematica della violenza politica degli anni di piombo. Il caso Moro, nella sua complessità, rimane tuttora avvolto in un'aura di misteri, continua a interrogare il presente, e a generare controversie e confusione.

¹²⁸ Baliani, Marco. *Body of State: The Moro Affair, a Nation Divided*, cap. 1. Tradotto da Nicoletta Marini-Maio, Ellen Nerenberg e Thomas Simpson, p. 9. Traduzione dall'originale inglese: «Baliani invites us to meditate on the location of Moro's cadaver and its ability to index the deep social and political contestation in Italy in 1978 and beyond. Moro's dead body is [...] unable to be buried. Unburied, it cannot be mourned.»

¹²⁹ Marini-Maio, Nicoletta. "Unbury that Body: The Tragic Palinode of a Generation in Marco Baliani's *Corpo di stato*". *Remembering Aldo Moro: The Cultural Legacy of the 1978 Kidnapping and Murder*, a cura di Ruth Glynn e Giancarlo Lombardi, p. 129. Traduzione dall'originale inglese: «the cumbersome presence of a body 'da non seppellire'»

¹³⁰ Ibid., Traduzione dall'originale inglese: «it is the material testimony of a collective trauma that still needs to be comprehended and articulated.»

4. Marco Paolini

Il secondo narratore di spicco della prima generazione di narratori, il quale ha contribuito in modo significativo agli esordi e alla diffusione massmediatica del teatro di narrazione insieme a Baliani, è Marco Paolini. Attore, autore, produttore cinematografico e regista veneto nato a Belluno nel 1956, «si occupa di teatro dagli anni Settanta, facendo parte di vari gruppi teatrali»¹³¹. Tra i più importanti vi sono il *Tag Teatro* di Venezia e il *Teatro Settimo*¹³² di Torino, dove Paolini «inizia a raccontare storie»¹³³ e dove si tentava «di portare in scena materiali non teatrali»¹³⁴. Nel 1994, Paolini si distacca dalla compagnia teatrale e avvia il proprio percorso come autore solista, concentrandosi sul lavoro drammaturgico del racconto, optando «per un teatro epico più che dialogico»¹³⁵. Negli anni Novanta collabora con Moby Dick – Teatri della Riviera, una cooperativa teatrale che ha prodotto i suoi primi spettacoli di successo mediatico. Nel 1999 fonda la società JOLEFILM, una casa di produzione che ha curato i suoi progetti teatrali, cinematografici e televisivi a partire dagli anni Duemila, realizzando anche la maggior parte delle dirette televisive più note, «seguite da milioni di telespettatori»¹³⁶.

Prima di presentare lo spettacolo che lo farà conoscere al grande pubblico televisivo, *Il racconto del Vajont* (1993), Paolini scrive già dei testi importanti, come gli *Album*¹³⁷, una serie di cinque monologhi teatrali autobiografici, descritti dall'autore stesso come «una lunga biografia collettiva»¹³⁸ che copre un ampio arco temporale: dagli anni Sessanta fino ai giorni nostri. Seguono *Il Milione: quaderno veneziano* (1997) e il ciclo dei *Bestiari*¹³⁹, con i quali Paolini inizia a integrare *poesia e musica* nel suo teatro, raccontando «il cambiamento della società

¹³¹ "Chi siamo". *La Fabbrica del Mondo* [online], 2024, disponibile su: lafabbricadelmondo.org/chi-siamo

¹³² noto anche con la denominazione *Laboratorio Teatro Settimo*

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, p. 49.

¹³⁵ Ivi, p. 54.

¹³⁶ "Marco Paolini". *Jolefilm* [online], 2025, disponibile su:

www.jolefilm.com/pagina/marco-paolini

¹³⁷ *Adriatico* (1987), *Tiri in porta* (1990), *Liberi tutti* (1992), *Aprile '74 e 5* (1995) e *Stazioni di transito: album di storie* (1999).

¹³⁸ "Chi siamo". *La Fabbrica del Mondo* [online], disponibile su:

lafabbricadelmondo.org/chi-siamo

¹³⁹ Paolini ha realizzato più *Bestiari*, tra i quali *Bestiario veneto: In riviera* (1998), *Bestiario veneto: Parole mate* (1998), *Bestiario veneto: L'orto* (1998) e *Bestiario italiano: I cani del gas* (1999).

attraverso i dialetti»¹⁴⁰ e sviluppando il «rapporto con la lingua»¹⁴¹. Ulteriori esempi delle narrazioni significative «di forte impatto civile»¹⁴² includono *I-TIGI Canto per Ustica* (2000), *Parlamento chimico: storie di plastica* (2002) e *Il Sergente: a Mario Rigoni Stern*¹⁴³ (2004).

Insieme allo scrittore e scienziato Telmo Pievani ha dato vita al programma televisivo *La Fabbrica del Mondo*, trasmesso su Rai 3 nel 2022. La serie televisiva esplorava temi relativi alla crisi ambientale e alle sfide globali, rappresentando una sintesi tra narrazione, filosofia e dati scientifici, con lo scopo di sensibilizzare il pubblico sulle questioni ecologiche e sociali della contemporaneità. A seguito dell'esperienza televisiva, *La Fabbrica del Mondo* si trasforma in un progetto culturale e sperimentale permanente, che si estende anche al di fuori della TV. Paolini ne fa un vero e proprio *laboratorio*¹⁴⁴ narrativo e teatrale, organizzando diversi spettacoli, incontri ed eventi di divulgazione, dove il pubblico non è semplice spettatore, ma partecipa attivamente al processo e alla riflessione critica. L'artista ha inoltre contribuito al panorama *cinematografico*, sia come attore in diversi lungometraggi, sia partecipando ai documentari e alle trasmissioni televisive. Ha costantemente operato a cavallo tra il teatro, il cinema e la televisione, alla «ricerca di un compromesso»¹⁴⁵ tra le due discipline.

Per il suo lavoro teatrale ha ricevuto numerosi riconoscimenti: Vajont vince il *Premio Speciale Ubu* per il Teatro Politico nel 1995, il *Premio Idi* per la migliore novità italiana nel 1996, *l'Oscar della televisione* come miglior programma dell'anno nel 1997 e il *Premio Flaiano* per l'interpretazione nel 1998. Nel 2005 riceve il *Premio Archivio Diaristico Italiano* «per il suo lavoro sulla memoria»¹⁴⁶, nel 2013 la *Laurea Honoris Causa* in Scienze dello spettacolo dall'Università di Padova. Recentemente, nel 2025, ha vinto il *Premio Nazionale per l'Ambiente*¹⁴⁷, per la sua ultima opera corale, intitolata *Mar de Molada* (2024).

¹⁴⁰ "Chi siamo". *La Fabbrica del Mondo* [online], disponibile su: lafabbricadelmondo.org/chi-siamo

¹⁴¹ Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, p. 166.

¹⁴² "Marco Paolini". *Jolefilm* [online], disponibile su: www.jolefilm.com/pagina/marco-paolini

¹⁴³ L'adattamento del racconto autobiografico *Il sergente della neve* (1953) di Mario Rigoni Stern

¹⁴⁴ Oggi *Lab oratorio cre-attivo su ambiente, presente, futuro*. (lafabbricadelmondo.org)

¹⁴⁵ Ivi, p. 167.

¹⁴⁶ "MARCO PAOLINI biografia dettagliata". *Jolefilm* [online], 2019, disponibile su: www.jolefilm.com/wp-content/uploads/2019/04/Marco-Paolini_biografia-dettagliata_apr19.pdf

¹⁴⁷ Il prestigioso premio *Gianfranco Merli*.

In molte delle sue rappresentazioni, il Veneto, regione d'origine dell'artista, svolge un ruolo centrale. Paolini conduce «un'approfondita ricerca sul suo territorio»¹⁴⁸, incentrata su temi quali le «metamorfosi della geografia nel corso del tempo»¹⁴⁹, «il paesaggio e il suo mutarsi»¹⁵⁰, il rapporto tra uomo e natura e un forte legame con *l'ambiente* in generale. Un'altra parte del suo corpus è caratterizzata da un richiamo all'azione politica (sebbene l'autore preferisca non parlare di *teatro politico*¹⁵¹ a proposito della propria arte), dall'autobiografia e dalla «vita quotidiana», nonché da un impegno civile nei confronti della recente storia italiana e della memoria collettiva. Spesso mescola «la poesia con la canzone»¹⁵², in modo tale che la musica diventi un «tessuto connettivo della narrazione»¹⁵³. Paolini dimostra una notevole capacità di «reinventare una forma di comunicazione antichissima, adattandola alle nuove tecnologie»¹⁵⁴, e si percepisce più come un «artigiano e manutentore del mestiere»¹⁵⁵ che come un artista. Viene definito anche come un «cantore della realtà contemporanea, un po' poeta e un po' menestrello»¹⁵⁶.

La sezione successiva della tesi sarà dedicata all'analisi di due narrazioni di Paolini più centrali per la presente ricerca, ovvero *Il racconto del Vajont* e *I-TIGI Canto per Ustica*. La loro selezione è motivata dal fatto che entrambe costituiscono esempi emblematici del teatro di narrazione e restituiscono voce agli eventi tragici della storia italiana. Si tratta di due opere che condividono tematiche ricorrenti e rilevanti per questo lavoro, tra le quali la memoria storica, la denuncia della verità negata, le vittime innocenti e dimenticate e la responsabilità collettiva. L'autore stesso ne riconosce l'unicità e conferma la loro importanza all'interno della propria produzione artistica: «Ustica e Vajont per me non sono come gli altri spettacoli, preferisco non estrapolare parti del testo, sono storie che vanno ascoltate o lette per

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ "Chi siamo". *La Fabbrica del Mondo* [online], disponibile su:

lafabbricadelmondo.org/chi-siamo

¹⁵¹ «Sicuramente dopo il successo del racconto sul Vajont il suo teatro è stato etichettato come "politico" ed è prevedibile come Paolini stesso eviti una tale etichetta: Perché altri tipi di teatro devono essere considerati teatro *tout court*, mentre quello che faccio avrebbe bisogno dell'aggettivo "politico"?» Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, p. 55.

¹⁵² Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, p. 168.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Ivi, p. 167.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ivi, p. 55.

intero»¹⁵⁷. Questa sua affermazione mette in luce la necessità di fruire le opere nel loro complesso: soltanto in questo modo il pubblico potrà essere coinvolto nel modo giusto, attivando la funzione etica e testimoniale del racconto.

4.1 Il racconto del Vajont

*«Cinque paesi, migliaia di persone, ieri c'erano, oggi sono
terra e nessuno ha colpa; nessuno poteva prevedere.»¹⁵⁸*

Il racconto del Vajont, il monologo teatrale più acclamato e noto della produzione artistica di Marco Paolini, altresì conosciuto con il titolo *Vajont 9 ottobre '63*, nasce come un testo sperimentale in continua evoluzione e raggiunge la sua forma definitiva dopo alcuni anni di «prove aperte»¹⁵⁹. Nasce al di fuori dei teatri tradizionali, iniziando la sua esistenza in vari luoghi alternativi: «prima in casa di amici, poi nelle piazze, nei circoli culturali, nelle scuole, negli ospedali, nei centri sociali, nelle fabbriche, alla radio»¹⁶⁰. In seguito alle prime prove «non ufficiali», durante le quali vengono raccolti materiali e testimonianze e viene attirata l'attenzione di un pubblico sempre più vasto, diventa fondamentale la collaborazione di Paolini con Gabriele Vacis¹⁶¹, coautore della versione definitiva del testo. Alla stesura finale della narrazione forniscono un contributo drammaturgico anche Gerardo Guccini e Alessandra Ghiglione, due studiosi di teatro. La *prima teatrale* de *Il racconto del Vajont* ha avuto luogo nel 1993, trent'anni dopo il tragico evento sulla diga del Vajont del 1963.

L'interesse di Paolini nel narrare questo materiale è stato motivato da due fattori principali. In primo luogo, anche in questo caso vi è un legame parzialmente autobiografico con la vicenda, poiché l'autore, sebbene fosse ancora un ragazzo, ricorda i fatti accaduti a Vajont nel tragico anno '63 e la reazione dei suoi genitori. Longarone rappresentava la destinazione delle sue vacanze d'infanzia. Il secondo e

¹⁵⁷ "Il racconto del Vajont". *Jolefilm* [online], 2025, disponibile su: www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/il-racconto-del-vajont/

¹⁵⁸ Paolini, Marco, e Gabriele Vacis. *Il racconto del Vajont: Nuova edizione con due saggi inediti*. Garzanti, 2013, p. 21.

¹⁵⁹ Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, p. 50.

¹⁶⁰ Paolini, Marco, e Gabriele Vacis. *Il racconto del Vajont: Nuova edizione con due saggi inediti*. Prima edizione digitale (e-book), Garzanti, 2013, p. 12.

¹⁶¹ Vedi pp. 13-14 di questa tesi per ulteriori approfondimenti su Gabriele Vacis.

principale motivo risiede nella sua reazione emotiva alla lettura del libro di Tina Merlin¹⁶² nel 1993, che lo ha spinto ad approfondire «una delle maggiori tragedie collettive della storia italiana»¹⁶³.

Qualche anno dopo ho letto il libro di Tina Merlin *Sulla pelle viva* e mi sono vergognato, vergognato di non conoscere, di non sapere o di aver dimenticato. Le parole di Tina Merlin avevano riacceso in me la rabbia antica e non volevo correre il rischio di dimenticare ancora e per non dimenticare dovevo, usando il mio lavoro, raccontare.¹⁶⁴

Lo spettacolo, interpretato e diretto da Marco Paolini stesso, ha una durata superiore alle tre ore. L'autore chiarisce che «è lungo perché non è stato pensato come uno spettacolo teatrale; è lungo perché alla fine ci sono quelli che si fermano per sapere il seguito e si fa presto a tirar tardi»¹⁶⁵. Evidenzia la necessità che lo spettatore non solo acquisisca la conoscenza della storia dopo averla ascoltata, ma che disponga anche di un tempo adeguato per processarla e memorizzarla, spiegando il processo di costruzione della sua narrazione:

[...] la semplice cronaca dei fatti, esposta in maniera da rendere comprensibili le cose, occupa già due ore e un quarto. L'altra ora, quella che porta Vajont a tre ore e un quarto, serve a rendere memorizzabili le cose che si sono dette.¹⁶⁶

Sotto il titolo ufficiale del suo racconto, Paolini riporta anche la data 1956/9-10-1963, al fine di collegare gli eventi alla propria autobiografia. 1956 segna l'anno di nascita dell'autore, che all'epoca aveva sette anni, mentre il 9 ottobre 1963 corrisponde alla data esatta del disastro. Il legame con l'autobiografia si configura come un aspetto essenziale per l'artista, poiché, secondo il suo parere, «fornisce credibilità»¹⁶⁷ alla riproduzione delle esperienze narrate.

¹⁶² Tina Merlin (1926-1991), giornalista e scrittrice bellunese, nota principalmente per la sua attività di inchiesta e per il coraggio dimostrato nel portare alla luce temi di denuncia sociale e politica, tra cui il caso più celebre del Vajont, affrontato nel suo libro *Sulla pelle viva*.

¹⁶³ Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, pp. 50-51.

¹⁶⁴ "Il racconto del Vajont". *Jolefilm* [online], disponibile su: www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/il-racconto-del-vajont/

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Paolini, Marco, e Oliviero Ponte di Pino. *Marco Paolini racconta: Quaderno del Vajont*. Edizione speciale per Corriere della Sera, RCS Quotidiani, 2005, p. 44.

¹⁶⁷ Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, p. 56.

La vera gloria dell'opera, tuttavia, sarebbe giunta solo qualche anno dopo, il 9 ottobre 1997, con la cruciale *diretta televisiva*¹⁶⁸ della produzione di successo, trasmessa su Rai 2, direttamente dal luogo della strage, nella cornice della Valle del Vajont, tra due montagne, in occasione del suo 34° anniversario. Nel medesimo anno, il trionfo della trasmissione è stato seguito dalla pubblicazione del libro *Il racconto del Vajont*¹⁶⁹ di Paolini e Vacis, presso la casa editrice Garzanti, e nel 1999 la casa editrice Einaudi pubblica il *Quaderno del Vajont*¹⁷⁰. In merito al riscontro positivo del racconto, Gabriele Vacis afferma quanto segue:

Credo che il successo, anche televisivo, del Racconto del Vajont, nascesse dalla sorpresa di una parola in equilibrio tra il senso e il suono. Il che generava un «discorso» immediatamente comprensibile. Ma dove la comprensione non era tolleranza indulgente e la comprensibilità non era facile accesso che banalizza.¹⁷¹

La ragione principale per cui la trasmissione televisiva della produzione ha assunto tale rilevanza è da ricercarsi nei 3,5 milioni di spettatori che hanno assistito alla diretta in prima serata. In termini di significato, lo spettacolo di Paolini si è configurato come un evento eccezionale e un autentico spartiacque, poiché ha contribuito in modo significativo alla popolarizzazione del teatro di narrazione, portandolo a un pubblico di massa nell'arco di una sola serata, risultato che non sarebbe stato possibile raggiungere esclusivamente nelle sale teatrali in un periodo di tempo così breve. Durante la trasmissione, un pubblico di mille persone era presente sul luogo, inscrevendo, così anche nel formato televisivo, l'importanza cruciale del pubblico – effettivamente presente in loco – e del rapporto diretto che l'autore/attore intrattiene con esso.

Il fondale teatrale costituisce il luogo stesso della tragedia. L'interprete, vestito di nero, narra circondato da uno sfondo impressionante della diga del Vajont illuminata, al centro della valle, nel *Teatro della Diga*¹⁷², «un anfiteatro artificiale

¹⁶⁸ «*Vajont 9 ottobre '63* è il titolo della diretta televisiva di quel racconto fatta nell'ottobre '97 nei luoghi della tragedia.» Paolini, Marco, e Oliviero Ponte di Pino. *Marco Paolini racconta: Quaderno del Vajont*, p. 2.

¹⁶⁹ «[...] è il titolo che è stato dato al testo del lavoro teatrale.» Ibid.

¹⁷⁰ Diario di Marco Paolini e Oliviero Ponte di Pino che raccoglie interviste, appunti e riflessioni sullo spettacolo. Il libro che racconta come è stato fatto, e perché è stato fatto, *Il racconto del Vajont*.

¹⁷¹ Vacis, Gabriele. "Il racconto e la consapevolezza del tempo". *Il racconto del Vajont: Nuova edizione con due saggi inediti*. Prima edizione digitale (e-book), p. 10.

¹⁷² «Così il luogo dello spettacolo – il *Teatro della Diga* – viene spostato un po' più a monte, dove c'è già un pianoro più aperto e sicuro. Tre mesi per avere tutti i permessi, poi il 15 settembre arrivano i bulldozer e fanno il loro lavoro di sbancamento. [...] La buca verde resta dietro: nella diretta TV

con tre gradinate e uno spazio centrale basso, senza palcoscenico»¹⁷³, costruito specialmente per la diretta. Il trattamento adottato da Paolini non si caratterizza per un minimalismo così estremo come quello osservato nelle prime narrazioni di «pura ed esclusiva affabulazione»¹⁷⁴ di Marco Baliani. Paolini recupera «gli elementi della messa in scena»¹⁷⁵, ma l'allestimento rimane comunque privo di componenti superflue e di effetti scenici.

