

## **Giuseppina Mecchia**

# *Il corpo dell'autore e il corpo del mondo - La creazione di un intellettuale impegnato multimodale: il caso di Ascanio Celestini e l'esempio di Storie di uno scemo di guerra*

### **Come citare questo articolo:**

Giuseppina Mecchia, *Il corpo dell'autore e il corpo del mondo - La creazione di un intellettuale impegnato multimodale: il caso di Ascanio Celestini e l'esempio di Storie di uno scemo di guerra*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 60, no. 18, dicembre 2025, [doi:10.48276/issn.2280-8833.13762](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.13762)

A partire dei suoi esordi teatrali, che risalgono alla fine del ventesimo secolo, Ascanio Celestini (Roma, 1972) ha esteso progressivamente le sue modalità di partecipazione alla scena culturale italiana, costituendosi come una presenza costante, riconoscibile e di relativo successo a livello nazionale. La sua carriera è iniziata in circuiti teatrali e artistici regionali spesso legati a iniziative politico-sociali riguardanti Roma e le sue periferie, ma nel giro di pochi anni Celestini è entrato nel mondo del cinema, della letteratura e della televisione. Negli ultimi dieci anni, inoltre, l'artista-autore è diventato un vero e proprio intellettuale pubblico; infatti oggi è spesso intervistato riguardo a varie questioni di attualità sociale e politica. Il mio articolo vuole delineare alcune caratteristiche essenziali del costituirsi della *persona* di Ascanio Celestini nel mondo multimediale italiano di oggi in quanto parlante sociale stabile, il quale rimane riconoscibile in qualsiasi contesto, sia esso teatrale, cinematografico, letterario, o televisivo.

L'analisi riprende alcuni elementi della definizione del soggetto parlante pubblico che appartengono all'eredità filosofica postmarxista: da una parte, considerando la natura del tipo di socialità rivendicata da Celestini, mi rifaccio alla definizione di "intellettuale organico" introdotta da Antonio Gramsci negli anni 30; dall'altra, considerando la stabilità della voce e l'aspetto fisico del personaggio di Ascanio Celestini, trovo particolarmente utile la figura di *personaggio concettuale*, che Gilles Deleuze e Felix Guattari ritenevano essenziale all'articolazione di qualsiasi discorso filosofico e che io estendo all'enunciazione

pubblica, sia essa artistica, giornalistica o politica<sup>1</sup>. Entrambe queste figure insistono sulla fondazione della parola pubblica in un contesto che supera il personale per inserirlo in un contesto sociale che il parlante viene ad incarnare. Se in un primo momento questa doppia articolazione, una postmarxista, e l'altra deleuziana, può sembrare incongrua in uno studio che verte sulla figura dell'intellettuale multimediale contemporaneo, io sono tuttavia convinta che essa può aiutarci a capire come questa figura si costituisca nel tempo e nello spazio, specialmente nel caso di Celestini. La figura costruita da Celestini permette di inserire ogni nuova opera in un discorso artistico che mantiene la sua coerenza, e che continua ad invitare il suo pubblico a continuare una riflessione iniziata precedentemente, in opere appartenenti ad un genere diverso. Da questo punto di vista, una referenza a Jean-Paul Sartre e alla sua visione di una letteratura impegnata è anche necessaria, per quanto forse meno essenziale dal punto di vista teorico nel contesto della mia analisi. Essa rimane però utile se si considera la volontà di intervento esplicito in un dibattito pubblico da parte di Celestini, il quale ha sempre strutturato le sue opere su temi sociali quali il lavoro precario, il trattamento della malattia mentale e le diverse incarnazioni storiche del fascismo in Italia. Inoltre, dal punto di vista della costruzione di un personaggio concettuale, un altro elemento quasi sartriano della visibilità di Ascanio Celestini mi pare sia la riconoscibilità mediatica di Jean-Paul Sartre stesso, grazie alla caricaturale permanenza, aldilà dell'età, del caratteristico sguardo strabico dietro gli occhialoni, la sua proverbiale bruttezza e l'inevitabile pipa. Questo è ancora più vero nel caso di Celestini, il quale - senza possedere caratteristiche naturali altrettanto marcate - ha fatto di tutto per stabilizzare la propria immagine nel corso degli ultimi trent'anni aldilà dei generi artistici da lui praticati<sup>2</sup>. L'esempio dei testi legati al progetto narrativo e teatrale di *Storie di uno scemo guerra* ci permette di meglio cogliere le caratteristiche proprie al progetto artistico e comunicativo di Celestini.