[...] la verità della narrazione con l'avvento de *Il racconto del Vajont* subisce uno spostamento di direzione dal campo dell'immaginazione, della sublimazione artistica e della componente autobiografica a quello più marcatamente riscontrabile nel versante della realtà fattuale.¹⁷⁶

Nel corso dello spettacolo utilizza pochi oggetti di scena: una lavagna con dei gessi, un tavolo con una lampada e una sveglia, una sedia, il libro di Tina Merlin e un fazzoletto con il nodo, che riveste un valore fortemente simbolico nella narrazione. «Paolini è quasi sempre in primo piano»¹⁷⁷, in piedi per tre ore, la sua interpretazione è molto accurata e precisa. «Spesso i racconti di Paolini sono ricchissimi di date, nomi, e informazioni»¹⁷⁸. L'artista utilizza la lavagna situata sul «palcoscenico» per disegnare grafici e mettere in evidenza dati statistici e cronologici, termini tecnici, nonché informazioni geologiche e geografiche. Durante l'esibizione, la lavagna diventa dunque uno strumento narrativo, riempiendosi progressivamente di testimonianze provenienti dal disastro del Vajont. Si configura come un elemento funzionale che non solo arricchisce l'allestimento complessivo, ma anche consente al narratore di mostrare e chiarire meglio le informazioni al pubblico. Nella trasmissione televisiva, lo spettacolo è accompagnato anche da materiali fotografici, filmati d'archivio e riprese effettuate dai cameraman sui volti dei singoli spettatori presenti in studio all'aperto.

appare nelle inquadrature a campo lungo verso la diga, solo che sembra blu: un bel blu notte sullo sfondo delle luci da teatro. Non è proprio piccolo, un teatro per mille spettatori.» Paolini, Marco, e Oliviero Ponte di Pino. *Marco Paolini racconta: Quaderno del Vajont*, p. 4.

¹⁷³ Paolini, Marco, e Oliviero Ponte di Pino. *Marco Paolini racconta: Quaderno del Vajont*, p. 4.

¹⁷⁴ Farinelli, Francesco. *La drammatizzazione della storia. Uno studio del secondo Novecento attraverso i racconti del teatro di narrazione*, p. 207.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ivi, p. 50.

¹⁷⁷ Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 2, "Nei luoghi della narrazione – L'ambiente", sottocapitolo "Storie di dighe".

¹⁷⁸ Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, p. 59.

Il racconto del Vajont viene definito correntemente un'«orazione civile». Come osserva Paola Ranzini, «il senso politico, di orazione civica, del teatro di narrazione si definisce nelle produzioni [...] come *Il Racconto del Vajont* di Marco Paolini (1993) e *Corpo di Stato* di Marco Baliani (1998)»¹⁷⁹. A differenza di quanto esplicitamente dichiarato da Baliani¹⁸⁰, Paolini non sembra manifestare un'opposizione categorica rispetto al termine «teatro civile», anzi, lo legittima con le proprie parole, sostenendo: «Dopo Vajont sono diventato narratore civile»¹⁸¹. L'autore conferma che il presente testo «è nato come racconto privato, poi è diventato teatro, poi orazione civile»¹⁸²; tuttavia, anche lui tende a privilegiare una pratica teatrale non vincolata da definizioni rigide¹⁸³, benché assuma un atteggiamento più neutrale nei confronti del concetto. La natura civile de *Il racconto del Vajont* si manifesta nel suo forte valore sociale, inteso come una forma di comunicazione pubblica che trascende la mera rappresentazione teatrale. Daniele Biacchessi afferma che «si tratta di una vera e propria orazione, un rito collettivo di memoria e impegno civile»¹⁸⁴. Questo implica che Paolini non racconta solo una semplice storia, ma compie un'azione impegnata attraverso la quale si intende informare, sollecitare una riflessione critica sulla memoria, sensibilizzare il pubblico e renderlo testimone di un evento traumatico, carico di responsabilità e implicazioni morali, politiche e collettive.

Il punto di partenza dell'opera è la seguente questione: «Come raccontare una storia così terribile a distanza di anni?»¹⁸⁵ «Come si fa a capire un fatto come

¹⁷⁹ Ranzini, Paola. *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, cap. 7, sottocapitolo 7.3, p. 179.

¹⁸⁰ «[...] Io però non lo chiamerei "teatro civile" come fa qualcuno; è un termine che a me non piace, secondo me il teatro deve essere sempre "incivile", il teatro non ricompatta la comunità, il teatro mostra i conflitti dentro la comunità: il termine "civile" che hanno appioppato a tanto teatro di narrazione, al mio, a quello di Marco Paolini, Ascanio Celestini è sbagliato... [...] È politico, nel senso che parla alla *polis*, quello sì, ma non parla alla *polis* per riconfermare alcuni statuti dell'esistente, parla alla *polis* per dire alla *polis* degli abissi in cui essa si trova, sennò a che serve.» Becchetti, Margherita. "Marco Baliani. Una generazione lacerata. Intervista sullo spettacolo *Corpo di stato. Il delitto Moro*." *Zapruder. Storie in movimento*, p. 123.

¹⁸¹ "Il racconto del Vajont". *Jolefilm* [online], disponibile su: www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/il-racconto-del-vajont/

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ «Io chiamo quello che faccio teatro, teatro e basta. *Teatro civile* si differenzia da un certo tipo di teatro politico, un teatro a tesi molto in voga negli anni Settanta. [...] Certamente anch'io faccio teatro politico, ma non devo certamente essere io a metterci un'etichetta.» Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 2, "Nei luoghi della narrazione – L'ambiente", sottocapitolo "Storie di dighe".

¹⁸⁴ Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 2, "Nei luoghi della narrazione – L'ambiente", sottocapitolo "Storie di dighe".

¹⁸⁵ Ibid.

questo? [...] Dove va a cadere il peso di certi avvenimenti? [...] Quale clima raddensano in un paese?»¹⁸⁶ Questi sono solo alcuni degli interrogativi che vengono posti da Paolini all'inizio della narrazione. Al fine di delineare la trama della vicenda in relazione agli eventi storici accaduti, si rende opportuno citare direttamente un estratto da uno dei passaggi iniziali dell'opera stessa:

9 ottobre 1963. Dal monte Toc, dietro la diga del Vajont, si staccano tutti insieme 260 milioni di metri cubi di roccia. [...] Duecentosessanta milioni di metri cubi di roccia cascano nel lago dietro la diga e sollevano un'onda di 50 milioni di metri cubi. Di questi 50 milioni, solo la metà scavalca la diga: solo 25 milioni di metri cubi d'acqua... Ma è più che sufficiente a spazzare via dalla faccia della terra cinque paesi. [...] Duemila morti.¹⁸⁷

«Una colossale frana precipita nell'invaso della diga della valle del Vajont, tra Veneto e Friuli, provocando un'inondazione»¹⁸⁸ che distrugge cinque paesi: Longarone, Pirago, Rivalta, Villanova, Faè. In totale circa duemila vittime, tutto accaduto in pochi minuti. Una sciagura di proporzioni inaudite, giustamente paragonata a un autentico olocausto, «una delle più spaventose catastrofi avvenute nel secolo scorso in Italia»¹⁸⁹, che si è rivelata «un evento prevedibile»¹⁹⁰, frutto di negligenze tecniche, interessi economici e serie responsabilità istituzionali.

La narrazione meticolosa di Paolini copre l'intero arco temporale che va dall'inizio della costruzione della diga nel 1957 fino alla tragica frana del 1963. Tuttavia, la storia della vicenda risale a molti anni addietro, come sottolineato da Biacchessi, il quale la definisce «una strage di Stato, iniziata trentacinque anni prima»¹⁹¹, in quanto iniziata nel 1928, quando «il professor Giorgio Dal Piaz»¹⁹² presenta la prima relazione sul bacino artificiale del Vajont»¹⁹³ e insieme

¹⁸⁶ Paolini, Marco, e Gabriele Vacis. *Il racconto del Vajont: Nuova edizione con due saggi inediti*, p. 20.

¹⁸⁷ Ivi, pp. 19-20.

¹⁸⁸ "Vajont, un disastro italiano". *RaiPlay* [online], 2025, disponibile su: www.raipley.it/programmi/vajontundisastroitaliano

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 2, "Nei luoghi della narrazione – L'ambiente", sottocapitolo "Storie di dighe".

¹⁹² Giorgio Dal Piaz (1872-1962), geologo e paleontologo italiano, specializzato in stratigrafia e tettonica delle Alpi Feltrine, è stato il primo a valutare le condizioni della conca nella valle del Vajont, anni prima della costruzione della diga. Pur avendo svolto un ruolo significativo nella fase iniziale del caso, non è stato direttamente coinvolto nelle decisioni successive che hanno portato alla realizzazione dell'opera.

¹⁹³ Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 2, "Nei luoghi della narrazione – L'ambiente", sottocapitolo "Storie di dighe".

all'ingegnere civile Carlo Semenza¹⁹⁴ affermano di non riscontrare particolari criticità geologiche della località. Il progetto della diga del Vajont, situata in Erto e Casso, lungo il torrente Vajont, è stato realizzato dopo oltre trent'anni di studi tecnici e sondaggi geologici, senza essere bloccato neanche durante la Seconda guerra mondiale. I lavori di costruzione sono iniziati nel 1957 e si sono conclusi nel 1960. In quel periodo, la diga era la più alta al mondo. Tra gli obiettivi vi era non solo quello di dimostrare l'orgoglio italiano attraverso una struttura architettonica insolita, di dimensioni straordinarie, ma soprattutto di sfruttare il bacino per la produzione di energia idroelettrica. La protagonista principale sia nella fase di progettazione, realizzazione e gestione della diga, sia nelle responsabilità del disastro successivo, è stata la Società Adriatica di Elettricità¹⁹⁵, una delle principali società private italiane nel settore dell'energia elettrica. «All'inizio del secolo le società idroelettriche erano tutte private. Questa SADE l'ha fondata nel 1905 uno dei più straordinari capitalisti del nostro secolo»¹⁹⁶, il conte di Misurata, Giuseppe Volpi. Accanto a questi, compaiono Dal Piaz, Semenza, Volpi – tutti menzionati nella narrazione di Paolini, e tutti sottoposti allo sguardo critico del narratore.

L'intera catastrofe era, come si dimostrerà in seguito, evitabile, se solo si fossero presi in considerazione i segnali di avvertimento. I due principali si verificano nel 1959, quando «3 milioni di metri cubi di roccia si staccano precipitando nell'invaso del Vajont e provocando la morte di un operaio»¹⁹⁷, e nel 1960, quando «una frana di 700.000 metri cubi di roccia si stacca dalla parete del Monte Toc e cade nel bacino»¹⁹⁸. La prevedibilità della vicenda è un fatto che suscita tristezza e impotenza e che non può essere trascurato. Una parte significativa del racconto è dedicata a coloro che hanno cercato di agire e di opporsi al progetto per scongiurare il disastro, ma purtroppo invano. Paolini richiama l'attenzione soprattutto sulla scrittrice e giornalista Tina Merlin e sul suo libro *Sulla pelle viva*, con il sottotitolo *Come si costruisce una catastrofe. Il caso del Vajont*. Nella

¹⁹⁴ Carlo Semenza (1893-1961) è stato un ingegnere civile italiano, specializzato nella costruzione di dighe e nel campo delle valutazioni geologiche e ingegneristiche. È noto per la sua collaborazione con Dal Piaz; ha avuto un ruolo cruciale nella storia della tragedia del Vajont, sottovalutando i rischi legati alla stabilità della montagna e non considerando le potenziali frane.

¹⁹⁵ L'acronimo SADE.

¹⁹⁶ Paolini, Marco, e Gabriele Vacis. *Il racconto del Vajont: Nuova edizione con due saggi inediti*, p. 31.

¹⁹⁷ Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 2, "Nei luoghi della narrazione – L'ambiente", sottocapitolo "Storie di dighe".

¹⁹⁸ Niccolini, Francesco. "Una frana annunciata". *Marco Paolini racconta: Quaderno del Vajont*. Edizione speciale per Corriere della Sera, RCS Quotidiani, 2005, p. XXVII.

presentazione dell'edizione del 1997 di quest'opera, Paolini descrive il rapporto con l'autrice e le sensazioni provocate dentro di lui da questo incontro:

Ci sono incontri che ti cambiano la vita. [...] A volte sono un pugno nello stomaco che ti toglie il fiato, che ti lascia dentro una rabbia e un senso d'ingiustizia subito intollerabile, ingiusta. Questo, per me, è stata Tina Merlin. Non l'ho mai conosciuta di persona, ma l'incontro c'è stato ugualmente attraverso le pagine di questo libro. Le storie non esistono finché non c'è qualcuno che le racconta. La tragedia del Vajont esisteva, eccome!¹⁹⁹

Tina Merlin, all'epoca giornalista del quotidiano *l'Unità*²⁰⁰, ha svolto un ruolo fondamentale nel portare alla luce i problemi legati alla costruzione della diga. Prima di scrivere *Sulla pelle viva*, aveva già pubblicato numerosi articoli che descrivevano i potenziali rischi della struttura. Dopo le sue indagini sul bacino del Vajont, aveva anticipato i pericoli legati alla diga, sebbene non in modo scientifico o tecnico. La sua denuncia si concentrava sugli allarmi sistematicamente sminuiti dalle istituzioni e dalle persone responsabili del progetto, nonché sul disinteresse delle autorità nei confronti della questione. Attraverso il suo lavoro giornalistico, cercava di sensibilizzare l'opinione pubblica sulla vicenda, basandosi sulle testimonianze e sugli indizi, ma la sua voce non è stata presa sul serio fino alla strage del 1963. Merlin è stata persino processata per diffondere notizie «false» e «tendenzie», a causa dei suoi articoli sull'Unità. Non solo le sue denunce venivano ignorate; ha subito anche un tentativo di delegittimazione per aver sollevato un problema reale, che si è tragicamente rivelato fondato. Ne *Il racconto del Vajont*, Paolini riconosce la sua determinazione e il suo coraggio e utilizza una metafora che paragona Merlin a un falco o a un «profeta angelico»:

Eccolo là il libro della Merlin. Ecco che cos'è: non è un'altra storia, è la stessa storia ma da un altro punto di vista. [...] No, questo è il punto di vista del falco. Prospettiva a volo d'angelo. Sguardo di chi le cose invece le ha viste da prima. Dall'alto. Da sopra.²⁰¹

¹⁹⁹ Merlin, Tina. "Presentazione di Marco Paolini". *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso del Vajont*. 3a ed., Cierre, 1997, p. 7.

²⁰⁰ *L'Unità* è uno storico quotidiano italiano, fondato nel 1924 dal Partito Comunista Italiano.

²⁰¹ Paolini, Marco, e Gabriele Vacis. *Il racconto del Vajont: Nuova edizione con due saggi inediti*, p. 27.

La frana del Monte Toc si verifica alle ore 22:39. «Non in due tempi, bensì come corpo unico»²⁰². «[...] I giornalisti più importanti del paese arrivano la notte stessa, quasi mattina, spaventati come formiche sotto la diga»²⁰³. Il narratore riporta le loro emozioni: «Ecco la valle della sciagura: fango, silenzio, solitudine e capire subito che tutto ciò è definitivo; più niente da fare o da dire»²⁰⁴, scrive uno degli «inviati speciali sul luogo»²⁰⁵, il giornalista Giorgio Bocca, in un articolo pubblicato su *Il Giorno* l'11 ottobre 1963. Un altro scrittore menzionato da Paolini nel suo monologo è Dino Buzzati, originario di Belluno, per il quale la situazione assume un significato ancora più personale, considerando che la diga è collocata «sul confine tra il Veneto e il Friuli»²⁰⁶. Buzzati si esprime lo stesso giorno del 1963, pubblicando sul giornale *Corriere della Sera* le seguenti parole:

Un sasso è caduto in un bicchiere, l'acqua è uscita sulla tovaglia. Tutto qua. Solo che il sasso era grande come una montagna, il bicchiere alto centinaia di metri, e giù sulla tovaglia, stavano migliaia di creature umane che non potevano difendersi.²⁰⁷

Uno dei temi centrali dell'opera concerne anche la *verità negata* della sciagura e il rapporto tra *l'uomo e la natura*. L'impressione che «[...] tutto è stato fatto dalla natura che non è buona e non è cattiva, ma indifferente»²⁰⁸ si è rivelato fallace. Nessuno doveva sapere nulla. Come è noto, il caso della diga del Vajont non è stato affatto casuale e «non si trattò di un “disastro naturale”, come scrissero i cronisti all'indomani della strage, ma di una tragedia provocata dall'uomo»²⁰⁹. Si è di fronte alla ricostruzione di una «vicenda tipicamente italiana, che passa per la distruzione della civiltà contadina in nome del progresso, per le grandi e le piccole arroganze dei potenti»²¹⁰.

[...] forse questa storia sembrerà una delle tante «casualmente» accadute. [...] Ma non è così. Assomiglia molto a quelle di oggi. È contrassegnata dallo stesso marchio: il potere. E

²⁰² Niccolini, Francesco. "Una frana annunciata". *Quaderno del Vajont*, p. XLIX.

²⁰³ Ivi, p. 21.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Paolini, Marco, e Gabriele Vacis. "Presentazione". *Il racconto del Vajont: Nuova edizione con due saggi inediti*. Prima edizione digitale (e-book), p. 2.

²¹⁰ Ibid.

dall'uso che ne fanno le classi politiche e sociali che lo detengono.²¹¹ Resterà un monumento a vergogna perenne della scienza e della politica. Un connubio che legava strettissimamente [...] quasi tutti gli accademici illustri al potere economico, in questo caso al monopolio elettrico SADE.²¹²

A seguito della tragedia, si è proceduto a una lunga serie di indagini e ai numerosi processi. Le responsabilità principali sono state attribuite ai progettisti e ai dirigenti della SADE, prima che venisse nazionalizzata dall'Ente Nazionale per l'Energia Elettrica²¹³, i quali hanno occultato i rischi e l'inadeguatezza del terreno e dei versanti del bacino. «Il tribunale infligge però condanne lievi, fino a un massimo di sei anni, di cui due condonati»²¹⁴, e ha altresì pronunciato alcune assoluzioni.

Grazie a questo spettacolo, il quale ha assunto anche «un significato politico»²¹⁵, Paolini si configura come «inventore del proprio personaggio»²¹⁶ dell'attore-autore e «portavoce di una memoria collettiva che i media hanno occultato per vent'anni»²¹⁷. Il suo racconto del Vajont sollecita una rielaborazione critica, «una diversa consapevolezza delle vicende del passato»²¹⁸ e invita a un coinvolgimento attivo. L'artista instaura un legame molto stretto e intimo con il pubblico, ponendogli delle domande, favorendo un'interazione attiva degli spettatori. Un tratto distintivo della forma narrativa di Paolini è il suo *carattere «tragicomico»*, il quale emerge attraverso le emozioni contrastanti, come il riso e il pianto. L'autore adotta questa tecnica per umanizzare la tragedia, evitando una narrazione unidimensionale. L'uso dell'ironia evidenzia l'assurdità di determinate situazioni, mentre il sorriso amaro diventa una forma di resilienza nell'affrontare il dolore di una storia tanto terribile. «Scoprire o rileggere *Il racconto del Vajont* oggi significa tenere viva una memoria che non può e non deve andare perduta»²¹⁹.

²¹¹ Merlin, Tina. *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso del Vajont*, p. 23.

²¹² Ivi, p. 21.

²¹³ L'ENEL, istituito nel 1962, ha assunto il controllo della diga dopo la nazionalizzazione dell'energia elettrica. Tuttavia, al momento della tragedia del 1963, la gestione rimaneva ancora nelle mani della SADE, sebbene l'impianto fosse ormai di proprietà statale. L'ENEL non è stato direttamente coinvolto nei processi penali relativi al disastro, ma ne ha ereditato le conseguenze, dovendo affrontare la ricostruzione e risarcire i danni ai superstiti.

²¹⁴ Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 2, "Nei luoghi della narrazione – L'ambiente", sottocapitolo "Storie di dighe".

²¹⁵ Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, p. 166.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Paolini, Marco, e Gabriele Vacis. "Presentazione". *Il racconto del Vajont: Nuova edizione con due saggi inediti*. Prima edizione digitale (e-book), p. 2.

4.1.1 VajontS 23

Due anni fa, il 9 ottobre 2023, in occasione del 60° anniversario della caduta della frana del Vajont, è stato presentato un nuovissimo progetto di Marco Paolini: *VajontS 23*. Un evento culturale inconsueto accompagnato dai seguenti sottotitoli esplicativi: «Azione corale di teatro civile», «Un racconto» e «Cento racconti di acqua e di futuro», realizzato da JOLEFILM per *La Fabbrica del Mondo*²²⁰ in collaborazione con la Fondazione Vajont, curato da Paolini con l'aiuto di Marco Martinelli. Si tratta di un'iniziativa originale, con una sovrapposizione ecologica, andata in scena in contemporanea la stessa sera in oltre 150 teatri, non solo in spazi teatrali e non solo in diverse regioni d'Italia, ma anche all'estero.

Grandi attori e allievi delle scuole di teatro, teatri stabili e compagnie di teatro di ricerca, musicisti e danzatori, maestranze, personale dei teatri, e spettatori arruolati come lettori si riuniranno nei posti più diversi dallo Strehler di Milano ai piccoli teatri di provincia, ai luoghi non specificamente deputati al teatro come scuole e centrali dell'acqua, e ciascuno realizzerà un proprio allestimento di *VajontS* sulla base delle peculiarità del suo territorio. E poi, tutti si fermeranno alle 22.39, l'ora in cui la montagna è franata nella diga.²²¹

Sul sito ufficiale de *La Fabbrica del Mondo* è stata creata «La Rete di VajontS 23» insieme con «Diari di VajontS 23», dove si può trovare chi ha partecipato all'evento e in quale luogo, diventando questo «enorme coro»²²². L'idea dei *VajontS* era di trasformare il monologo e la voce di Paolini in centinaia di voci e in una serie di «storie anche diverse, legate al territorio e alle ferite di questo paese»²²³, «prendendo spunto dal copione»²²⁴ originale.

²²⁰ Vedi pp. 40-41 di questa tesi per ulteriori approfondimenti su Jolefilm e *La Fabbrica del Mondo*.

²²¹ "VajontS 23". *Jolefilm* [online], 2025, disponibile su: www.jolefilm.com/progetto-speciale/vajonts-il-racconto-di-marco-paolini-diventa-un-coro-100-teatri-in-un-grande-live-il-9-ottobre-2023-a-60-anni-dalla-tragedia

²²² "La rete di VajontS 23". *La Fabbrica del Mondo* [online], 2024, disponibile su: lafabbricadelmondo.org/progetti/vajonts-23/la-rete-di-vajonts-23

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid.

Un coro per richiamare l'attenzione su quel che potrebbe accadere, per riflettere, in tempo di crisi climatica, sulla sottovalutazione di un rischio affrontato confidando sul calcolo dell'ipotesi meno pericolosa.²²⁵

Il significato delle esibizioni di *VajontS 23* viene delineato attraverso il ritorno alla storia de *Il racconto del Vajont*, che «ci insegna cos'è la sottovalutazione di un rischio affrontato confidando sul calcolo dell'ipotesi meno pericolosa tra tante»²²⁶. A distanza di oltre sei decenni dal disastro, con questo progetto, Paolini trasforma l'esperienza dal Vajont in un richiamo all'azione nei confronti della *crisi climatica*. «L'acqua e la tragedia del Vajont diventano un punto di partenza per avviare “pratiche di prevenzione civile”»²²⁷. Come dichiara, «i segni [...] sono urgenti e gravi, non possiamo non imparare la lezione, ripetere gli stessi errori, questo il senso dei Vajont oggi»²²⁸.

4.2 I-TIGI Canto per Ustica

«Perché i Tigi siamo noi,
ogni volta che voliamo.»²²⁹

La seconda narrazione di Marco Paolini, oggetto della presente analisi, è *I-TIGI Canto per Ustica*, un'opera di forte valore civile che, a distanza di vent'anni, affronta una delle vicende più controverse della storia italiana recente. Attraverso questo testo, scritto in collaborazione con Daniele Del Giudice²³⁰, Paolini restituisce voce alla memoria collettiva, esplorando i nodi irrisolti e le zone d'ombra

²²⁵ Dal poster ufficiale per il programma dell'evento, @lafabbricadelmondo, *Instagram* [online], disponibile su: www.instagram.com/stories/highlights/17886180815916506

²²⁶ "VajontS 23 - Azione corale di teatro civile". *La Fabbrica del Mondo* [online], 2024, disponibile su: lafabbricadelmondo.org/progetti/vajonts-23

²²⁷ "VajontS 23". *Jolefilm* [online], disponibile su: www.jolefilm.com/progetto-speciale/vajonts-il-racconto-di-marco-paolini-diventa-un-coro-100-teatri-in-un-grande-live-il-9-ottobre-2023-a-60-anni-dalla-tragedia

²²⁸ "Perché VajontS". *La Fabbrica del Mondo* [online], 2024, disponibile su: lafabbricadelmondo.org/progetti/vajonts-23/perche-vajonts

²²⁹ "I-TIGI Canto per Ustica, Marco Paolini, Daniele Del Giudice". *Einaudi* [online], 2025, disponibile su: www.einaudi.it/catalogo-libri/narrativa-italiana/narrativa-italiana-contemporanea/i-tigi-canto-per-ustica-daniele-del-giudice-9788806159412

²³⁰ Daniele Del Giudice (1949-2021) è stato uno scrittore, saggista e pedagogo italiano. Oltre a *I-TIGI Canto per Ustica* (e successivamente *Racconto per Ustica*), scritto in collaborazione con Paolini, è l'autore delle opere come *Lo stadio di Wimbledon* (1983), *Atlante occidentale* (1985), *Staccando l'ombra da terra* (1994) e *In questa luce* (2013). Dopo la sua morte, è stato pubblicato il volume *Del narrare* (2023), a cura di Enzo Rammairone. Nella sua produzione letteraria si evidenziano più volte gli aerei e la tematica dell'aviazione. Del Giudice ha ricevuto il Premio Feltrinelli per la sua opera narrativa (2002) e il Premio Fondazione Il Campiello alla Carriera (2021).

legate alla tragedia di Ustica. Ci colloca ai margini di un nuovo secolo emergente, in quanto lo spettacolo teatrale debutta a Bologna il 27 giugno 2000.

Il monologo in questione mette in esame l'incidente dell'aereo DC-9 (con la sigla di registrazione internazionale *I-TIGI*) della compagnia *Itavia*, avvenuto la sera del 27 giugno 1980, il quale ha provocato la morte di tutti e 81 i passeggeri a bordo. Il volo di linea *IH-870* da Bologna (l'aeroporto Guglielmo Marconi) a Palermo (l'aeroporto Punta Raisi) «parte [...] due ore dopo l'orario previsto»²³¹. «L'arrivo è programmato per le 21.15»²³², ma il velivolo precipita di colpo nel Mar Tirreno, nelle vicinanze tra le isole di Ponza e Ustica. Lo scenario più probabile è stato identificato come *l'abbattimento* accidentale in *guerra aerea*, causato da un missile o da un altro aereo.

In questo caso, la *coautorialità* nella drammaturgia con Del Giudice assume un ruolo fondamentale, poiché una sezione del suo romanzo intitolato *Staccando l'ombra da terra* funge da fonte primaria di ispirazione che conduce alla nascita dello spettacolo *I-TIGI Canto per Ustica*. Inoltre, risulta altresì rilevante il suo interesse per l'aviazione, come osservato da Paolini, secondo il quale Daniele Del Giudice «alla capacità di scrittore unisce la passione per il volo che gli permette di comprendere a fondo anche il linguaggio tecnico della materia»²³³. Paolini ritiene che «per raccontare questa storia serve l'esperienza di un pilota, ma tradotta con parole comprensibili a un passeggero»²³⁴.

Uno stimolo chiave per raccontare questa storia arriva nel 1999 da Daria Bonfietti, presidente dell'Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica²³⁵. Paolini decide di narrarla anche «perché non è la prima volta né l'ultima che l'Italia si arrende per stanchezza»²³⁶, «perché non riguarda solo le famiglie delle

²³¹ "I Fatti". *Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica* [online], 2025, disponibile su: associazioneparentiustica.it/accaduto/i-fatti

²³² Ibid.

²³³ Paolini, Marco, e Daniele Del Giudice. *I-TIGI. Racconto per Ustica*. Einaudi, 2009, p. 3.

²³⁴ "I-TIGI racconto per Ustica". *Jolefilm* [online], 2025, disponibile su:

www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/i-tigi-racconto-per-ustica

²³⁵ «L'Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica nasce a Bologna il 22 febbraio 1988 con lo scopo di accertare la verità e le responsabilità civili e penali della strage. [...] L'associazione si è occupata di realizzare una puntuale raccolta di materiali relativi alla vicenda giudiziaria e all'attività della Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi, depositati presso l'Istituto per la storia e le memorie del Novecento Parri Emilia-Romagna.» "Associazione". *Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica*, 2025, disponibile su: associazioneparentiustica.it/associazione

²³⁶ Paolini, Marco, e Daniele Del Giudice. *I-TIGI. Racconto per Ustica*, p. 7.

vittime»²³⁷ e infine, «perché credere di sapere come è andata non esenta dal cercare ancora di sapere com'è andata»²³⁸. L'opera è stata presentata in anteprima sotto la compagnia teatrale Accademia Perduta / Romagna Teatri, che ha prodotto lo spettacolo (insieme con JOLEFILM) e da tempo ha sostenuto l'associazione dei familiari delle vittime del disastro attraverso il progetto *Teatri per la Verità*. Il *Canto per Ustica* prende vita in un periodo di tempo limitato²³⁹, poiché la sua prima esecuzione ufficiale era prevista in occasione della manifestazione di «Bologna capitale europea della cultura del 2000»²⁴⁰. La città, definita da Paolini come «la città più colpita dal terrorismo e da stragi della storia d'Italia»²⁴¹, desiderava realizzare una commemorazione a vent'anni esatti da quelle considerate le sue due tragedie più grandi: *la strage della stazione*²⁴² (2 agosto 1980) e *l'incidente del DC-9 I-TIGI*, decollato dall'aeroporto bolognese (27 giugno 1980). In seguito alla tappa di Bologna, il tour prosegue anche a Palermo, comprendendo in totale 12 spettacoli. Uno di essi viene ripreso dalla televisione Rai Due, ma a differenza de *Il racconto del Vajont*, non va in onda in diretta. Questa volta la registrazione viene trasmessa pochi giorni dopo²⁴³ la replica avvenuta in Piazza Santo Stefano di Bologna, nell'ambito delle celebrazioni di «Bologna 2000: Città Europea della Cultura».

L'esibizione ripresa dalla Rai, della durata approssimativa di due ore senza interruzioni, presenta alcune innovazioni nell'allestimento scenico. Quella più marcante è che, per la prima volta, non c'è solo il narratore sul palco. In *I-TIGI Canto per Ustica*, Paolini si esibisce in compagnia del *Quartetto vocale* di Giovanna Marini²⁴⁴. Accanto a lui, quattro cantanti femminili – Patrizia Bovi, Francesca Breschi, Patrizia Nasini e la Marini – le quali contribuiscono in modo significativo a creare la storia narrata attraverso le loro voci, i testi delle canzoni,

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ «Alcuni giornali fanno dei distinguo tra *Ustica* e *Vajont*, ma a me sembra inutile starci a pensare, Vajont è arrivato in Tv dopo una lunghissima gestazione a teatro, Ustica invece è andato in scena contemporaneamente a teatro e in Tv. Era urgente, era giusto così. [...]» Paolini, Marco, e Del Giudice. *I-TIGI. Racconto per Ustica*, p. 4.

²⁴⁰ Paolini, Marco, e Daniele Del Giudice. *I-TIGI. Racconto per Ustica*, p. 3.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Il già menzionato attentato neofascista avvenuto nella stazione centrale di Bologna, è stato il soggetto dello spettacolo teatrale *Antigone delle città*, realizzato e diretto da Marco Baliani. Un progetto collettivo con più di cento attori, concepito come un «rito civile» per la strage di Bologna.

²⁴³ Il 6 luglio 2000.

²⁴⁴ Giovanna Marini (1937-2024) è stata una cantautrice, musicista e compositrice italiana, nota per il suo impegno nel recupero delle tradizioni italiane e per le sue attività nel canto popolare. Si è sentita vicina alla musica folk, alla canzone d'autore e ai cantastorie, amando raccontare storie attraverso la sua musica. È stata una delle collaboratrici chiave di Marco Paolini nella creazione dello spettacolo *I-TIGI Canto per Ustica*.

composti da Daniele del Giudice, Giovanna Marini e Corrado Sannucci, e le musiche originali della Marini stessa. Il risultato è un vero «canto», inteso non solo nel senso metaforico, ma anche in quello letterale, poiché *la musica* diventa un elemento nuovo e importante in questa narrazione. Non rappresenta esclusivamente uno sfondo sonoro, ma diventa una parte drammaturgica rilevante, la quale aiuta a far avanzare la trama e a coinvolgere emotivamente il pubblico nel racconto. In determinate sezioni, il racconto di Paolini si mescola con le voci dei cantanti, creando una fusione tra parole e musica. In altri momenti, le canzoni occupano uno spazio definito e in alcuni casi, il quartetto funge persino come un «collega» sul palco, quando il narratore si rivolge direttamente alle cantanti, interagendo con loro²⁴⁵ con domande e osservazioni. In questo caso, la musica contribuisce a costruire una *dimensione corale*, che in altri spettacoli sia di Paolini sia di Baliani rimane invece implicita e attenuata dalla presenza dell'unica voce narrante.

La scenografia è come di consueto caratterizzata dalla semplicità: vi sono due leggii teatrali neri per la consultazione del copione, il quale Paolini apre solo occasionalmente, soprattutto nelle parti più tecniche, mentre il quartetto lo utilizza durante le sezioni musicali. Sulla scena sono presenti quattro sedie e un microfono per le cantanti, una chitarra appoggiata a un supporto, suonata dalla Marini in una parte dello spettacolo. Sul fondo del palco, tre grandi riflettori sono posizionati per svolgere un ruolo nella scena finale. L'elemento scenografico dominante è ancora una volta la lavagna; tuttavia, a differenza de *Il racconto del Vajont*, non si tratta di una classica «lavagna scolastica», bensì di una lavagna moderna di vetro trasparente, sulla quale si trova la mappa d'Italia, che l'attore gradualmente descrive con dati geografici, nomi dei luoghi e note esplicative. Al posto dei gessi vengono utilizzati i marcatori di vari colori (verde, rosso, blu). Lo sfondo è costituito dalla basilica e dai dintorni di Piazza Santo Stefano. In questa esibizione, Paolini non è vestito interamente di nero: indossa una camicia blu chiaro e porta un microfono ad archetto, necessario data l'ampiezza della piazza. Oltre alla lavagna e ai marcatori, l'unico altro oggetto di scena è un paio di cuffie aeronautiche, che rappresentano la comunicazione radiofonica del pilota. «Buona sera, 870. Mantenga 290.

²⁴⁵ Durante lo spettacolo, è anche Marini a nominare le vittime con Paolini, mentre suona la chitarra.

Richiamerà 13 Alfa.»²⁴⁶ Nella versione televisiva vengono inoltre inseriti estratti di filmati storici d'archivio, relativi alla tragedia.

«L'obiettività della ricerca e del racconto»²⁴⁷, alla quale tende il teatro di narrazione, è valida già «per *Il racconto del Vajont*, ma, ancora di più, per *I-TIGI Canto per Ustica* e *I-TIGI Racconto per Ustica* di Marco Paolini»²⁴⁸. Entrambi gli spettacoli utilizzano il «metodo epistemologico»²⁴⁹, segnato dalla «presentazione di prove, materiale giudiziario, testi giornalistici e indizi di varia natura»²⁵⁰. Anche in questo spettacolo è presente un linguaggio tecnico piuttosto complesso, carico di informazioni. «La base del lavoro è la letteratura giuridica»²⁵¹. Il copione di Paolini e Del Giudice contiene una «selezione e sintesi dell'enorme mole di dati contenuti nella sentenza istruttoria depositata dal Giudice Priore»²⁵².

Non è come raccontare una frana o un paese, una vecchia guerra del nostro secolo o il paesaggio che cambia veloce oggi; gli elementi di questa storia non sono di esperienza comune né di comune conoscenza. Il linguaggio, le parole che normalmente ci aiutano a rappresentare, sono qui un ostacolo. [...]»²⁵³

Il narratore definisce l'argomento di Ustica come «un lavoro difficile che produce tante carte da leggere e capire per scegliere il poco che in un racconto si può dire; [...] facendo in modo che contenga la spiegazione, evidenziando ciò che è fatto e ciò che è opinione»²⁵⁴. Paolini dichiara che questa storia «è finora la più complessa e difficile che abbia provato a narrare»²⁵⁵. In *I-TIGI*, adotta nuovamente una forma di narrazione segnata da emozioni contraddittorie: all'intensa commozione si alternano spesso osservazioni ironiche o dissonanti, con tratti di *black humor*.

²⁴⁶ "I TIGI Canto per Ustica - Bologna Piazza S Stefano". *YouTube*, caricato da Manuel Mazzoleni, 25 giugno 2023, disponibile su: www.youtube.com/watch?v=ZvcX6gibm6A, min. 1:38-1:45.

²⁴⁷ Farinelli, Francesco. *La drammatizzazione della storia. Uno studio del secondo Novecento attraverso i racconti del teatro di narrazione*, p. 77.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Paolini, Marco, e Daniele Del Giudice. *I-TIGI. Racconto per Ustica*, p. 3.

²⁵² "I-TIGI racconto per Ustica". *Jolefilm* [online], disponibile su:

www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/i-tigi-racconto-per-ustica

²⁵³ "I-TIGI Canto per Ustica, Marco Paolini, Daniele Del Giudice. Giulio Einaudi editore - Stile libero Video". *Einaudi* [online], 2001, www.einaudi.it/catalogo-libri/narrativa-italiana/narrativa-italiana-contemporanea/i-tigi-canto-per-ustica-daniele-del-giudice-9788806159412

²⁵⁴ Paolini, Marco, e Daniele Del Giudice. *I-TIGI. Racconto per Ustica*, pp. 3-4.