## **1. Essere Ascanio Celestini**

Nato nell'hinterland romano - un elemento biografico che diviene una componente essenziale della sua *persona* - Celestini ha quasi immediatamente adottato un'apparenza altamente riconoscibile in termini di fisicità espressiva. Sulle copertine dei suoi romanzi, nei suoi film e nei suoi spettacoli teatrali nelle sue sempre più numerose apparizioni televisive, il pubblico ritrova la sua figura esile<sup>3</sup> e un po' incurvata, il suo naso un po' eccessivo e anch'esso incurvato, una capigliatura incolta e soprattutto la caratteristica barbiccia caprina, che appare in ogni sua immagine a partire almeno dai primi anni del nuovo millennio, anche se progressivamente è andata imbiancandosi e recentemente si è un po' allungata secondo la moda. Non ci sono, nella carriera teatrale e cinematografica di Celestini, cambiamenti fisici dovuti all'incarnazione di vari personaggi, in quanto tutti hanno

il medesimo aspetto dell'attore-scrittore-regista.

Ancora più importante è la fedeltà di Celestini a una voce ben specifica, caratterizzata dall'inflessione e dal lessico caratteristico delle periferie sud-orientali di Roma, prive però di estremismi che ne renderebbero difficile la comprensione ad altri parlanti dell'italiano.

Questa scelta linguistica, la cui marginalità all'interno del romanesco resta forse impercettibile ai più ma è già stata notata in sede critica da Paolo Puppa<sup>4</sup>, accompagnata da una certa moderazione, che la rende facilmente accessibile ai non-romani, è essenziale alla costituzione di sé perseguita da Celestini. Oltre che romano, l'attore-autore-intellettuale rimane "borgataro", come dice lui stesso proprio in *Storie di uno scemo di guerra*, quando la voce narrante dichiara ad esempio, che «noi di borgata diciamo 'ieri so' stato a Roma'<sup>5</sup>».

A queste scelte si accompagna, negli spettacoli teatrali e nelle apparizioni televisive e multimediali, un abito di scena molto semplice e sobrio, inizialmente composto di pantaloni neri e maglie o camicie bianche e ora un po' più vario, avendo integrato toni meno drammatici quali il grigio o il marrone. In ogni caso, lo spettatore riconosce un Ascanio Celestini perennemente uguale a sé, aldilà delle variabili sociali e politiche di cui parla o che esprime. Il fatto che questa immagine, almeno dal punto di vista esterno, venga ripresa sulle copertine delle sue opere narrative più conosciute, quali *Lotta di Classe* (2009) e più recentemente *Poveri Cristi* (2025), conferma la sua importanza agli occhi di Celestini stesso ma anche del suo editore, che senz'altro riconosce il crescente valore della fisionomia del Celestini attore e intellettuale pubblico, oltre a quello della sua firma di autore.

È evidente che l'appartenenza ad una socialità regionale marcata dall'uso del dialetto e la continuità della presentazione fisica ci riportano alle maschere della commedia dell'arte, parte integrante della tradizione teatrale italiana. Ma la maschera di Ascanio Celestini allarga il suo spazio ad un proscenio che è in realtà il *mondo* nel senso francese del termine, cioè un luogo di scambi mediatici e sociali che viene esplorato a partire da una posizione soggettiva ben definita. Una stessa *persona* si introduce in vari ambienti culturali e contesti storici, spesso borgatari o altrimenti periferici. Lui stesso portatore di un'identità minoritaria nell'aspetto e nella voce,<sup>6</sup> Ascanio Celestini interroga questi ambienti e i loro abitanti, e ne rende conto in una lingua che restituisce il parlato proprio e altrui in una struttura visuale e narrativa concepita artisticamente. Si tratta quindi di «un idioma identitario e collettivo al contempo»<sup>7</sup>, e che vuole corrispondere al progetto di organicità di Celestini in quanto intellettuale impegnato.

Ma come si passa da un'identità di maschera teatrale a quella di intellettuale allo stesso tempo organico e impegnato, o più precisamente, impegnato proprio nel rivendicare la propria organicità a una classe e a uno spazio? Il progetto artistico e intellettuale di Celestini ruota intorno alle proprie origini esistenziali, che si trovano nella borgata romana del Quadraro e della zona urbana di Morena, entrambe sulla via Tuscolana, la prima all'interno e la seconda all'esterno del Grande Raccordo Anulare. In tutti i suoi progetti,

Celestini rimane fedele a questi ambienti e soprattutto ai loro abitanti, di cui si impegna a restituire la voce. Che si tratti delle storie di suo padre, Gaetano (Nino) Celestini - il quale appare in varie opere ed è il protagonista di *Storie di uno scemo di guerra* (2007) - di tre generazioni di operai (*Fabbrica*, 2003), degli ex-infermieri, pazienti e medici dei manicomi romani (*La pecora nera. Elogio funebre del manicomio elettrico*, 2006), dei giovani lavoratori da lui intervistati nei call centers della periferia romana (*Lotta di Classe*, 2009), Celestini coniuga il proprio immutabile ma virtuosistico - come notato ancora una volta da Paolo Puppa<sup>8</sup> - parlare coi racconti delle loro disavventure.

Per la sua attenzione alla storia orale e ai suoi metodi di ricerca, basati su interviste registrate con quelli che diventeranno i protagonisti delle sue opere, Celestini si rifà esplicitamente ai metodi storico-antropologici di Alessandro Portelli e alle sue indagini fondate sulla registrazione di interviste orali, e agli inizi etnonarrativi di Italo Calvino, del quale mantiene l'attenzione e il ricorso narrativo al fantastico e alla fiaba, specialmente in uno dei suoi primi libri, *Cecafumo* (2002), che era infatti una raccolta di novelle brevi. La combinazione di questi metodi con l'impegno alla politica sociale legata all'innovazione narrativa può anche ricordare l'opera narrativa di Nanni Balestrini, il quale combinava le pratiche di ricerca etnosociologica con un lavoro di avanguardia formale all'interno del romanzo oltre che della poesia sperimentale<sup>9</sup>.

In un'intervista recente, registrata al Salone del Libro del 2025 in occasione della pubblicazione della sua ultima opera narrativa, *Poveri Cristi*, Celestini ha risposto con molta chiarezza alla giornalista che gli chiedeva come avesse raccolto le storie contenute nel libro. Celestini spiega quindi la propria volontà di dare voce a gente che viene da ambienti simili al suo ma che non ha accesso ad una scena pubblica da cui estendere la portata della propria parola. Parlando di una conversazione con uno dei suoi informatori e protagonisti, Celestini riporta il dialogo seguente:

«Io una volta gli feci la domanda, gli dissi "Ma perché voi non avete mai raccontato del rastrellamento del Quadraro?" E m'aspettavo quelle risposte che c'abbiamo spesso, tipo non l'ho mai raccontato perchè era troppo doloroso, non l'ho mai raccontato perchè pensavo di non essere creduto. E invece lui m'ha risposto come rispondono i veri testimoni, cioè m'ha detto: "Io l'ho sempre raccontato, ma io facevo l'elettricista. Cioè, tra de noi nun c'erano i poeti o i registi del cinema"<sup>10</sup>.»

In queste parole, la dimensione gramsciana del lavoro di Celestini emerge molto chiaramente, perché la funzione dell'intellettuale organico multimediale emerge dalla consapevolezza dell'esclusione della parola subalterna dallo spazio pubblico, in quanto estranea al mondo dei "poeti o registi del cinema". In primo luogo, dobbiamo ricordare che Gramsci diceva per l'appunto che "tutti gli uomini sono intellettuali, ma non tutti gli uomini svolgono nella società il ruolo di intellettuali", e continuava dicendo che «è così che, storicamente, si costituiscono delle categorie specializzate nell'esercizio della funzione

intellettuale<sup>11</sup>». Celestini, ovviamente, fa parte proprio di quegli artisti che possiedono le tecniche e il prestigio che consentono la diffusione di una parola altrimenti relegata al mondo dei "testimoni" e quindi assente dalla memoria collettiva nazionale.

In secondo luogo, Gramsci precisava anche la sua concezione degli intellettuali organici, «che ogni nuova classe crea con la sua propria esistenza e che essa elabora nel suo sviluppo progressivo<sup>12</sup>». La fedeltà linguistica e narrativa di Celestini nei confronti degli abitanti delle periferie romane, che egli segue in varie opere dalla Seconda Guerra Mondiale fino al presente, sulla base di interviste e poi di creazioni multimediali si è costituita proprio intorno alla rivendicazione esplicita della propria "organicità" ad una certa classe.