²⁵⁵ "I-TIGI racconto per Ustica". *Jolefilm* [online], disponibile su:

www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/i-tigi-racconto-per-ustica

La struttura narrativa dello spettacolo viene suddivisa in 8 parti, denominate: «Voci», «Prologo: pro loco», «Quando comincia il volo», «I doveri (oggetti ritrovati e smarriti)», «Il cielo di Firenze e di Grosseto», «Il cielo di Ciampino», «Il cielo di Ponza e di Ustica» e «La guerra», le quali approfondiscono vari aspetti legati alla strage. Tale scelta strutturale concepita dagli autori è presente sia nello spettacolo sia nel testo scritto; pertanto, le singole sezioni tematiche funzionano come una specie di «atti teatrali» nel copione e, allo stesso tempo, come «capitoli» nel libro. L'organizzazione del racconto alterna *narrazione*, *riflessione* e *denuncia*; si apre con un'introduzione evocativa e la presentazione del contesto storico e geografico, per poi proseguire con la descrizione del decollo del DC9, dei passeggeri a bordo e degli oggetti personali delle vittime, recuperati dopo l'incidente, nonché del loro significato simbolico. Paolini esamina le comunicazioni dei radar e le tracce dei velivoli nello spazio aereo italiano durante quella notte, ricostruendo le operazioni di controllo del traffico aereo presso l'aeroporto di Ciampino e gli eventi occorsi nei cieli sopra le isole di Ponza e di Ustica. Formula delle ipotesi sulle cause dell'incidente e sulle eventuali responsabilità delle autorità, considerando le possibili implicazioni militari e politiche del disastro, al fine di giungere a una conclusione emotiva, la scena finale, che ritrae la precipitazione dell'aereo in mare. «A Raisi nessun ritardo. Richiameremo per la discesa. 870. [...] È l'ultima comunicazione dei TIGI con il controllo di Ciampino»²⁵⁶. Sono solo pochi minuti alla catastrofe. Il narratore fornisce una descrizione delle ultime registrazioni disponibili dalla scatola nera, nelle quali l'equipaggio fa ancora battute, e poi, dall'improvviso, «in mezzo al cielo, l'aereo prende un colpo»²⁵⁷. Le chiamate terminano dopo le ore 21 con le parole: «Itavia 870, Do you read?»²⁵⁸ A seguito dell'ultima esclamazione²⁵⁹ del performer c'è solo un grande lampo di tutte e tre le luci sul palco, il quale

²⁵⁶ "I TIGI Canto per Ustica - Bologna Piazza S Stefano". *YouTube*, caricato da Manuel Mazzoleni, disponibile su: www.youtube.com/watch?v=ZvcX6gibm6A, min. 1:50:48-1:51:02.

²⁵⁷ *Ivi*, min. 1:58:19-1:58:25.

²⁵⁸ Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 4, "Nei luoghi della narrazione – La memoria ritrovata", sottocapitolo "Storie di aerei".

²⁵⁹ La conclusione dello spettacolo *I-TIGI Canto per Ustica*, ovvero l'esclamazione «Gua...», viene indicata alle ultime parole del copilota, che potrebbero essere spiegate nel seguente modo: «La voce [...] del pilota conferma che in cabina di pilotaggio videro arrivare qualcosa: un missile o un velivolo da guerra così come ipotizzato dal giudice istruttore Rosario Priore e dai magistrati di rito civile in tutti i gradi di giudizio. [...] I tecnici hanno ripulito quell'audio, conservato sul sito stragi80.it, scoprendo che, in realtà, la parola pronunciata è 'Guarda cos'è?'» "'Guarda, cos'è?'. Le ultime parole prima del disastro: un documento sulla strage di Ustica". *RaiNews* [online], 10 giugno 2020, su: www.rainews.it/archivio-rainews/media/Strage-UsticaGuarda-cos-e-Le-ultime-parole-prima-del-disastro-audio-documento-c4b41d6d-1418-4fda-8308-3cd56778381b.html

simbolicamente rappresenta l'impatto e sembra una «morte improvvisa». Un lampo, seguito da nulla: la fine dello spettacolo che termina proprio nel momento in cui i passeggeri hanno perso la vita. Questo è il giorno in cui – secondo le parole di Bianchessi – «la coscienza nazionale è sprofondata negli abissi del mar Tirreno»²⁶⁰.

Non c'è tempo per un ultimo messaggio, non c'è tempo per spiegarci qualcos'altro. I-TIGI siamo noi, ogni volta che voliamo, e l'ultima cosa che dice quel pilota è semplicemente: «Gua...».²⁶¹

Paolini afferma che questa è una «tragedia globale»²⁶², piena di «argomenti di stringente attualità»²⁶³. «Ustica è infatti al tempo stesso una tragedia antica e una storia tecnologica, ad alta tecnologia»²⁶⁴. Una storia che contiene «tutti gli elementi della tragedia classica, come l'insepoltura, la mancanza di giustizia, il confronto impari tra vittime e potere»²⁶⁵ e del racconto epico. Infatti viene paragonata all'*Odissea* di Omero:

La storia di Ustica è una specie di *Odissea*. C'è la forza del destino. [...] Ci sono vari dettagli di questa vicenda che portano a parlare di una specie di popolo fragile, imbarcato su una nave da argonauti, in uno spazio che non è di nessuno, in cui accade qualcosa che non dipende da loro, come se gli dei si fossero scatenati intorno ed essi non tornano a casa, nemmeno come corpi.²⁶⁶

Come si canta in una delle esecuzioni musicali dello spettacolo, sono «persone sedute in fondo al mare, persone che diventano mare, piano piano diventano

²⁶⁰ Bianchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 4, "Nei luoghi della narrazione – La memoria ritrovata", sottocapitolo "Storie di aerei".

²⁶¹ "I TIGI Canto per Ustica - Bologna Piazza S Stefano". *YouTube*, caricato da Manuel Mazzoleni, disponibile su: www.youtube.com/watch?v=ZvcX6gibm6A, min. 1:59:32-1:59:47.

²⁶² "I-TIGI racconto per Ustica". *Jolefilm* [online], disponibile su: www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/i-tigi-racconto-per-ustica

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ "I-TIGI Canto per Ustica, Marco Paolini, Daniele Del Giudice. Giulio Einaudi editore - Stile libero Video". *Einaudi* [online], disponibile su: www.einaudi.it/catalogo-libri/narrativa-italiana/narrativa-italiana-contemporanea/i-tigi-canto-per-ustica-daniele-del-giudice-9788806159412

²⁶⁵ "I-TIGI racconto per Ustica". *Jolefilm* [online], disponibile su: www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/i-tigi-racconto-per-ustica

²⁶⁶ "Marco Paolini su laeffe: estratto prima puntata di "Racconto per Ustica". Marco Paolini presenta: Racconto per Ustica" [video], *la Repubblica*, 27 giugno 2013, disponibile su: www.repubblica.it/cronaca/2013/06/27/video/marco_paolini_su_laeffe_estratto_prima_puntata_di_racconto_per_ustica-422654393, min. 1:05-1:39.

mare»²⁶⁷. Più della metà dei corpi non è mai stata ritrovata. «L'elenco dei 77 passeggeri del volo Itavia IH-870»²⁶⁸ include 64 adulti e 13 bambini, oltre ai «4 membri dell'equipaggio»²⁶⁹, per un totale di 81 persone di età compresa tra 1 e 71 anni. Tra le vittime a bordo c'erano due neonati, alcuni studenti e pensionati, un dentista, un'insegnante, un operaio, un'avvocata, una laureanda in lingua, un carabiniere, un giornalista, un ingegnere, un impiegato dell'ospedale, un'impiegata dell'hotel, un'impiegata di farmacia, un assicuratore, un geometra, un ragioniere, una professoressa di matematica, un impiegato di banca, un comandante pilota, un'assistente di volo, tecnici, commercianti e così via. Quell'aereo «sembra un treno, con tutti questi mestieri»²⁷⁰. Paolini analizza le motivazioni che hanno spinto le persone a viaggiare su quell'aereo la notte dell'incidente, evidenziando la fatalità della vicenda, considerando che nessuno di loro avrebbe potuto scegliere una fine diversa o influenzare il corso degli eventi.

Con I-TIGI assistiamo di nuovo al teatro che diventa uno «strumento di *engagement*»²⁷¹, come sottolineato da Simone Soriani riguardo agli spettacoli di Paolini che chiama, come già ricordato, «orazioni civili»:

[...] si pensi al caso esemplare delle 'orazioni civili' di Paolini (il già citato *Racconto del Vajont*, *I-Tigi Canto per Ustica*, *Parlamento chimico*) che si presentano come una reazione al "deficit di democrazia e civiltà" e come una risposta alla "mancanza di informazioni necessarie e sottratte al paese [...] per la carenza della stampa e dei media."²⁷²

Anche l'interprete riflette sulle informazioni mancanti, soffermandosi sul momento dove si è dovuto fermare con lo spettacolo e da dove, un giorno, vorrebbe riprendere il racconto. Esprime disappunto per ciò che non è ancora riuscito a narrare a causa dell'assenza di prove: «Prove sparite, prove perdute, prove distrutte, prove ignorate di cose che il tempo rende confuse»²⁷³. A differenza del Vajont, dove si assiste a una verità inizialmente negata, ma successivamente rivelata, in quanto le cause e le

²⁶⁷ "I TIGI Canto per Ustica - Bologna Piazza S Stefano". *YouTube*, caricato da Manuel Mazzoleni, 25 giugno 2023, disponibile su: www.youtube.com/watch?v=ZvcX6gibm6A, min. 36:56-37:07.

²⁶⁸ "Le Vittime". *Strage di Ustica* [online], 2025, disponibile su:

www.stragediustica.info/le-vittime.html

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ "I TIGI Canto per Ustica - Bologna Piazza S Stefano". *YouTube*, caricato da Manuel Mazzoleni, disponibile su: www.youtube.com/watch?v=ZvcX6gibm6A, min. 33:49-33:56.

²⁷¹ Soriani, Simone. *Engagement, comunicazione e consolazione nel teatro dei narratori*, p. 238.

²⁷² Ibid.

²⁷³ Paolini, Marco, e Daniele Del Giudice. *I-TIGI. Racconto per Ustica*, pp. 8-9.

conseguenze nel corso degli anni sono state appurate, in questo caso si osserva una *verità mancante*. Come sottolineato da Daniele Biacchessi nel capitolo «La memoria ritrovata – Storie di aerei» del suo volume *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*:

Nessun cedimento strutturale, nessun incidente aereo, nessuna bomba scoppiata a bordo. L'indagine accerta invece la presenza di velivoli militari italiani, francesi e americani, con il transponder spento, tutti impegnati in un'esercitazione militare lungo le autostrade del cielo percorse dal DC9.²⁷⁴

«Per la strage di Ustica troppe verità negate, nessuna giustizia. Alla fine resta una memoria collettiva, diffusa nell'opinione pubblica ma non scritta»²⁷⁵. L'argomento in esame si configura come un continuo susseguirsi di interrogativi. Per Paolini, «Ustica andrebbe vista come una domanda, non come una spiegazione»²⁷⁶. L'autore dichiara di pretendere «i come, e non solo i perché»²⁷⁷, aggiungendo: «Ustica mette in luce una delle fragilità del sistema italiano: *l'incuria*. Noi siamo molto appassionati di finali, ma della trama non ce ne frega niente.»²⁷⁸ Secondo lui, tale atteggiamento è da non tollerare e «l'incuria è inaccettabile»²⁷⁹.

C'è un aereo di passeggeri che cade all'improvviso, è stato colpito? Da cosa e chi è stato? Non posso rispondere a queste domande dirette, ma posso ricostruire tutti gli indizi, le registrazioni e le tracce che permettono di capire cosa quel giorno accadeva nel cielo intorno a quell'aereo.²⁸⁰

Proprio in questi giorni è stata pubblicata una dichiarazione ufficiale²⁸¹ di Bonfietti, presidente dell'Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica, in risposta

²⁷⁴ Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 4, "Nei luoghi della narrazione – La memoria ritrovata", sottocapitolo "Storie di aerei".

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ "Marco Paolini su laeffe: estratto prima puntata di "Racconto per Ustica". Marco Paolini presenta: Racconto per Ustica" [video], *la Repubblica*, disponibile su: www.repubblica.it/cronaca/2013/06/27/video/marco_paolini_su_laeffe_estratto_prima_puntata_di_racconto_per_ustica-422654393, min. 2:02-2:12.

²⁷⁷ Ivi, min. 2:13-2:17.

²⁷⁸ Ivi, min. 2:39-2:55.

²⁷⁹ Ivi, min. 2:57-2:59.

²⁸⁰ "I-TIGI racconto per Ustica". *Jolefilm* [online], disponibile su: www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/i-tigi-racconto-per-ustica

²⁸¹ «Bologna, 5 marzo 2025. Con grande dolore e delusione apprendo la richiesta della Procura di Roma di archiviazione per la indagine sulla tragedia di Ustica aperta nel 2008 dopo le dichiarazioni del Presidente Cossiga che indicava aerei francesi come responsabili dell'abbattimento del DC-9 Itavia. Dolore per i nostri morti che non hanno ancora avuto completa giustizia e delusione per i

alle ultime conclusioni della Procura di Stato riguardanti la vicenda, la quale ha chiesto di archiviare le indagini sulla tragedia. Tale scelta suggerisce che, nonostante i 45 anni trascorsi, il caso di Ustica probabilmente rimarrà per sempre non chiarito. In tali scenari, il lavoro di narratori come Marco Paolini consente di avvicinarsi di più alla verità nascosta, impedendo che venga dimenticata, e contribuisce a mantenere viva la memoria degli eventi tragici, preservando così la loro eredità nella consapevolezza collettiva: «Paolini ci ha aiutato tutti ad avere meno misteri e più lucidità nelle nostre vite»²⁸².

4.2.1 Racconto per Ustica: I-TIGI a Gibellina

Come per l'opera precedente, la materia trattata non si esaurisce con la versione iniziale del canto. A seguito dell'esperienza del primo copione e delle esibizioni teatrali del 2000, Paolini avverte l'esigenza di rielaborare ulteriormente lo stesso tema. Un anno dopo, nel 2001, nasce una nuova versione definita dall'artista come «Nuovo allestimento-riduzione dall'evento teatrale per il ventesimo anniversario della strage di Ustica in coproduzione con Bologna 2000»²⁸³ e *I-TIGI Canto per Ustica* cambia nome in *I-TIGI Racconto per Ustica*, spettacolo di circa due ore e mezza, che Paolini porta in tournée da novembre 2001 fino ad aprile 2003²⁸⁴. A proposito di questa rielaborazione, il narratore afferma:

tanti anni di indagini e sforzi di Magistratura e Avvocati che non hanno ancora potuto portare alla completa verità. L'avevamo sempre ribadito, anche nell'ultimo anniversario a Bologna, confortati dalle parole del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella che ci è sempre stato vicino in questi anni, che il nodo centrale dell'indagine era la collaborazione degli Stati amici e alleati, che avevano aerei da guerra nella vicinanza del DC-9 Itavia nella tragica notte del 27 giugno 1980. Oggi sappiamo ufficialmente che questa collaborazione non c'è stata, e la lettura degli atti ci permetterà di approfondire, ma da subito voglio considerare questa mancata collaborazione come un oltraggio alla nostra dignità nazionale che impedisce il raggiungimento della verità. La decisione di questi giorni della Procura confermando lo scenario di guerra che aveva indicato la Sentenza ordinanza del giudice Priore ci pone ancora davanti ai tanti perché che abbiamo sollevato in questi anni. Per questo, anche dopo tanti anni, continuerà l'impegno della Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica che chiede di avere ancora al suo fianco tutte le forze democratiche del Paese. È necessario che la Repubblica Italiana continui a pretendere collaborazione da tutti gli Stati amici e alleati per la propria dignità nazionale e per dare giustizia e verità alle Vittime della Strage di Ustica.» Bonfietti, Daria. "Home". *Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica* [online], 2025, disponibile su: associazioneparentiustica.it

²⁸² Paolini, Marco, e Oliviero Ponte di Pino. "Nota dell'editore Einaudi". *Marco Paolini racconta: Quaderno del Vajont*, p. IX.

²⁸³ "I-TIGI racconto per Ustica". *Jolefilm* [online], disponibile su: www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/i-tigi-racconto-per-ustica

²⁸⁴ «Il Racconto per Ustica finisce a Trieste al Teatro Rossetti il 12 aprile 2003.» Paolini, Marco, e Daniele Del Giudice. *I-TIGI. Racconto per Ustica*, p. 8.

[...] ho sentito il bisogno di tornare all'origine, decomporre tutto il lavoro fatto e ritrovare una narrazione semplice, poco teatrale. Parto quindi dal copione del *Canto per Ustica*, faccio a meno dei canti di Giovanna, cambio le parole e sera per sera uso lo spazio teatrale come un'aula e seguo l'evolversi della vicenda in un'altra aula, quella del tribunale di Roma dove questa storia viene ancora radiografata, indagata e contestata agli imputati. Mi sembra necessario raccontarla ancora per modificarla, per farla diventare un modo di ragionare su ciò che ci accade intorno.²⁸⁵

Il racconto prende vita nella forma di un «approfondimento, come continuazione di un lavoro di indagine che è andato avanti 2 anni»²⁸⁶, nello stesso tempo in cui si svolgono diversi atti processuali legati alla strage di Ustica. Paolini utilizza le udienze «come uniche fonti del racconto»²⁸⁷, evitando di anteporre «il giudizio politico all'intento civile del racconto»²⁸⁸.

La differenza più evidente tra i due spettacoli risiede nella transizione dal «canto» al «racconto», in quanto il *Racconto per Ustica* non include più le canzoni di Giovanna Marini e l'unico interprete in scena è di nuovo Paolini. Il testo resta scritto dagli stessi autori, Paolini e Del Giudice, e la produzione teatrale rimane curata dall'Accademia perduta / Romagna Teatri e JOLEFILM. Ad ogni modo, non esistono soltanto due versioni testuali del libro²⁸⁹, ma anche due trasmissioni televisive del tutto differenti. Oltre a quella originale del 2000 da Bologna, vi è la nuova registrazione di *I-TIGI Racconto per Ustica*, intitolata *I-TIGI a Gibellina*. Si tratta di un allestimento speciale realizzato per le *Orestyadi di Gibellina*, avvenute nell'estate del 2002²⁹⁰, nella cornice del grande Cretto di Burri, in Sicilia. La scelta di Gibellina vecchia, distrutta da un terremoto del 1968, non è casuale, dato che non è «lontano dai luoghi dove [...] anni fa l'aereo scomparve»²⁹¹.

Questo adattamento televisivo, prodotto da JOLEFILM e TELE+, in collaborazione con la Fondazione Orestyadi e diretto da Davide Ferrario, risulta

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Paolini, Marco, e Daniele Del Giudice. *I-TIGI. Racconto per Ustica*, p. 6.

²⁸⁷ Ivi, p. 7.

²⁸⁸ Ivi, p. 6.

²⁸⁹ Per primo, nel 2001, viene pubblicato il *Quaderno dei TIGI*, contenente il copione di *I-TIGI Canto per Ustica*, accompagnato dal video dell'omonimo spettacolo. Successivamente, nel 2009, esce una nuova edizione intitolata *I-TIGI Racconto per Ustica*, un volume articolato in due parti: la prima ripropone il *Quaderno dei TIGI* del 2001, mentre la seconda presenta il nuovo copione. Anche questa edizione include il video, relativo allo spettacolo *I-TIGI a Gibellina*. Entrambe le versioni sono state pubblicate presso la casa editrice Einaudi, nella collana Stile Libero.

²⁹⁰ Nelle date 8, 9 e 10 agosto 2002.

²⁹¹ "I-Tigi a Gibellina". *Jolefilm* [online], 2025, disponibile su: www.jolefilm.com/film/i-tigi-a-gibellina

molto più «cinematografico» che teatrale. Combina le sequenze filmate all'esterno, realizzate in modo separato, con quelle girate di fronte al pubblico, creando un'integrazione di più linguaggi audiovisivi. È Paolini stesso a descrivere la presente elaborazione come «la trasposizione video-cinematografica dello spettacolo teatrale *I-TIGI Racconto per Ustica*»²⁹². La ragione principale della ripresa è da ricercare nel fatto che «lo spettacolo è cresciuto, cambiato rispetto alla rappresentazione di Bologna, [...] trasmessa dalla Rai»²⁹³; Paolini manifesta quindi il desiderio di «registrarlo anche nella nuova forma»²⁹⁴, invitando a un confronto:

[...] tra il *Canto per Ustica* e il *Racconto per Ustica*, c'è la storia di un teatro imperfetto che cerca di non cristallizzarsi, di non essere esercizio formale retorico, ripetizione di parole, consolazione di emozioni. Tra l'una e l'altra c'è un percorso di cui non è importante spiegare ogni passaggio, ma è importante che non sia considerato concluso.²⁹⁵

Nell'ultima scena della rappresentazione registrata da Gibellina, Paolini accende la luce sugli spettatori, chiamandoli «cittadini», li invita ad alzarsi in piedi e osserva le loro facce. Finisce la narrazione enfatizzando l'importanza di essere consapevoli del fatto che «nessuna storia oggi non ha faccia dietro»²⁹⁶, e incoraggiando il pubblico «a saperle cercare»²⁹⁷ sempre. «Perché per peggiorare il mondo non serve essere criminali, basta a volte esser smemorati»²⁹⁸.