L'adesione al progetto di organicità è essenziale allo sviluppo della sua opera, e dietro alla semplice risposta data all'intervistatrice, in cui Celestini diceva tra l'altro "Io racconto quello che so", c'è in realtà una visione coerente del proprio ruolo artistico e sociale.

Tornando al riferimento deleuziano, dobbiamo anche ricordare che il fatto di basare i propri lavori - siano essi teatrali, filmici o narrativi - su interviste e scambi dialogici implica la costituzione della *persona* dell'intervistatore stesso, il quale poi estrarrà da questi scambi un valore concettuale o in questo caso artistico. Se è vero che «i personaggi concettuali sono gli "eteronimi" del filosofo, e il nome del filosofo il semplice pseudonimo dei suoi *personaggi*<sup>13</sup>», l'identità esistenziale del personaggio concettuale sussiste, ma è già assorbita in una parola collettiva e volta verso il futuro. Celestini ha dunque creato la propria *persona* di intellettuale organico a una classe storicamente e socialmente esclusa dalla parola pubblica, e la sua attività multimediale corrisponde al progetto gramsciano di aiutare lo sviluppo di «uomini di lettere, filosofi, artisti» che decidano di partecipare «nella vita pratica<sup>14</sup>». In quanto attore, regista, scrittore, e commentatore televisivo sempre visibilmente portatore di un'identità minoritaria che rimane stabile anche dopo il proprio successo mediatico, Celestini sembra quindi essere riuscito a costituirsi come intellettuale organico impegnato in un'Italia che sembra lasciare sempre meno spazio a questo tipo di figura.

## **2. Storie di uno scemo di guerra e il macrotesto multimediale**

*Storie di uno scemo di guerra* è stato pubblicato in quanto opera narrativa nel 2005, dopo che nel tardo 2004 Celestini aveva scritto e messo in scena un'opera teatrale eponima, di cui lui stesso aveva recitato il testo secondo le norme del teatro di narrazione che Celestini stesso ha contribuito a ripensare. Con la sua dimensione multimediale, che nel 2006 si è arricchita di un DVD e di un *Diario* di composizione, l'opera costituisce l'esempio perfetto di quello che il critico Natale Filici chiama i «macrotesti transmediali» tipici dell'attività artistica di Celestini. Questi «agglomerati ibridi<sup>15</sup>» corrispondono al progetto di un autore che rivendica «la complementarità tra elementi finzionali e elementi documentali<sup>16</sup>» e si vale

di una varietà di mezzi espressivi atti non solo a esprimere questa complementarità ma anche e forse soprattutto a raggiungere dei pubblici diversi.

Prima di entrare nel dettaglio del macrotesto che si costituisce intorno a *Storie di uno scemo di guerra*, è utile soffermarsi sulla sua data di composizione, che commemorava il sessantesimo anniversario della fine dell'occupazione tedesca di Roma, l'evento che costituisce lo sfondo di tutte le vicende che vengono narrate. Sempre a titolo introduttivo, è anche utile ricordare che vent'anni più tardi, il 7 luglio 2024, Celestini è stato invitato a riprendere il suo testo e a partecipare in quanto ospite recitante in una serata in onore del cinquantesimo anniversario della pubblicazione del romanzo *La Storia*, di Elsa Morante, la cui pubblicazione nell'estate del 1974 fece scalpore. Intitolata *Questa è la storia*, organizzata dal Festival regionale delle letterature di Roma sotto l'egida delle Biblioteche di Roma, e tenutasi allo Stadio Palatino, questa serata ci avvicina simbolicamente al contenuto di *Storie di uno scemo di guerra*, e serve a precisare il ruolo che Celestini occupa sulla scena culturale romana e nazionale e la sua volontà di commemorare in modi diversi gli anniversari della storia che vuole narrare.