²⁹² Ibid.

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ Paolini, Marco, e Daniele Del Giudice. *I-TIGI. Racconto per Ustica*, p. 8.

²⁹⁶ "Marco Paolini Racconto per Ustica". *YouTube*, caricato da Pier Paolo Foglino, 27 giugno 2020, disponibile su: www.youtube.com/watch?v=kgXpAaxUoT8, min. 2:29:44-2:29:48.

²⁹⁷ Ivi, min. 2:29:57-2:29:59.

²⁹⁸ Paolini, Marco, e Daniele Del Giudice. *I-TIGI. Racconto per Ustica*, p. 7.

5. Ascanio Celestini

L'ultimo autore-attore, scrittore, drammaturgo e regista selezionato per la presente tesi è Ascanio Celestini, esponente di rilievo della *seconda generazione* dei narratori. Lo stile autoriale di Celestini e la sua personalità non convenzionale possono essere delineati già a partire da un singolo estratto della sua biografia ufficiale, dalla quale si legge:

Mi chiamo Ascanio Celestini, figlio di Gaetano Celestini e Comin Piera. Mio padre rimette a posto i mobili, [...] 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.²⁹⁹

Nato a Roma nel 1972, inizia «a fare teatro tra il 1994 e il 1996»³⁰⁰. Sebbene nel 1994 diventi «allievo della scuola teatrale *Mulino di Fiora*»³⁰¹, Celestini rifiuta «di perseguire [...] la strada delle accademie di teatro»³⁰² dopo un anno, preferendo invece «un percorso più sperimentale»³⁰³. Tale decisione «testimonia la consapevolezza di avere ormai scelto di “fare teatro” come mestiere»³⁰⁴. Durante il periodo, nel quale abbandona gli studi universitari, frequenta vari laboratori teatrali, «con alcuni ex-compagni della scuola *Mulino di Fiora* [...] fonda la compagnia teatrale *Ciclope*»³⁰⁵ e si avvicina al *Teatro Agricolo O del Montevaso*³⁰⁶ di Chianni, con il quale collabora per alcuni anni³⁰⁷. Nel 1998, nell'ambito delle sue attività artistiche insieme al drammaturgo Gaetano Ventriglia, il teatro assume la denominazione di *Teatro del Montevaso*³⁰⁸. I suoi «primi spettacoli sono del 1998:

²⁹⁹ "Biografia". *Ascanio Celestini* [online], 2021, disponibile su: www.ascanioclestini.it/biografia

³⁰⁰ Celestini, Ascanio. "Lo scandalo della memoria. Introduzione di Ascanio Celestini".

Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine. Donzelli, 2005, p. 21.

³⁰¹ Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, p. 149.

³⁰² Ibid.

³⁰³ Ibid.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Ivi, p. 150.

³⁰⁶ Fondato nel 1993 da *Francesca Pompeo, Giorgio Monteleone e Giovanni Trabaldo*.

³⁰⁷ La prima collaborazione di Celestini con il Teatro Agricolo O del Montevaso si verifica nello spettacolo *Giullarata Dantesca*, il quale integra alcuni principi del lavoro di questo teatro, tra cui la tradizione giullaresca, l'improvvisazione, i ritmi del mondo contadino o il rifiuto dell'iperrealismo.

³⁰⁸ "Storia dell'associazione TEATRO DEL MONTEVASO". *Teatro del Montevaso* [online], 2025, disponibile su: www.teatrodelmontevaso.it/index.asp?tab1=storia

Baccalà e Cicoria»³⁰⁹; è la prima occasione nella quale si presenta con un vero testo. Fino a quel momento, Celestini pratica un teatro definito da lui stesso come «teatro di strada»³¹⁰. Nel 2000, con i musicisti Gianluca Zammarelli e Matteo D'Agostino fonda «la compagnia *Agresta*»³¹¹ e organizza un festival, descritto da Zuttioni come «un'azione di strada costituita da canti, balli e musica»³¹².

La vasta produzione artistica di Celestini abbraccia diversi generi, dalla drammaturgia alla narrativa, fino al cinema e alla musica. Nonostante il fulcro del suo lavoro costituisca il teatro di narrazione, è anche l'autore di alcuni libri in prosa. Negli anni 1998-2000 scrive la trilogia *Milleuno*, composta da *Baccalà. Il racconto dell'acqua*, *Vita, morte e miracoli* e *Milleuno. La fine del mondo*. Tra gli spettacoli teatrali di maggiore successo si annoverano *Radio clandestina* (2000), *Cecafumo* (2002), *Fabbrica* (2002), *Scemo di guerra* (2004) e *Pro Patria* (2012). Dai suoi libri di prosa, l'opera più nota è *La pecora nera* (2006), con il sottotitolo *Elogio funebre del manicomio elettrico*, derivante dall'omonimo spettacolo precedentemente acclamato (2005), e seguito anche da un adattamento cinematografico nel 2010. Nel 2007 esce il documentario *Parole Sante*, insieme al disco musicale dallo stesso titolo, il quale include degli inediti e delle canzoni tratte dal documentario e da alcuni spettacoli teatrali di Celestini.

Le nozze di Antigone, l'opera teatrale del 2001, interpretata dall'attrice Veronica Cruciani nel 2003 (e da lui stesso 20 anni dopo), gli vale una segnalazione al *Premio Riccione* per il teatro e l'assegnazione del *Premio Oddone Cappellino*. Per lo spettacolo *Scemo di guerra* del 2004 riceve il *Premio Ubu* come Nuovo testo italiano e per la versione testuale del libro *Storie di uno scemo di guerra*, pubblicata nel 2005, il *Premio Fiesole* under 40 e il *Premio Bagutta* opera prima. Celestini riceve «inoltre il *Premio Campidoglio* 2007 per lo spettacolo»³¹³.

Alessio Lega, il cantautore e coautore del volume *Incrocio di sguardi: Conversazione su matti, precari, anarchici e altre pecore nere* e della musica, scritti in collaborazione con Celestini, offre la seguente descrizione dell'artista:

³⁰⁹ Celestini, Ascanio. "Lo scandalo della memoria. Introduzione di Ascanio Celestini". *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, p. 22.

³¹⁰ Ibid.

³¹¹ Zuttioni, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*, p. 152.

³¹² Ibid.

³¹³ Celestini, Ascanio. *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*. Donzelli, 2005. Terza di copertina.

Ascanio è un predicatore medievale senza dottrina, con cento saperi. Ascanio è un teatrante nel cui parlare vivono voci. È raro che il suo discorso sia diretto. È raro che Ascanio sia un «io» premesso a tutto un discorso. Ascanio non è un trattato aristotelico, piuttosto è un dialogo platonico.³¹⁴

Per quanto riguarda la diffusione della sua opera al di fuori dell'Italia, la produzione di Celestini ha lasciato tracce anche in Repubblica Ceca. Nel 2012 è stata pubblicata la versione ceca³¹⁵ del suo libro *La pecora nera*, tradotto da Marina Feltlová e con la postfazione di Alice Flemrová. Nello stesso anno, «[...] su invito della Società Dante Alighieri»³¹⁶, l'autore ha visitato Praga, in occasione della presentazione della traduzione del volume, prendendo parte a un incontro e a un'intervista. Successivamente, nel 2019, il suo testo *Discorsi alla nazione*³¹⁷ del 2013 è stato rappresentato presso il *Teatro Nazionale* di Praga, nella *Nuova Scena*, con il titolo *Proslov k národu*, sotto la regia di Petra Tejnorová. Lo spettacolo è rimasto in repertorio per diverse stagioni, fino al 2024. Nel programma ufficiale della produzione, il drammaturgo del *Teatro Nazionale*, Jan Tošovský, scrive:

Celestini è una figura significativa di questa corrente dell'ultimo quarto di secolo. Il suo dominio è la logica contorta, sulla quale dimostra le contraddizioni del mondo; un senso dell'assurdo completamente specifico, quando su una situazione apparentemente banale della vita quotidiana edifica una costruzione folle che fa venire i brividi. Ci mostra, in effetti, dove potrebbero portare i diversi modi di pensare se non fossero stati corretti dalle loro controcorrenti. Tuttavia, le visioni di Celestini, con tutta la sua mostruosità, sono allo stesso tempo spiritose, divertenti e provocatorie.³¹⁸

³¹⁴ Celestini, Ascanio, e Alessio Lega. "Un monologo a più voci". *Incrocio di sguardi. Conversazione su matti, precari, anarchici e altre pecore nere*. elèuthera, 2012, p. 8.

³¹⁵ *Černá ovce: Pohřební chvalořeč na elektrický blázinec*, pubblicato da dybbuk (2012)

³¹⁶ "Černá ovce v Praze". *iLiteratura.cz* [online], 16 luglio 2012, disponibile su: www.iliteratura.cz/clanek/30357-celestini-ascanio-cerna-ovce

Traduzione dall'originale ceco: «*Do Prahy přijel na pozvání Societá Dante Alighieri*»

³¹⁷ Studio per uno spettacolo presidenziale.

³¹⁸ Tošovský, Jan. "Tisková zpráva činohra. Ascanio Celestini. PROSLOV K NÁRODU". *Národní divadlo* [comunicato stampa], 30 maggio 2019, disponibile su: media.narodni-divadlo.cz/11302/1575540577-proslov-k-narodu-tz.pdf. Traduzione dall'originale ceco: «*Celestini je posledního čtvrt století významnou postavou tohoto proudu. Jeho doménou je zvrácená logika, na které demonstruje rozpory světa; zcela specifický smysl pro absurdno, kdy na zdánlivě banální situaci z každodenního života vybuduje šílenou konstrukci, z níž běhá mráz po zádech. Vlastně nám ukazuje, kam by mohly vést různé způsoby myšlení, kdyby je nekorigovaly jejich protiproudy. Nicméně Celestiniho vize při vši své obludnosti jsou zároveň vtipné, zábavné a provokativní.*»

Pertanto, tra i tre autori analizzati in questa tesi, Ascanio Celestini è l'unico ad essere stato introdotto anche nel contesto culturale ceco. Tale ricezione appare verosimilmente riconducibile alla maggiore trasferibilità tematica di alcune sue opere, le quali affrontano questioni di carattere universale, come la follia e l'emarginazione nel caso de *La pecora nera*. Tematiche di questo tipo si prestano a una più agevole delocalizzazione rispetto a testi come il *Canto per Ustica* o *Corpo di stato*, indissolubilmente legati al contesto storico-politico italiano. Resta tuttavia significativo osservare come figure di pari rilievo e straordinaria bravura, quali Baliani e Paolini, non abbiano ancora ottenuto un analogo riconoscimento al di fuori dei confini nazionali.

5.1 Radio clandestina: Memoria delle Fosse Ardeatine

«Mentre le storie della guerra nostra, la guerra che non s'è ancora capito se l'abbiamo vinta o l'abbiamo persa, le storie nostre nessuno le vuole sentire.»³¹⁹

L'opera principale di Ascanio Celestini selezionata per l'analisi è *Radio clandestina: Memoria delle Fosse Ardeatine*, un lavoro di fondamentale importanza sia per i suoi contenuti sia per l'influenza esercitata sullo sviluppo della carriera di questo promettente autore, all'epoca ancora molto giovane. Come riportato nella seconda di copertina dell'edizione pubblicata da Donzelli nel 2005: «Prima di diventare il racconto [...] pubblicato, *Radio clandestina* è stato un fortunatissimo spettacolo teatrale, che ha fatto conoscere al grande pubblico il suo giovanissimo autore/attore»³²⁰. La messa in scena debutta nel 2000. Il 16 ottobre 2004 Rai Due trasmette la registrazione televisiva dello spettacolo, diretta da Daria Menozzi e prodotta dalla società Fabbrica³²¹, girata nell'ex carcere nazista in via Tasso, «oggi sede del Museo storico della Liberazione di Roma»³²². Celestini porta in scena *Radio clandestina* da oltre 20 anni, continuando tutt'oggi a rappresentarlo.

³¹⁹ Celestini, Ascanio. *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*. Donzelli, 2005, p. 92.

³²⁰ Ivi. Seconda di copertina.

³²¹ La Fabbrica srl è una compagnia teatrale fondata da Ascanio Celestini e da altri suoi collaboratori. Ha contribuito alla creazione e alla messa in scena di alcuni dei suoi spettacoli più acclamati.

³²² Celestini, Ascanio. *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, p. 7.

Nel 2000 era già una storia apparentemente vecchia, un capitolo apparentemente chiuso. Ma già il fatto che lo porto in scena da più di 20 anni, e continuo a farlo in tutta Italia, vuol dire che questo non è un capitolo chiuso. Quale capitolo? Il capitolo della Seconda guerra mondiale.³²³

Lo spettacolo in questione si inserisce tra quelli che affrontano tematiche legate al trauma collettivo derivante dai *crimini di guerra*. Nel caso specifico di *Radio clandestina*, la vicenda centrale è l'eccidio delle Fosse Ardeatine, avvenuto a Roma durante la Seconda guerra mondiale, il 24 marzo 1944, e definito nel volume stesso «l'episodio forse più emblematico della barbarie nazista in Italia»³²⁴.

Per contestualizzare l'evento in termini di contesto politico e storico, è necessario ricordare che Roma era occupata dai nazisti tedeschi già dal settembre 1943. Il giorno prima della strage, il 23 marzo 1944, i dodici membri dei GAP³²⁵ romani hanno compiuto un attentato partigiano in via Rasella, «considerato come un atto di Resistenza estrema»³²⁶, provocando la morte di 33 soldati tedeschi con l'esplosione di una bomba. In risposta a questo attacco, il comando tedesco organizza una «feroce rappresaglia»³²⁷, ordinando «la fucilazione di 10 italiani per ogni tedesco ucciso»³²⁸. Il bilancio finale dell'eccidio è poi ulteriormente incrementato da altri cinque decessi, portando il numero totale delle vittime a 335: tra loro vi erano civili, ebrei, detenuti politici e prigionieri di guerra.

Bisognerebbe raccontarlo, perché quando 'sta cosa si chiede alla gente... la gente ti risponde: «Ebrei!». [...] ma i morti delle Ardeatine non erano soltanto ebrei. «Be' – dice la gente – ebrei e comunisti...». [...] ma però mica tutti erano comunisti o ebrei. [...] «Vabbe' – dice la gente – ...comunque i morti delle Ardeatine erano romani!». E invece no... dico io... perché la maggior parte di quelli ammazzati quel giorno lì [...] manco erano romani. Erano gente che a Roma c'era arrivata da un anno o da un mese... o da poche settimane.³²⁹

³²³ "Clip e interviste Radio Clandestina Palazzo Platamone". *YouTube*, caricato da Giuseppe Lazzaro Danzuso, 4 agosto 2024, disponibile su: www.youtube.com/watch?v=2t0JMtEEQs, min. 0:44-1:00.

³²⁴ Celestini, Ascanio. *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*. Seconda di copertina.

³²⁵ I Gruppi di Azione Patriottica (GAP), formazioni di partigiani delle Brigate Garibaldi, detti «gappisti», attivi dal 1943 al 1945.

³²⁶ "Eccidio delle Fosse Ardeatine e attentato di via Rasella: riassunto". *Studenti.it* [online], 22 marzo 2024, disponibile su: www.studenti.it/fosse-ardeatine-appunti-riassunti.html

³²⁷ Ibid.

³²⁸ "Fosse ardeatine, eccidio delle". *Enciclopedia Treccani* [online], 2010, disponibile su: [www.treccani.it/enciclopedia/fosse-ardeatine-eccidio-delle_\(Dizionario-di-Storia\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/fosse-ardeatine-eccidio-delle_(Dizionario-di-Storia))

³²⁹ Celestini, Ascanio. *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, p. 81.

Nel brano appena citato, Celestini riflette sulla costruzione della *memoria collettiva* relativa alla strage delle Fosse Ardeatine, evidenziando la tendenza comune a semplificare o distorcere l'identità delle vittime, trascurando così la complessità e l'eterogeneità delle loro storie individuali. Per lui, quelle persone non sono solo vittime anonime, ma individui provenienti da luoghi e percorsi differenti, ma accomunati dalla tragedia della loro fine. Infatti, quasi tutti i cadaveri sono stati successivamente identificati: «Saranno una decina quelli che non sono stati riconosciuti su 335»³³⁰. Il narratore sottolinea l'importanza della narrazione come strumento di memoria attiva, capace di andare oltre la semplice commemorazione istituzionale del luogo dell'eccidio. Per preservare il ricordo, secondo Celestini, è necessario riportare alla luce le storie personali di questi individui:

L'eccidio alle Fosse Ardeatine [...] ci ricorda che [...] dobbiamo raccontarlo, non basta il santuario. Serve proprio ricordare che in quel posto sono state uccise delle persone. [...] Quelle persone ci avevano una storia. Una casa, una famiglia, una strada che attraversavano eccetera.³³¹

La strage si è verificata in sole 23 ore dopo l'attentato in via Rasella. Tutti i condannati inclusi nel cosiddetto «elenco di morte» sono stati trasportati sul luogo designato³³², e fucilati con un colpo alla nuca, «in ginocchio, a gruppi di cinque»³³³. Tra i principali responsabili coinvolti nell'eccidio delle Fosse Ardeatine figurano il feldmaresciallo Albert Kesselring e gli alti ufficiali delle SS³³⁴ Herbert Kappler, Erich Priebke e Karl Hass. L'azione è stata guidata da Berlino da Adolf Hitler, anche se non in prima persona. Dopo il massacro, il comando tedesco ha fatto esplodere le volte delle gallerie con la dinamite, per impedire l'accesso alle cave. L'intera operazione è stata condotta in segreto e resa nota solo un giorno dopo

³³⁰ "Ascanio Celestini \ Radio Clandestina". *YouTube*, caricato da Alessandro "ScaR" Fabiani, 17 ottobre 2011, disponibile su: www.youtube.com/watch?v=0_RGR9yUBcE, min. 59:45-59:49.

³³¹ "Ascanio Celestini "Radio Clandestina. Roma, le Fosse Ardeatine, la Memoria"." *YouTube*, caricato da Notizie - Settimanale della Diocesi di Carpi, 16 settembre 2023, disponibile su: www.youtube.com/watch?v=H7byvye71nM, min. 2:05-2:50.

³³² «[...] una cava di tufo situata tra le catacombe di Domitilla e di s. Callisto sulla via Ardeatina» "Fosse ardeatine, eccidio delle". *Enciclopedia Treccani* [online], disponibile su: [www.treccani.it/enciclopedia/fosse-ardeatine-eccidio-delle_\(Dizionario-di-Storia\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/fosse-ardeatine-eccidio-delle_(Dizionario-di-Storia))

³³³ "Eccidio delle Fosse Ardeatine e attentato di via Rasella: riassunto". *Studenti.it* [online], disponibile su: www.studenti.it/fosse-ardeatine-appunti-riassunti.html

³³⁴ Le Schutzstaffel («squadre di protezione»), erano un'organizzazione paramilitare fondata dal Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori (NSDAP), inizialmente creata come guardia del corpo di Adolf Hitler durante il regime nazista in Germania. Successivamente, le SS si sono suddivise in diverse unità e hanno assunto un ruolo centrale nella repressione, nei campi di concentramento e nelle operazioni di sterminio.

l'esecuzione, attraverso un comunicato vago e poco dettagliato. Quello che è realmente accaduto alle Fosse Ardeatine è rimasto taciuto fino a giugno 1944; pertanto, le famiglie delle vittime hanno ricevuto soltanto «un semplice certificato di morte che nulla diceva loro sulla fine dei loro cari»³³⁵. Celestini ricorda:

[...] ma lo sapete che 335 persone che so' state ammazzate quel giorno lì all'Ardeatina erano tutti quanti uomini? Per questo che poi furono le donne che li andavano a cercare. [...] Mogli, figlie, fidanzate, sorelle, madri... tutte che giravano e cercavano. Mica trovavano dov'è che stavano tutti i parenti loro... i mariti, i padri, i fratelli... mica la trovavano tutta 'sta gente scomparsa. [...] Poi a molte donne gli arrivò un foglio scritto in tedesco... [...] e pensa un po' che 'ste donne gli riusciva difficile pure di leggere l'italiano! [...] alle donne ebrei questi fogli non arrivarono mai. [...] Poi, piano piano, si venne a sapere che questi morti stavano sotto la terra delle cave sulla Ardeatina. Ma si venne a sapere dopo il 4 giugno, dopo che era stata liberata Roma.³³⁶

L'opera di Ascanio Celestini trae ispirazione dal libro *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria* di Alessandro Portelli, pubblicato nel 1999. Nell'introduzione all'edizione di *Radio clandestina*, Celestini afferma che il lavoro di Portelli «pone in evidenza lo scandalo della memoria. Di qualcosa che già sapevamo, ma che abbiamo dimenticato»³³⁷. Portelli stesso conferma che, durante la stesura del volume, «aveva già in mente l'idea vaga di una declinazione teatrale»³³⁸. Il suo primo incontro con Celestini è avvenuto grazie alla mediazione del regista Mario Martone, all'epoca direttore del *Teatro di Roma*, il quale «ha stimolato l'incontro tra i due»³³⁹ e ha dichiarato il conseguente «lavoro straordinario che ne è venuto fuori»³⁴⁰ uno dei migliori risultati del proprio percorso artistico. Alessandro Portelli ha tratto il titolo del suo libro da una frase contenuta nel comunicato nazista originale, sul quale si concentra anche Celestini in un passaggio significativo del suo spettacolo, riportandolo integralmente:

³³⁵ "Eccidio delle Fosse Ardeatine e attentato di via Rasella: riassunto". *Studenti.it* [online], disponibile su: www.studenti.it/fosse-ardeatine-appunti-riassunti.html

³³⁶ Celestini, Ascanio. *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, pp. 78-79.

³³⁷ Celestini, Ascanio. "Lo scandalo della memoria. Introduzione di Ascanio Celestini". *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, p. 23.

³³⁸ Portelli, Alessandro. "Ascanio Celestini, o dell'essenzialità. Prefazione di Alessandro Portelli". *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*. Donzelli, 2005, p. 10.

³³⁹ Martone, Mario. "Un esempio di teatro laboratorio. Nota di Mario Martone". *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*. Donzelli, 2005, p. 19.

³⁴⁰ Ibid.

Nel pomeriggio del 23 marzo 1944 [...] c'è stato un attacco con lancio di bomba contro una colonna di Polizia tedesca in transito per Via Rasella [sic]. In seguito a questa imboscata, 32 [sic] uomini della Polizia sono stati uccisi e parecchi feriti. Il comando tedesco, perciò, ha ordinato che per ogni tedesco ammazzato dieci criminali comunisti-badogliani saranno fucilati. Questo ordine è già stato eseguito. [...] lo vedete che questa è una storia strana? Lo vedete pure voi che i tedeschi nel comunicato scrivono che saranno fucilati [...] e poi loro stessi, alla riga appresso scrivono che l'ordine è già stato eseguito. [...] Non saranno fucilati, ma già stati fucilati!³⁴¹

Per descrivere gli elementi scenici, si fa riferimento all'adattamento televisivo trasmesso nel 2004 con la regia di Menozzi, il quale ha contribuito a rendere lo spettacolo ampiamente visibile al pubblico. La messa in scena di *Radio clandestina* si distingue per essenzialità e forza evocativa, in particolare per la sua ambientazione nell'ex carcere di Roma. In apertura, si osserva un breve *prologo* muto, nel quale il narratore attraversa la capitale a bordo di un'automobile fino a raggiungere il luogo della rappresentazione, ovvero l'attuale sede del museo. La scelta della locazione, già intrinsecamente densa di significato storico, favorisce la creazione di un'atmosfera di «memoria sospesa».

L'allestimento si caratterizza per una gestione specifica dello spazio scenico spoglio, inizialmente anche privo di pubblico. Oltre a una sedia, gli unici oggetti di scena sono quattro lampadine sospese, di vari tipi e dimensioni, che pendono da una struttura simile a un telaio scenico e si accendono, si spengono o sfarfallano in modo alternato. L'uso delle luci e il gioco con l'oscurità costituiscono un elemento chiave della performance in una scenografia altrimenti essenziale. Celestini utilizza le lampadine in momenti strategici della narrazione, contribuendo così alla creazione di effetti visivi, alla sospensione drammaturgica e alla costruzione di atmosfere e dimensioni temporali differenti nel racconto. All'interno di questa «scena» non tradizionale sono presenti ancora due piccole finestre del carcere, le quali fungono da ulteriori punti di riferimento visivi e luminosi. Al contempo, evocano una sensazione claustrofobica legata alla prigionia, come se rappresentassero un varco verso il mondo esterno e la vivace città, visibile nelle riprese preregistrate. Queste inquadrature rapide mostrano diversi angoli, strade e quartieri di Roma, nonché il transito di automobili e biciclette, insieme ai cittadini di passaggio o alle scene di vita quotidiana all'interno di un appartamento, come

³⁴¹ Celestini, Ascanio. *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, pp. 36-37.

quelle di una coppia di anziani coniugi: immagini che contrastano con il silenzio e la staticità della prigione e, allo stesso tempo, costruiscono un ponte tra la memoria storica e la realtà contemporanea. La musica di sottofondo è costituita dalla composizione *Largo* di Antonio Vivaldi e da *La Diana*, un brano della tradizione popolare. Hanno contribuito all'arrangiamento musicale i già menzionati³⁴² Matteo D'Agostino e Gianluca Zammarelli.

L'attore si configura come un «testimone neutro» della storia, indossando un semplice abito bianco e nero. La sua espressività corporea è sobria: spesso rimane seduto e, quando si alza, lo fa senza gesti ampi o teatrali. Beatrice Barbalato definisce la sua presenza interpretativa in scena «un'immobilità potentissima»³⁴³, sottolineando che Celestini sta «fermo in un luogo ristretto, non imita, parla in uno spazio circoscritto, ha una *postura*»³⁴⁴. Il minimalismo nella gestualità scenica sottolinea l'importanza della parola; l'elemento centrale diventa la voce dell'interprete. Lo specifico approccio narrativo di Celestini si distingue per l'uso del linguaggio parlato, nel lessico e nella sintassi, e per una narrazione che tende a un maggiore effetto di spontaneità, rispetto ad alcune rappresentazioni trattate precedentemente. Il suo linguaggio autentico assume un tono colloquiale, come si evince chiaramente dai brani citati dall'opera. «In diversi momenti dei suoi spettacoli parla molto velocemente»³⁴⁵ e rimane fedele al *dialetto romanesco*, in coerenza con la sua personalità³⁴⁶. Questa modalità si riflette anche nella scelta delle parole che mira all'essenzialità. Come evidenziato da Portelli, «aggettivi e avverbi sono rarissimi; Ascanio Celestini non cerca di dettarci le emozioni, ma ci lascia lo spazio e il tempo affinché, se ne siamo capaci, andiamo a cercarle dentro noi stessi»³⁴⁷. Secondo Lega, *l'autenticità* dell'interprete non è solo una scelta stilistica

³⁴² Vedi p. 66 di questa tesi.

³⁴³ Barbalato, Beatrice. "La teatralizzazione della memoria. L'io narrante di Ascanio Celestini: il non dire fra memoria affettiva e intellettuale". *Mnemosyne, o la costruzione del senso*, vol. 2: *Testimonianze, racconti di sé, memorie: il non-detto e il lavoro dell'interprete*, UCL Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 93.

³⁴⁴ Ibid.

³⁴⁵ Ivi, p. 92.

³⁴⁶ Un riferimento analogo nell'uso del dialetto si trova nello spettacolo *Il racconto del Vajont* di Marco Paolini, dove il linguaggio contribuisce a radicare la narrazione nel territorio e a sostenere l'autenticità dei testimoni. Nel suo caso, però, si tratta del veneto. Tuttavia, Paolini alterna il dialetto all'italiano, adattando la lingua secondo il contesto e le funzioni narrative, mentre in *Radio clandestina* il romanesco viene mantenuto in modo costante lungo tutta la narrazione, diventandone un tratto distintivo. Tra i tre autori analizzati in questa tesi, Celestini si presenta sicuramente come quello maggiormente segnato da una specificità linguistica riconoscibile, strettamente legata al territorio di appartenenza del suo dialetto.

³⁴⁷ Portelli, Alessandro. "Ascanio Celestini, o dell'essenzialità. Prefazione di Alessandro Portelli". *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, p. 12.

o un tratto distintivo della narrazione, ma una componente fondamentale della sua identità inconfondibile, non solo artistica:

Ascanio, come coloro che s'impegnano e attingono a sé per il proprio lavoro, si porta dietro un dono e una dannazione, quella di essere in qualche modo sempre in scena. La sua assoluta naturalezza sul palco si rovescia nel fatto che Ascanio è sempre Ascanio, anche quando sul palco non sta.³⁴⁸

Al termine dello spettacolo, il narratore spegne l'ultima luce che illumina il suo volto e, nella scena immersa nel buio, si ascolta la voce registrata di Pier Paolo Pasolini, che recita la poesia «La Terra di Lavoro», tratta dalla raccolta *Le ceneri di Gramsci* (1957). La scelta di questo testo costituisce una chiusura lirica e simbolica, ma anche un messaggio civile dell'intera narrazione, trovando echi tematici nella prospettiva di *Radio clandestina*. In «La Terra di Lavoro», Pasolini racconta la sofferenza collettiva di un'umanità marginale ed esclusa, dimenticata dalla storia ufficiale, restituendo dignità agli ultimi e dando voce agli «invisibili». Concludere lo spettacolo con parole di tale potenza produce un finale di forte carica evocativa che rafforza il legame tra memoria, impegno civile e narrazione delle storie delle vittime senza voce, e stabilisce un legame tra la voce di Celestini e quella di Pasolini, in un dialogo condiviso che attraversa più opere dell'artista romano³⁴⁹.

*Se misuri nel mondo, in cuore, la delusione
senti ormai che essa non conduce
a nuova aridità, ma a vecchia passione.*³⁵⁰

Mentre recita la poesia, il narratore accende cinque candeline con un accendino; le fiamme tremolanti si oppongono all'oscurità, come piccole luci della memoria.

³⁴⁸ Celestini, Ascanio, e Alessio Lega. "Un monologo a più voci". *Incrocio di sguardi. Conversazione su matti, precari, anarchici e altre pecore nere*, p. 9.

³⁴⁹ Celestini è stato profondamente influenzato dal cinema e dalla poesia di Pasolini. Il legame tra i due autori è dichiarato non solo sul piano tematico e stilistico, ma anche su quello ideologico, e non si limita a *Radio clandestina*, ma si manifesta anche in diverse altre opere. Fin dal suo primo spettacolo, *Cicoria. In fondo al mondo Pasolini* (1998), ispirato al poeta, Celestini esplora l'universo pasoliniano: le periferie romane, la marginalità sociale e la parola come atto politico. In *Scemo di guerra* (2003), la figura di Pasolini viene esplicitamente evocata in una riflessione sulla guerra e sulla memoria. Infine, lo spettacolo più recente, *Museo Pasolini* (2022), è un'opera-omaggio interamente dedicata a questo intellettuale friulano.

³⁵⁰ Pasolini, Pier Paolo. "La Terra di Lavoro". *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, 1957.

Questo momento è accompagnato dall'arrivo silenzioso del pubblico – inizialmente assente – nello spazio scenico dell'ex carcere. L'ultima parola pronunciata da Pasolini, *passione*, viene ossessivamente ripetuta nella registrazione in un crescendo ritmico. Al culmine, Celestini spegne contemporaneamente tutte le candeline, in un gesto semplice ma denso di significato, il quale segna non solo la fine dello spettacolo, ma anche la fine delle vite spezzate nell'eccidio delle Fosse Ardeatine. A questa ripetizione sonora della parola conclusiva corrisponde anche una ripetizione visiva e narrativa dell'*epilogo*: poco dopo, con una decina di spettatori ormai seduti, appartenenti a diverse generazioni e composti da alcuni volti già noti dalle riprese precedenti (come la signora del museo oppure la coppia di anziani), lo spettacolo sta per ricominciare, e Celestini inizia a raccontare di nuovo la stessa storia. La chiusura ripetitiva della poesia, la comparsa del pubblico e la ripresa del racconto creano insieme un *effetto ciclico*, il quale rappresenta la memoria come un atto e rito collettivo e come una storia che si ripete e si mescola con la quotidianità. Con questa peculiarità registica si sottolinea il bisogno continuo di raccontare la tragedia, rinnovando il legame tra vivi e morti, enfatizzando l'interconnessione tra passato e presente. La conclusione di *Radio clandestina* si configura, dunque, come un «rituale», nel quale la rappresentazione teatrale si trasforma in una riunione commemorativa della comunità, volta a mantenere vivo il ricordo e a rinnovare la consapevolezza storica.

La fine dello spettacolo, nel suo spegnere e riaccendere la narrazione, mostra come la memoria non sia mai qualcosa di chiuso o riferito soltanto al passato, ma anzi sia orientata più al presente. Secondo Celestini, la memoria non è nostalgia, ma una necessità quotidiana. Lo dimostra anche una sua riflessione metaforica, rilasciata in un'intervista:

Io dico sempre che è quella la memoria delle chiavi di casa, cioè, devo ricordarmi dove ho messo le chiavi perché tra un'ora o domani o dopodomani ritornerò a casa. [...] La memoria non è qualcosa che serve per il passato, serve per il presente e per il futuro.³⁵¹

³⁵¹ "Ascanio Celestini "Radio Clandestina. Roma, le Fosse Ardeatine, la Memoria"." *YouTube*, caricato da Notizie - Settimanale della Diocesi di Carpi, 16 settembre 2023, disponibile su: www.youtube.com/watch?v=H7byvye71nM, min. 1:05-1:25.

Stefania Rimini sostiene che *Radio clandestina* sia «una delle opere in cui è più forte il vincolo con la memoria, intesa sempre come funzione dell'identità»³⁵². Mario Martone aggiunge che, oltre alla memoria, l'opera teatrale di Celestini intreccia «Roma, la passione civile, la tensione tragica»³⁵³ e «la dolce attenzione per le storie degli esseri umani»³⁵⁴. Tra questi elementi, il legame dell'autore con *la capitale* assume un ruolo particolarmente significativo, non soltanto come sfondo storico, ma anche come spazio umano e affettivo. Non sono soltanto la provenienza romana di Celestini e il dialetto utilizzato a determinare tale rapporto. In *Radio clandestina*, la «città aperta»³⁵⁵ è attraversata dall'attore-narratore nel prologo visivo e viene continuamente evocata attraverso i «luoghi della memoria» (via Rasella, via Tasso, le cave dell'Ardeatina), diventando così la protagonista silenziosa del racconto. La Roma rappresentata da Celestini non è celebrativa o monumentale, bensì piena di tensioni, silenzi e contraddizioni. L'interprete propone un'idea di *patria* distante dalla retorica ufficiale, legata alla quotidianità e alla memoria condivisa. Il *patriottismo* presente in *Radio clandestina* è civile, concreto e critico: dà voce ai dimenticati, ricorda i luoghi, i nomi e le storie delle persone comuni, configurandosi come un atto di appartenenza e responsabilità. A tal proposito, Barbalato spiega:

Una storia, tante storie, che a Roma sembrano appartenere solo a chi ha vissuto queste traversie. Il silenzio, l'estraneità di chi non è stato direttamente implicato nei bombardamenti e nei rastrellamenti, ha creato coscienze parallele, che costituiscono il non-detto a volte voluto, a volte involontario dei romani, che hanno metabolizzato con ampie censure questo periodo. [...] Le ambiguità che si sono perpetrate, l'atteggiamento di molti romani a non volerne parlare, sono i pesanti silenzi di una città che vuole restare caput mundi. Il salto dal taciuto all'istituzionalizzazione della memoria, rischia di rendere il linguaggio una conchiglia vuota.³⁵⁶

³⁵² Rimini, Stefania. "«Raccontare contromano». Ascanio Celestini e la performance della memoria". *Memoria e oblio: le scritture del tempo*. Atti del convegno (Lecce, 24-26 ottobre 2007), a cura di Compar(a)ison, n. 1-2, Università di Catania, 2006, p. 18.

³⁵³ Martone, Mario. "Un esempio di teatro laboratorio. Nota di Mario Martone". *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, p. 19.

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Barbalato, Beatrice. "La teatralizzazione della memoria. L'io narrante di Ascanio Celestini: il non dire fra memoria affettiva e intellettuale". *Mnemosyne, o la costruzione del senso*, vol. 2: *Testimonianze, racconti di sé, memorie: il non-detto e il lavoro dell'interprete*, p. 86.

³⁵⁶ Ivi, p. 88.

Francesco Farinelli afferma che Celestini mette in discussione un concetto già elaborato da Portelli: il «*disturbo della memoria*», ovvero la tendenza sempre presente nel dibattito pubblico a «spostare la colpa dai nazisti ai partigiani»³⁵⁷, riportando le parole delle vittime e «dei comandanti tedeschi nei processi del dopoguerra»³⁵⁸, e richiamando l'attenzione anche sulle «responsabilità imputabili [...] ai mezzi di comunicazione di massa e alle istituzioni»³⁵⁹. Secondo Farinelli, ci si trova di fronte al «tema della dialettica tra Stato e cittadini»³⁶⁰ e a uno «scontro epocale tra 'vittima' e 'carnefice'»³⁶¹, che, in questo senso, risulta paragonabile alle opere *Corpo di stato: Il delitto Moro* di Baliani e *I-TIGI Canto per Ustica* di Paolini.

Radio clandestina presenta una sintesi efficace di alcuni tratti distintivi della produzione di Celestini: il tema della guerra e della memoria collettiva, l'utilizzo di *personaggi fittizi* all'interno di un dialogo con un «interlocutore inesistente», e l'intreccio tra narrazione pubblica e sfera privata, nella dimensione intima, connessa ai legami familiari. La costruzione di un «*dialogo immaginario*»³⁶² e l'impiego dell'«*handicap*»³⁶³ – utilizzato dall'autore come strumento narrativo per la creazione delle sue figure segnate da una marginalità fisica o sociale – diventano caratteristici e significativi in numerosi spettacoli, come osserva Barbalato: «Noi intravediamo sulla scena due persone, perché Celestini simula di parlare con un altro»³⁶⁴. Portelli, invece, spiega che «nel suo monologo teatrale le voci che parlano sono almeno due»³⁶⁵ e sottolinea che si tratta della «presenza di narratori, fuori scena ma tangibili e presenti»³⁶⁶.