L'opera infatti racconta le avventure di un gruppo di abitanti della borgata del Quadraro proprio nelle ultime ventiquattr'ore dell'occupazione nazista di Roma, il 4 giugno del 1944, anche se molte delle storie che vengono narrate rimontano agli anni precedenti. Il romanzo di Elsa Morante è quindi una referencia essenziale per Celestini, in quanto narrazione della storia della seconda guerra mondiale dal punto di vista degli umili, degli sfollati, di coloro che lottano per la propria sopravvivenza in un mondo che li emargina e li schiaccia. Ed Elsa Morante stessa, scrittrice al tempo stesso romana e universale, rimane chiaramente una delle ispirazioni più importanti per il Celestini artista e intellettuale "civile", come ha notato la critica Beatrice Barbalato<sup>17</sup>. Aggiungo inoltre che la registrazione di questa serata è ora disponibile in streaming sul sito di una sedicente Università Telematica Internazionale UniNettuno, con sede legale a Corso Vittorio Emanuele II a Roma. Per quanto marginale, questa presenza conferma la capacità di Celestini di rendersi visibile su varie piattaforme mediatiche, che non solo trascendono le radici regionali della propria appartenenza "organica", ma che gli aprono dei pubblici insospettati e imprevedibili, in questo caso in ambito pedagogico.

È anche utile precisare che nel titolo *Storie di uno scemo di guerra* troviamo un'espressione, "scemo di guerra" per l'appunto, che appartiene al linguaggio popolare e si riferisce a chiunque faccia osservazioni fuori posto e sembri sprovvisto, confuso o smemorato. Originariamente, però, si parlava così dei reduci della Prima Guerra Mondiale, e chiaramente i protagonisti di *Storie di uno scemo di guerra* condividono con loro gli effetti traumatici di un secondo conflitto mondiale. Eppure l'estensione di questa espressione ha un valore ben preciso: anche in opere che non hanno niente a che vedere con guerre in senso stretto, come *Lotta di classe* o *Fabbrica*, Celestini vuole sempre ascoltare e diffondere

le storie degli "scemi di guerra" in senso lato, cioè di coloro che non capiscono quello che accade, o che forse lo capiscono ma secondo dei criteri diversi da quelli della storia ufficiale e che non riescono ad esprimere. In questo caso, il narratore che assume la responsabilità di riunire le diverse voci narranti è l'autore stesso, Ascanio Celestini, il quale decide di rendere pubblico sul palco e in forma romanzata quello che suo padre Nino gli aveva raccontato delle avventure vissute da lui e dal Sor Giulio, il padre di Nino e il nonno di Celestini, il 4 giugno del 1944, giorno dell'entrata degli Americani a Roma. Intorno a questo nucleo di storia orale, però, Celestini inventa di sana pianta alcuni episodi, cosa che il lettore capisce chiaramente soprattutto verso la fine del libro, che si allontana dalla storia quale essa è accaduta per sconfinare nel fantastico e perfino nella fantapolitica. Infatti, come ricorderò più avanti, il lettore incontra dei protagonisti morti e risorti, la presenza spettrale di un *doppelgänger*, e l'invenzione narrativa di una fine diversa per la Seconda Guerra Mondiale, in cui Roma è liberata dai Russi e Vittorio Emanuele III giustiziato sulla pubblica piazza. La struttura della trama principale, che tiene insieme la maggioranza dei capitoli del romanzo è di natura strettamente dialogica e corale: durante un percorso epico-picaresco che inizia la notte del 3 giugno e conduce Nino e il Sor Giulio dal quartiere nordorientale del Nomentano al Quadraro, borgata situata all'estremo sudest di Roma. Durante il loro cammino, i due incontrano una serie di figure provenienti da altri quartieri e portatori di altre storie, da loro raccontate nei diversi capitoli del romanzo. Tutti disperatamente in cerca di cibo e riparo dai bombardamenti e dalle violenze commesse dai Tedeschi in fuga, i protagonisti di cui Celestini ci restituisce le voci convergono in uno stesso progetto: l'acquisto di un maiale che si troverebbe a Frascati, il cui costo di mille lire richiede la formazione di una vera e propria società finanziaria. E così, alle trecento lire della Sora Irma - la proprietaria della trattoria accanto al cinema Iris, dove lavora il Sor Giulio - e alle duecento lire del Sor Giulio, si aggiungono progressivamente i contributi di ciascun investitore nella società del maiale.