In *Radio clandestina*, tale strategia si manifesta in modo particolarmente evidente attraverso il personaggio inventato della «*bassetta nana*»³⁶⁷, una donna

³⁵⁷ Farinelli, Francesco. *La drammatizzazione della storia. Uno studio del secondo Novecento attraverso i racconti del teatro di narrazione*, p. 43.

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ Ibid.

³⁶⁰ Ivi, p. 9.

³⁶¹ Ivi, pp. 9-10.

³⁶² Barbalato, Beatrice. "La teatralizzazione della memoria. L'io narrante di Ascanio Celestini: il non dire fra memoria affettiva e intellettuale". *Mnemosyne, o la costruzione del senso*, vol. 2: *Testimonianze, racconti di sé, memorie: il non-detto e il lavoro dell'interprete*, p. 95.

³⁶³ Ivi, p. 93.

³⁶⁴ Ivi, p. 95.

³⁶⁵ Portelli, Alessandro. "Ascanio Celestini, o dell'essenzialità. Prefazione di Alessandro Portelli". *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, p. 9.

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ L'aggettivo «nana», riferito alla bassetta nella narrazione, nel linguaggio usato da Celestini indica una persona «di bassa statura».

curiosa che «non arriva a leggere l'affiche in alto»³⁶⁸. La sua disabilità «permette di focalizzare delle illogicità»³⁶⁹ presenti negli eventi ordinari della storia raccontata. È una figura caricaturale e metaforica, un personaggio di fantasia che accompagna il narratore per tutta la durata dello spettacolo, lo incalza con domande insistenti, facendo «contrappunto, da *comic relief*»³⁷⁰, e offrendo uno sguardo laterale e divergente sulla storia. Le sue osservazioni, spesso ingenuie, nascono dalla condizione fisica che le impedisce di accedere alle informazioni, motivo per il quale si sofferma su dettagli che frequentemente sfuggono alla percezione comune. Il «dialogo» descritto si costruisce attraverso espressioni colloquiali ricorrenti nell'intera narrazione, come: «Dico alla bassetta che...»³⁷¹, «Dico a 'sta bassetta...»³⁷² o «Che 'sta bassetta me dice...»³⁷³. Secondo Rimini, l'invenzione della bassetta è «ciò che rende singolare la riscrittura di Celestini, rispetto alla fonte originale»³⁷⁴ di Portelli, il quale definisce la bassetta come «un concentrato metaforico della Roma popolare del tempo di guerra, ma soprattutto un'essenziale funzione narrativa»³⁷⁵ e «la vera invenzione di Ascanio Celestini»³⁷⁶.

Accanto all'aspetto documentario e all'impegno civile, l'opera è attraversata anche da figure relazionali, le quali conferiscono una profonda umanità. Al di fuori dei personaggi storici realmente esistiti – come partigiani, soldati, fascisti, vittime dell'eccidio, donne che perdono i propri cari e cittadini di Roma – tutti evocati nel testo, emerge il secondo dei due personaggi narrativi più rilevanti all'interno dello spettacolo: il nonno dell'autore, che assume il ruolo di presenza familiare e costituisce un punto di riferimento affettivo. I legami familiari, sebbene restino sullo sfondo, tracciano un filo continuo tra la dimensione privata del narratore e la memoria collettiva. Entrambi i personaggi chiave, la bassetta e il nonno, pur ricoprendo funzioni diverse, contribuiscono a spostare la prospettiva del

³⁶⁸ Barbalato, Beatrice. "La teatralizzazione della memoria. L'io narrante di Ascanio Celestini: il non dire fra memoria affettiva e intellettuale". *Mnemosyne, o la costruzione del senso*, vol. 2: *Testimonianze, racconti di sé, memorie: il non-detto e il lavoro dell'interprete*, p. 93.

³⁶⁹ Ibid.

³⁷⁰ Portelli, Alessandro. "Ascanio Celestini, o dell'essenzialità. Prefazione di Alessandro Portelli". *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, p. 9.

³⁷¹ Celestini, Ascanio. *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, p. 45.

³⁷² Ivi, p. 55.

³⁷³ Ivi, p. 54.

³⁷⁴ Rimini, Stefania. "«Raccontare contromano». Ascanio Celestini e la performance della memoria". *Memoria e oblio: le scritture del tempo*, p. 18.

³⁷⁵ Portelli, Alessandro. "Ascanio Celestini, o dell'essenzialità. Prefazione di Alessandro Portelli". *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, p. 9.

³⁷⁶ Ibid.

racconto e rendono *Radio clandestina* un esempio emblematico non solo del percorso artistico di Celestini, ma anche di tutto il teatro di narrazione.

Il titolo dell'opera, *Radio clandestina*, richiama non solo le trasmissioni radiofoniche segrete durante l'occupazione nazifascista, ma allude anche alla radio domestica che Celestini ascoltava da bambino proprio insieme al nonno. Un oggetto semplice, quotidiano, attraverso il quale passavano voci, storie e frammenti di memoria popolare. Il titolo assume così un doppio valore simbolico: mezzo di resistenza e strumento affettivo di trasmissione orale.

Per concludere, *Radio clandestina* si manifesta come una vera e propria «lotta contro l'oblio»³⁷⁷. È «una di quelle storie che la gente ce mettono un minuto»³⁷⁸ a raccontarla, «ma se uno la dovrebbe raccontare tutta per filo e per segno ci vorrebbe 'na settimana a raccontarla tutta»³⁷⁹. Celestini stesso afferma che «per raccontare quello che è successo in due giorni»³⁸⁰ si deve «raccontare ciò che è successo in cento anni»³⁸¹. Per conservare le tracce di questa storia, «oggi le Fosse Ardeatine, così come il carcere di via Tasso, sono diventate luoghi di ricordo e memoria»³⁸². A partire da questa dimensione memoriale e simbolica, «lo scontro tra fatti e valori [...] sembra esplicitarsi [...] come rivendicazione di quei valori che hanno animato episodi della Resistenza di contro allo stato attuale delle discussioni che sembrano proporre una *diminutio*»³⁸³.

Nella parte finale della prefazione di *Radio clandestina*, Alessandro Portelli dichiara che il risultato del materiale realizzato da Celestini «non è un'ancillare messa in scena del libro ma un'opera d'arte autonoma e interamente sua (matrice anche di opere successive)»³⁸⁴. Rimini aggiunge che «si tratta di un progetto nato su commissione»³⁸⁵, il quale, però, è stato immediatamente «assunto e trasformato

³⁷⁷ Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 4, "Nei luoghi della narrazione – La memoria ritrovata", sottocapitolo "Storie di ordini già eseguiti".

³⁷⁸ Celestini, Ascanio. *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, p. 37.

³⁷⁹ Ibid.

³⁸⁰ Rimini, Stefania. «Raccontare contromano». Ascanio Celestini e la performance della memoria". *Memoria e oblio: le scritture del tempo*, p. 19.

³⁸¹ Ibid.

³⁸² Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cap. 4, "Nei luoghi della narrazione – La memoria ritrovata", sottocapitolo "Storie di ordini già eseguiti".

³⁸³ Farinelli, Francesco. *La drammatizzazione della storia. Uno studio del secondo Novecento attraverso i racconti del teatro di narrazione*, p. 214.

³⁸⁴ Portelli, Alessandro. "Ascanio Celestini, o dell'essenzialità. Prefazione di Alessandro Portelli". *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, p. 16.

³⁸⁵ Rimini, Stefania. «Raccontare contromano». Ascanio Celestini e la performance della memoria". *Memoria e oblio: le scritture del tempo*, p. 18.

dall'attore in uno spettacolo decisamente personale [...], in cui non mancano passaggi di lieve ironia [...] senza distogliere lo sguardo dalle atrocità della Storia»³⁸⁶. Infine, Portelli spiega il valore della narrazione di Celestini e del suo significato nel contesto della società contemporanea:

[...] Ascanio Celestini ha raccontato questa storia da un capo all'altro dell'Italia, in grandi teatri e piccoli circoli culturali, in scuole e in piazze, sempre col medesimo impegno. Ce n'era bisogno: questa è una storia che andava raccontata, perché era stata raccontata in modo falso e distorto per tanto tempo, e perché il suo significato civile è da anni oggetto di un'aggressione che, cancellando o macchiando la Resistenza e assolvendo i crimini fascisti e nazisti, erode le fondamenta stesse della nostra convivenza solidale.³⁸⁷

³⁸⁶ Ibid.

³⁸⁷ Portelli, Alessandro. "Ascanio Celestini, o dell'essenzialità. Prefazione di Alessandro Portelli". *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, pp. 14-15.

6. L'importanza del narrare nella contemporaneità

*«L'unica cosa necessaria per il trionfo del male è che
gli uomini buoni non facciano nulla.»³⁸⁸*

Nel nostro presente complesso e frammentato, attraversato da crisi continue di natura diversa, il teatro di narrazione si conferma come una delle forme più significative e necessarie di riflessione civile. In un contesto segnato da guerre che si svolgono vicino ai nostri confini – come quella in Ucraina – ma anche al di fuori dell'Europa, in aree del Medio Oriente, da emergenze ecologiche sempre più gravi e allarmanti, dalla crescente negazione della crisi climatica da parte di molti governi, da disuguaglianze sociali, questioni migratorie globali irrisolte, manipolazione dell'informazione, paure diffuse, tensioni religiose, e da un generale senso di disorientamento collettivo, fino alle limitazioni della libertà e dei diritti delle donne in diversi paesi, le parole che aiutano a orientarsi e a restituire memoria si fanno sempre più urgenti.

La narrazione teatrale funge da «antidoto» fondamentale alle semplificazioni mediatiche e al rapido oblio dei fatti di cronaca. Siamo esposti a un flusso inarrestabile di informazioni spesso prive di contestualizzazione storica, rispetto alle quali il teatro può svolgere un ruolo decisivo nel restituire profondità e consapevolezza critica alla percezione collettiva. Raccontare è un gesto etico e culturale che affonda le sue radici nella memoria del passato, per interrogare il presente e orientarsi verso il futuro, diventando così un atto profondamente impegnato. Non si tratta soltanto di un linguaggio scenico o di una pratica artistica, ma di un modo di stare nel mondo, di reagire agli eventi che ci circondano e che ci coinvolgono direttamente.

Quest'ultimo capitolo si pone l'obiettivo di riflettere sul bisogno e sull'importanza della narrazione del trauma anche nell'età contemporanea, adottando una prospettiva civile e attiva. Perché oggi, in un'epoca dominata dalla cultura dell'immediatezza e da un'indifferenza che sembra essere sempre più diffusa nella società, narrare significa, più che mai, resistere.

³⁸⁸ Una citazione celebre, comunemente attribuita a Edmund Burke (1729-1797), politico e teorico britannico-irlandese. Tuttavia, non esiste una prova diretta, poiché non compare in modo testuale nelle sue opere. Traduzione dall'originale inglese: *«The only thing necessary for the triumph of evil is for good men to do nothing.»*

6.1 Il teatro di narrazione come strumento per affrontare il trauma

Il trauma, nel mondo contemporaneo, si presenta sotto forme molteplici e spesso interconnesse: guerre, stragi, disastri ambientali, discriminazioni, ingiustizie, violenze politiche e culturali, crolli economici, ma anche traumi quotidiani e sistemici, più sottili ma non per questo meno incisivi. Le ferite collettive sono difficili da elaborare individualmente e complesse da affrontare socialmente, poiché vengono spesso negate, taciute o rimosse. In tale scenario, il teatro di narrazione si configura come uno strumento di resistenza e di «ricostruzione», capace di dare forma al silenzio, parola al dolore, e memoria a ciò che rischia di essere dimenticato. Come sostiene Patrick Duggan nel capitolo «Trauma and Drama/Theatre/Performance» del volume *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, il teatro e la performance «offrono uno spazio avvincente e complesso, nel quale le persone possono incontrare e considerare i traumi, personali o collettivi, locali, nazionali o globali, storici o contemporanei»³⁸⁹.

Raccontare un trauma significa non solo evocarlo, ma attraversarlo insieme a un pubblico, nel tempo sospeso della scena, condividendo il carico emotivo. Come evidenziato dal lavoro teatrale di tutti e tre gli autori-attori-narratori³⁹⁰ analizzati, l'obiettivo non è quello di fornire risposte definitive o di trovare soluzioni, ma piuttosto di aprire un nuovo spazio discorsivo e di ascolto, attraverso cui diffondere consapevolezza e creare empatia. A questo proposito, Ascanio Celestini afferma:

Quando racconto, non sto scrivendo un articolo di giornale, non sto raccontando in pizzeria una cosa che mi è successa. E non sto nemmeno facendo un processo! Altrimenti si rischia di finire fra quelle brutte istituzioni che si arrogano il diritto di dire la verità, di dire una volta per tutte come sono andate le cose. L'istituzione che vuole portare l'assoluto fra gli uomini a me fa paura.³⁹¹

³⁸⁹ Duggan, Patrick. "Trauma and Drama/Theatre/Performance". *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, a cura di Colin Davis e Hanna Meretoja, Routledge, 2020, p. 329. Traduzione dall'originale inglese: «[...] theatre and performance offer a compelling and complex space in which people might encounter and consider traumata, personal or collective, local, national or global, historic or contemporary.»

³⁹⁰ Termine utilizzato da Simone Soriani nel libro *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta* (2009).

³⁹¹ "Ascanio Celestini, Alessio Lega. INCROCIO DI SGUARDI. Conversazione su matti, precari, anarchici e altre pecore nere". *Eleuthera - libri per una cultura libertaria* [materiale promozionale del libro], 2012, disponibile su: www.eleuthera.it/files/materiali/celestini_lega.pdf

Con questa dichiarazione, Celestini tocca un punto cruciale: la consapevolezza della relatività e delle «zone grigie» del racconto. Secondo Duggan, «performance e trauma condividono questa complessa interazione tra presenza e assenza, e “impossibilità” di rappresentazione»³⁹². Perciò, il teatro di narrazione, nelle opere esaminate di Baliani, Paolini e dello stesso Celestini, evita consapevolmente la trappola di offrire verità assolute o proporre risultati univoci. I narratori non assumono il ruolo di giudici, ma piuttosto quello di *testimoni*, promotori di una riflessione condivisa. Non si limitano a rappresentare il trauma o a riportare i fatti accaduti nella loro crudezza, ma favoriscono il dialogo e l'interrogazione collettiva. Cercano di attivare nel pubblico una riflessione sulla propria posizione nel mondo, in una relazione dove, come sostiene Baliani, «[...] il narratore è impastato della stessa materia degli spettatori; non è qualcuno che è più alto»³⁹³.

Mario Martone considera tale approccio esemplare: è appunto «l'esempio di cosa voglia dire un teatro laboratorio, un cantiere aperto, un'assemblea di artisti che si incontrano e dialogando allargano i propri orizzonti»³⁹⁴, nei nostri tempi che, al contrario, frequentemente «spingono a chiudere le porte, a isolarsi e infine a dimenticare»³⁹⁵. Così, la scena teatrale si trasforma in uno *spazio civico*, nel quale la memoria non è più soltanto un archivio statico del passato, ma una spinta attiva per l'agire nel presente. Questo tipo di teatro rifiuta la neutralità e si propone un compito difficile ma necessario: raccontare anche ciò che divide, che ferisce, che inquieta. Attraverso questo processo si attiva una funzione pubblica, una forma di *cura* non «terapeutica» nel senso medico del termine, ma civile e culturale: *l'elaborazione del dolore*. Per questo motivo, narrare nella contemporaneità resta un'esigenza urgente. Secondo Marco Baliani, è «qualcosa che ha a che fare con la vita di tutti i giorni»³⁹⁶. Daniele Biacchessi lo riassume in modo molto efficace:

³⁹² Duggan, Patrick. "Trauma and Drama/Theatre/Performance". *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, a cura di Colin Davis e Hanna Meretoja, p. 329. Traduzione dall'originale inglese: «Performance and trauma share this complex interaction between presence and absence, and “impossibility” of representation.»

³⁹³ Citazione epigrafica di Marco Baliani prima dell'introduzione nel volume *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta* di Daniele Biacchessi.

³⁹⁴ Martone, Mario. "Un esempio di teatro laboratorio. Nota di Mario Martone". *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, p. 20.

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Citazione epigrafica di Marco Baliani prima dell'introduzione nel volume *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta* di Daniele Biacchessi.

Uno spettacolo di teatro civile racconta storie vere, spesso dimenticate, crea collegamenti tra passato, costruisce ponti di memoria viva tra generazioni. Attraverso la drammaturgia, la tecnica della narrazione, l'utilizzo del corpo e della voce, l'ausilio di vecchie e nuove testimonianze scritte e orali, documenti giudiziari e giornalistici, smuove le coscienze, suscita emozioni, provoca rabbia, indignazione, dunque consapevolezza. Nulla di più.³⁹⁷

In una recensione critica al volume *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta* di Simone Soriani – definito da Gerardo Guccini nella sua postfazione un «filologo della contemporaneità»³⁹⁸ – Elisabetta Reale osserva che gli autori del teatro di narrazione prediligono soprattutto «storie dell'attualità»³⁹⁹ e aggiunge:

I narratori rappresentano quindi l'ultima avanguardia antropologica nata dalla necessità di riscattare quella connessione tra parola e pensiero venuta meno nella cultura dell'informazione, per offrire una *performance liberata*, comprensibile e condivisa.⁴⁰⁰

Il concetto appena espresso richiama la funzione del teatro come uno spazio libero, un mezzo ideale per fornire alla società l'opportunità di confrontarsi apertamente con i propri traumi collettivi, spesso trascurati o manipolati, ormai non solo dai canali istituzionali, ma anche – e soprattutto – dal web. In questo senso, la *libertà artistica* nel teatro, esercitata senza censure e condizionamenti, rappresenta uno dei grandi temi dei giorni nostri, sorprendentemente anche in alcuni paesi europei.

In Italia, il teatro di narrazione si è consolidato negli ultimi decenni come un vero *fenomeno culturale*, ben radicato nel panorama teatrale contemporaneo. Anche grazie alla diffusione televisiva di alcuni spettacoli, è riuscito a raggiungere un vasto pubblico, diventando una voce riconoscibile nella società civile. Tuttavia, è opportuno notare che si tratta di una realtà fortemente legata al contesto italiano, con caratteristiche stilistiche e produttive specifiche, difficilmente riscontrabili altrove. Per esempio, in Repubblica Ceca «il genere del teatro di narrazione, o

³⁹⁷ Biacchessi, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*. Quarta di copertina.

³⁹⁸ Reale, Elisabetta. "Simone Soriani *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*". *Oblivio* [recensione critica], vol. 1, nn. 2-3, 2009, pp. 414–415.

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ Ibid.

storytelling, non è ancora molto diffuso»⁴⁰¹, e non ha conosciuto la stessa fortuna né lo stesso sviluppo. Al contrario, i testi dei narratori italiani provengono «da un ambiente in cui questo tipo di teatro ha una ricca tradizione, con le sue star e i suoi paria, i suoi profeti e i suoi disturbatori»⁴⁰².

Dopo le prime due generazioni di narratori «fondative», a cui si è aggiunta più recentemente una terza, oggi si assiste all'apertura di nuove possibilità che lasciano intravedere una quarta e forse addirittura una quinta generazione di giovani artisti, capaci di raccogliere e rinnovare l'eredità lasciata da grandi maestri e figure centrali del teatro di narrazione come Marco Baliani, Marco Paolini e Ascanio Celestini. Sebbene non sia possibile prevedere con certezza l'evoluzione di questo percorso, l'esperienza finora maturata dimostra come l'eredità del teatro di narrazione tenda a ramificarsi anche al di fuori dei contesti sperimentali e di ricerca: si pensi, ad esempio, ai legami con il mondo delle ONG⁴⁰³ (il caso di Marco Baliani in Africa), all'interazione con il mondo scolastico (il caso del *Teatro delle Albe*) o ai progetti teatrali legati all'ambito della medicina (il caso del *Teatro Officina*).

Queste esperienze collaborative dimostrano come i narratori sappiano confrontarsi con la complessità del presente e con le esigenze sociali e culturali del nostro tempo, coinvolgendo nella pratica teatrale gli studenti, i migranti, gli abitanti delle periferie – non solo italiane – e utilizzando il teatro come una specie di «terapia» o spazio di dialogo in cui mettere in scena e disinnescare i conflitti. Risulta necessario adattare continuamente l'eredità del teatro di narrazione ai linguaggi e alle urgenze contemporanee, poiché la narrazione teatrale permette di affrontare collettivamente il trauma vissuto e conservarne la memoria critica. È auspicabile quindi che continui a circolare, ad abitare il nostro orizzonte culturale, con nuovi racconti, nuove prospettive e nuovi testimoni, mantenendo viva la capacità del teatro di stimolare la consapevolezza storica per meglio vivere e pensare il presente. La difficoltà di *imparare dal passato* sembra costituire una caratteristica costante di diversi popoli, così come delle singole persone. Questa incapacità, insieme all'*indifferenza*, si impone come una delle criticità maggiori

⁴⁰¹ Tošovský, Jan. "Tisková zpráva činohra. Ascanio Celestini. PROSLOV K NÁRODU". *Národní divadlo* [comunicato stampa], disponibile su: media.narodni-divadlo.cz/11302/1575540577-proslov-k-narodu-tz.pdf. Traduzione dall'originale ceco: «Žánr mluveného divadla neboli storytellingu u nás zatím není příliš rozšířen, [...]».

⁴⁰² Ibid. Traduzione dall'originale ceco: «[...] naproti tomu pocházejí z prostředí, kde má podobné divadlo bohatou tradici, má své hvězdy a vyvrhele, své proroky a buřiče.»

⁴⁰³ Organizzazioni non governative.

dell'epoca contemporanea. «Uccide... l'indifferenza. Sì, l'indifferenza uccide»⁴⁰⁴. Giulio Cavalli, uno degli esponenti attivi del teatro di narrazione italiano di oggi, nel suo spettacolo *A casa loro* racconta inoltre:

Il mare non uccide. Ad uccidere sono le persone, la povertà, le politiche sbagliate e le disuguaglianze che rendono il mondo un posto opposto dipendentemente dal nascere dalla parte giusta o sbagliata.⁴⁰⁵

E, pur non avendo come individui il potere di risolvere da soli le questioni più scottanti del tempo, occorre almeno provarci, perché «l'unica cosa necessaria per il trionfo del male è che gli uomini buoni non facciano nulla»⁴⁰⁶. Le parole pronunciate da Marco Paolini al termine dello spettacolo *Il racconto del Vajont*, direttamente dalla diga – «Grazie e non dimentichiamolo»⁴⁰⁷ – mi sembrano una conclusione perfetta per questo percorso. Il suo invito resta aperto. Per tutti noi...

⁴⁰⁴ "A CASA LORO". *YouTube*, caricato da Giulio Cavalli, 3 giugno 2018, disponibile su: www.youtube.com/watch?v=wuWJHauI-oQ, min. 0:16-0:19.

⁴⁰⁵ "A casa loro – Giulio Cavalli". *Giulio Cavalli – Per brevità chiamato artista* [online], 2025, disponibile su: www.giuliocavalli.net/casa-loro

⁴⁰⁶ Vedi p. 81, nota n. 384 di questa tesi.

⁴⁰⁷ "Marco Paolini | IL RACCONTO DEL VAJONT - Vajont 9 ottobre '63_Orazione civile [SPETTACOLO COMPLETO]". *YouTube*, caricato da Gastani Frinzi Archives, 1° luglio 2023, disponibile su: <https://www.youtube.com/watch?v=q7CarpRflzs&t=2864s>, min. 2:31:21-2:31:24.

7. Conclusione

Nel corso di questa tesi si è indagato il ruolo del teatro di narrazione italiano come strumento di elaborazione del *trauma*, costruzione della *memoria collettiva* e *impegno civile*. A partire da un breve inquadramento storico del genere sono state messe in luce le radici, le influenze e alcune caratteristiche distintive di questa forma teatrale, fortemente radicata nel contesto culturale italiano di oggi.

Nei capitoli centrali si è esaminato il contributo di tre autori fondamentali – Marco Baliani, Marco Paolini e Ascanio Celestini – allo sviluppo di questa corrente teatrale. Attraverso l'analisi di alcuni dei loro spettacoli più rappresentativi – *Kohlhaas*, *Corpo di stato: Il delitto Moro*, *Il racconto del Vajont*, *I-TIGI Canto per Ustica* e *Radio clandestina: Memoria delle Fosse Ardeatine* – è emersa la varietà di modalità, forme e approcci stilistici e tematici adottati dai singoli narratori nel trattare i traumi collettivi, riportandoli all'attenzione del pubblico.

Nell'ampia produzione dei narratori, questa ricerca ha selezionato i principali spettacoli di carattere storico, politico, ambientale e sociale, riguardanti eventi traumatici – *guerre, stragi, crimini, disastri* – con l'obiettivo di approfondire le potenzialità di questo tipo di teatro nell'affrontare alcune ferite profonde della storia italiana recente, tuttora aperte. Tuttavia, va sottolineato che questi temi rappresentano solo una parte del vasto panorama del teatro di narrazione contemporaneo. Numerosi altri filoni tematici rilevanti – come quelli legati alla migrazione, alla scuola, alla medicina o al lavoro – sono emersi negli anni.

L'ultima parte del lavoro ha affrontato la narrazione come una questione cruciale della *contemporaneità*, evidenziando la necessità di raccogliere l'eredità dei grandi maestri del teatro di narrazione, adattandola al presente e proiettandola verso il futuro. In questo contesto, il teatro si è confermato non soltanto come un'azione culturale, ma anche come un gesto politico e civile in grado di rielaborare il trauma, mantenere viva la memoria, lottare contro l'oblio, denunciare le ingiustizie e coltivare una consapevolezza collettiva attraverso il dialogo intergenerazionale. In conclusione, il teatro di narrazione, come emerge dall'esito di questa ricerca, si configura come un atto di resistenza. Si tratta di una voce necessaria, capace di trasformare il dolore in memoria viva, restituendo dignità a ciò che è stato trascurato o rimosso, e che merita di essere preservato nella storia.

8. Riassunto

Questa tesi magistrale analizza il teatro di narrazione italiano come forma espressiva capace di rielaborare traumi collettivi e di promuovere memoria e impegno civile. Dopo una premessa storico-teorica sull'evoluzione del genere teatrale e sui suoi predecessori, l'attenzione si concentra su tre protagonisti centrali: Marco Baliani, Marco Paolini e Ascanio Celestini.

Nella parte principale dell'analisi vengono esaminati alcuni dei loro spettacoli più emblematici, legati al terrorismo, ai disastri ambientali e ai crimini di guerra – selezionati all'interno di un ampio panorama tematico – al fine di mettere in luce la forza sociale ed etica del teatro di narrazione, conducendo il pubblico a una partecipazione consapevole e a una profonda riflessione civile.

Infine, si sottolinea la necessità della narrazione nella contemporaneità, affinché il teatro continui a essere uno strumento attivo di educazione, coinvolgimento, custodia della memoria e costruzione della consapevolezza, anche tra le nuove generazioni emergenti.

Resumé

Tato diplomová práce analyzuje italské divadlo vyprávění jako výrazovou formu schopnou zpracovávat kolektivní trauma, posilovat paměť a rozvíjet občanskou angažovanost. Po historicko-teoretickém úvodu o vývoji tohoto divadelního žánru a jeho předchůdcích se pozornost soustředí na tři klíčové představitele: Marca Balianiho, Marca Paoliniho a Ascania Celestiniho.

V hlavní analytické části jsou zkoumána některá z jejich nejvýznamnějších představení, vybraná z širokého tematického spektra, která se vážou k terorismu, ekologickým katastrofám a válečným zločinům, s cílem poukázat na společenskou a etickou sílu divadla vyprávění, které vede diváka k uvědomělé účasti a hluboké občanské reflexi.

Na závěr je zdůrazněna potřeba vyprávění v současném světě, aby divadlo i nadále sloužilo jako aktivní nástroj vzdělávání, angažovanosti, uchovávání paměti a budování vědomí, a to i mezi nově nastupujícími generacemi.

9. Bibliografia

9.1 Bibliografia primaria

BALIANI, Marco. *Corpo di stato. Il delitto Moro*. Rizzoli, 2003.

BALIANI, Marco, e Remo ROSTAGNO. *Kohlhaas*. Edizioni Corsare, 2001.

CELESTINI, Ascanio. *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*. Donzelli, 2005.

PAOLINI, Marco, e Daniele DEL GIUDICE. *I-TIGI. Racconto per Ustica*. Einaudi, 2009.

PAOLINI, Marco, e Gabriele VACIS. *Il racconto del Vajont: Nuova edizione con due saggi inediti*. Garzanti, 2013.

PAOLINI, Marco, e Gabriele VACIS. *Il racconto del Vajont: Nuova edizione con due saggi inediti*. Prima edizione digitale, Garzanti, 2013. e-book.

9.2 Bibliografia secondaria

BALIANI, Marco. *Body of State: The Moro Affair, a Nation Divided*. Tradotto da Nicoletta Marini-Maio, Ellen Nerenberg e Thomas Simpson. Introduzione critica di Nicoletta Marini-Maio and Ellen Nerenberg, Fairleigh Dickinson University Press, 2012.

BALIANI, Marco. *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*. Titivillus, 2010.

BALIANI, Marco. *Ogni volta che si racconta una storia*. Laterza & Figli, 2017.

BARBALATO, Beatrice. La teatralizzazione della memoria. L'io narrante di Ascanio Celestini: il non dire fra memoria affettiva e intellettuale. *Mnemosyne, o la costruzione del senso*, vol. 2, UCL Presses universitaires de Louvain, 2009.

BIACCHESSI, Daniele. *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*. Verdenero Inchieste, Edizioni Ambiente, 2010. e-book.

CELESTINI, Ascanio. *Scemo di guerra. Il diario*. Einaudi, 2006.

CELESTINI, Ascanio, e Alessio LEGA. *Incrocio di sguardi. Conversazione su matti, precari, anarchici e altre pecore nere*. elèuthera, 2012.

DUGGAN, Patrick. Trauma and drama/theatre/performance. In *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, a cura di Colin Davis e Hanna Meretoja, Routledge, 2020.

FARINELLI, Francesco. *La drammatizzazione della storia. Uno studio del secondo Novecento attraverso i racconti del teatro di narrazione*. Tesi di dottorato, Università di Bologna, 2013.

GUALTIERI, Silvia. Mimesi e diegesi nei performers solisti: il “teatro di narrazione” e il seul en scène di Philippe Caubère. In *Il castello di Elsinore*, n. 85, Edizioni di Pagina, 2022.

MARINI-MAIO, Nicoletta. Unbury that Body: The Tragic Palinode of a Generation in Marco Baliani’s *Corpo di stato*. In *Remembering Aldo Moro: The Cultural Legacy of the 1978 Kidnapping and Murder*, a cura di Ruth Glynn e Giancarlo Lombardi, Legenda, 2012.

MERLIN, Tina. *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso del Vajont*. 3a ed., Cierre, 1997.

PAOLINI, Marco, e Oliviero PONTE DI PINO. *Marco Paolini racconta: Quaderno del Vajont*. Edizione Corriere della Sera, RCS Quotidiani, 2005.

RANZINI, Paola. Per un teatro interculturale: incontri fra pratiche, figure e tradizioni della narrazione orale. In *Storie condivise nell’Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, a cura di Daniele Comberiati e Chiara Mengozzi, Carocci, 2022.

RIMINI, Stefania. «Raccontare contromano». Ascanio Celestini e la performance della memoria. In *Memoria e oblio: le scritture del tempo*, a cura di Compar(a)ison, n. 1-2, Università di Catania, 2006.

SORIANI, Simone. Engagement, comunicazione e consolazione nel teatro dei narratori. *Zibaldone. Estudios Italianos*, vol. 9, 2021.

SORIANI, Simone. *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*. Editrice ZONA, 2009.

ZUTTONI, Paolo. *La scena dei nuovi narratori: dal teatro di ricerca alla comunicazione di massa*. Tesi di dottorato, Università degli Studi di Trieste, 2006.

10. Sitografia

10.1 Spettacoli, video

A casa loro. Di e con Giulio Cavalli. *YouTube*, 2018. Video disponibile online: www.youtube.com/watch?v=wuWJHauI-oQ

Corpo di stato: Il delitto Moro. Di e con Marco Baliani. *YouTube*, 2020. Spettacolo disponibile online: www.youtube.com/watch?v=BcCzXnaA17c

“Guarda, cos’è?”. Le ultime parole prima del disastro: un documento sulla strage di Ustica. *RaiNews*, 2020. Video disponibile online: www.rainews.it/archivio-rainews/media/Strage-UsticaGuarda-cos-e-Le-ultime-parole-prima-del-disastro-audio-documento-c4b41d6d-1418-4fda-8308-3cd56778381b.html

Il racconto del Vajont. Di e con Marco Paolini. *YouTube*, 2023. Spettacolo disponibile online: www.youtube.com/watch?v=q7CarpRflzs&t=2864s

I-TIGI a Gibellina: Racconto per Ustica. Di e con Marco Paolini. *YouTube*, 2020. Spettacolo disponibile online: www.youtube.com/watch?v=kgXpAaxUoT8

I-TIGI Canto per Ustica. Di e con Marco Paolini. *YouTube*, 2023. Spettacolo disponibile online: www.youtube.com/watch?v=ZvcX6gibm6A

Kohlhaas. Di e con Marco Baliani. *YouTube*, 2017. Spettacolo disponibile online: www.youtube.com/watch?v=rHzb_QPNC9A

Marco Paolini su laeffe: estratto prima puntata di “Racconto per Ustica”. *laeffe / la Repubblica*, 2013. Video disponibile online: www.repubblica.it/cronaca/2013/06/27/video/marco_paolini_su_laeffe_estratto_prima_puntata_di_racconto_per_ustica-422654393

Radio clandestina: Memoria delle Fosse Ardeatine. Di e con Ascanio Celestini. *YouTube*, 2011. Spettacolo disponibile online: www.youtube.com/watch?v=0_RGR9yUBcE

Scemo di guerra. Di e con Ascanio Celestini. *YouTube*, 2012. Spettacolo disponibile online: www.youtube.com/watch?v=-UM6EUnAlw&t=5907s

Vajont, un disastro italiano. *RaiPlay*. Video disponibile online: www.raiplay.it/programmi/vajontundisastroitaliano

10.2 Articoli, interviste, materiali editoriali

BECCHETTI, Margherita. Marco Baliani. Una generazione lacerata. Intervista sullo spettacolo *Corpo di stato. Il delitto Moro. Zapruder. Storie in movimento*, vol. 4, 2004. PDF intervista disponibile online: storieinmovimento.org/wp-content/uploads/2017/12/Zap04_13-AltreNarrazioni1.pdf

CELESTINI, Ascanio. Ascanio Celestini “Radio Clandestina. Roma, le Fosse Ardeatine, la Memoria”. Pubblicato da Notizie - Settimanale della Diocesi di Carpi. *YouTube*, 2023. Video intervista disponibile online: www.youtube.com/watch?v=H7byvye71nM

CELESTINI, Ascanio. Clip e interviste Radio Clandestina Palazzo Platamone. Pubblicato da Giuseppe Lazzaro Danzuso. *YouTube*, 2024. Video intervista disponibile online: www.youtube.com/watch?v=2t0JMtEEqQs

CELESTINI, Ascanio, e Alessio LEGA. Incrocio di sguardi. Conversazione su matti, precari, anarchici e altre pecore nere. *Eleuthera - libri per una cultura libertaria*, 2012. Materiale promozionale del libro disponibile online: www.eleuthera.it/files/materiali/celestini_lega.pdf

JOLEFILM. MARCO PAOLINI biografia dettagliata. *Jolefilm*, 2019. PDF disponibile online: www.jolefilm.com/wp-content/uploads/2019/04/Marco-Paolini_biografia-dettagliata_apr19.pdf

@LAFABBRICADELMONDO. Poster ufficiale per il programma dell'evento Vajonts23. *Instagram*, 2023. Disponibile online nelle storie in evidenza: www.instagram.com/stories/highlights/17886180815916506

REALE, Elisabetta. Recensione critica al volume *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*. *Oblio*, vol. 1, nn. 2-3, 2009. Articolo di rivista disponibile online: www.progettoblio.com/wp-content/uploads/2021/02/344.pdf

TOŠOVSKÝ, Jan. Tisková zpráva činohra. Ascanio Celestini. Proslov k národu. *Národní divadlo*, 2019. PDF disponibile online: media.narodni-divadlo.cz/11302/1575540577-proslov-k-narodu-tz.pdf

10.3 Siti web

www.ascaniocolestini.it/biografia

associazioneparentiustica.it

associazioneparentiustica.it/accaduto/i-fatti

associazioneparentiustica.it/associazione

www.einaudi.it/catalogo-libri/narrativa-italiana/narrativa-italiana-contemporanea/i-tigi-canto-per-ustica-daniele-del-giudice-9788806159412

www.giulio cavalli.net/casa-loro

www.iliteratura.cz/clanek/30357-celestini-ascanio-cerna-ovce

www.jolefilm.com/film/i-tigi-a-gibellina

www.jolefilm.com/pagina/marco-paolini

www.jolefilm.com/progetto-speciale/vajonts-il-racconto-di-marco-paolini-diventa-un-coro-100-teatri-in-un-grande-live-il-9-ottobre-2023-a-60-anni-dalla-tragedia

www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/i-tigi-racconto-per-ustica

[www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/il-racconto-del-vajont/](http://www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/il-racconto-del-vajont-1)

lafabbricadelmondo.org

lafabbricadelmondo.org/chi-siamo

lafabbricadelmondo.org/progetti/vajonts-23

lafabbricadelmondo.org/progetti/vajonts-23/la-rete-di-vajonts-23

lafabbricadelmondo.org/progetti/vajonts-23/perche-vajonts

www.marcobaliani.it/bio

[www.marcobaliani.it/corpo-di-stato/](http://www.marcobaliani.it/corpo-di-stato-1)

[www.marcobaliani.it/corpo-di-stato-libro/](http://www.marcobaliani.it/corpo-di-stato-libro-1)

[www.marcobaliani.it/kohlhaas/](http://www.marcobaliani.it/kohlhaas-1)

www.raiplaysound.it/audio/2020/05/Storia--Il-sessantotto-e-gli-anni-di-piombo-873666d2-2a1a-41f1-8858-13bc5b1f5898.html

www.stragediustica.info/le-vittime.html

www.studenti.it/fosse-ardeatine-appunti-riassunti.html

www.teatrodelmontevaso.it/index.asp?tab1=storia

[www.treccani.it/enciclopedia/fosse-ardeatine-eccidio-delle_\(Dizionario-di-Storia\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/fosse-ardeatine-eccidio-delle_(Dizionario-di-Storia))