Questa trama è contenuta in una cornice, anch'essa essenziale alla comprensione dell'opera, e di natura dialogica: Nino e il Sor Giulio raccontano le proprie disavventure a Giubileo, un reduce del campo di concentramento polacco di Duderstadt, a cui hanno cercato di rubare una misera cipolla il pomeriggio del 4 giugno. Giubileo, di cui all'inizio Nino non vede che un braccio magrissimo, è chiuso in casa da mesi con le sue scorte di cibo e dice ai ladri di cipolle che farebbero bene a nascondersi, perchè i tedeschi stanno facendo dei rastrellamenti. Nino ribatte che in realtà gli Americani sono già alle porte di Roma, in una chiara seppur implicita referenza a *La Storia* di Elsa Morante:

«E con la cipolla in mano Nino cercò di arruffianarselo raccontandogli tutto quello che conosceva della grande Storia. La Storia che stava cambiando proprio in quelle ultime ore. Una Storia mondiale che avrebbe sbriciolato uomini e cipolle con il suo procedere portentoso.<sup>18</sup>»

Questi commenti sulla Grande Storia si avvicinano alla voce del narratore onnisciente che appare a tratti nel romanzo morantiano a commentare in modo più distaccato le vicissitudini dei suoi poveri protagonisti, i quali non sanno di far parte una "Storia mondiale" che li calpesta impietosamente. Nino, quindi, nuovo Ulisse in cerca di aiuto nel suo ritorno a casa, racconta a Giubileo storie di eventi e persone che riguardano anche lui. In cambio, Giubileo non solo lascerà la cipolla a Nino e al Sor Giulio, ma provvederà le ultime duecento lire necessarie all'acquisizione del famoso maiale.

Nel frattempo, il lettore viene a conoscenza delle storie degli altri membri della società porcina e ascolta le voci di vari "scemi di guerra": un presunto ragazzino dai capelli bianchi precocemente decrepito a causa dello spavento provato durante il bombardamento di San Lorenzo, che poi scopriamo essere un adulto traumatizzato dalla perdita di tutta la sua famiglia; un barbiere tutto storto che pensa di essere morto e risorto e quindi indossa sempre il completo preparato per la propria sepoltura; un giovane ladrunco di strada e infine Giubileo stesso. Questa piccola posse, degna del film *L'Armata Brancaleone* (1966) e che può anche ricordarci gli inetti delinquenti dei *Soliti Ignoti* (1958) - titoli entrambi appartenenti all'eredità cinematografica di Mario Monicelli - percorre le strade di Roma in un giorno radicato nella memoria collettiva del proletariato romano, per quanto inesistente nei libri di storia: alla Stazione Termini, infatti, i primi membri della società del maiale si uniscono alla folla che si lancia sulle merci e il cibo che i tedeschi in fuga hanno abbandonato su treni che non hanno avuto il tempo di partire<sup>19</sup>.

L'aspetto picaresco delle disavventure del piccolo Nino e del sor Giulio mantiene tuttavia in vari passaggi una gravità tragica, che emerge soprattutto quando Giubileo racconta la propria deportazione a Duderstadt e le vicende di un certo Primo, anche lui abitante del Quadraro, che era stato portato via dai tedeschi il 17 Aprile del 1944 nel famoso "rallestramento del Quadraro", avvenuto il 17 Aprile 1944. In una vicenda a lungo dimenticata dai manuali di storia<sup>20</sup>, centinaia di abitanti di quella borgata furono deportati nei campi di concentramento, prima a Fossoli - tristemente nota tappa nella deportazione nazista - e poi in Polonia. Questo episodio è reso con la serietà tragico-poetica che caratterizzava la narrazione di Elsa Morante del rastrellamento del ghetto, altra vicenda brevemente narrata nell'opera di Celestini, come lo è del resto anche il bombardamento di San Lorenzo, entrambi episodi fondamentali nella trama de *La Storia*. In *Storie di uno Scemo di Guerra*, Primo finisce a lavorare nella fabbrica Siemens di Duderstadt. Questo personaggio è una chiara allusione al destino dello scrittore Primo Levi, anche lui inizialmente detenuto a Fossoli e poi costretto a lavorare nell'industria pesante tedesca durante la sua detenzione ad Auschwitz. Anche per lui e sua madre Celestini immagina una fine diversa, che li vede a Roma proprio durante la fantastica liberazione della città da parte dell'Armata Rossa.

Col racconto di Giubileo l'opera sconfinava chiaramente nel fantastico: già descritto come un

giovane dall'aspetto inusuale, "un ragazzino marziano"<sup>21</sup> Giubileo risulta essere il *doppelganger* di un soldato tedesco già apparso varie volte nell'intrigo e che si suicida proprio il 4 giugno del 1944. Inoltre, è lui a proporci la versione immaginaria della fine della Seconda Guerra Mondiale, secondo cui Roma sarebbe stata liberata nella primavera del 1945 dall'Armata Rossa e non dagli Americani, bloccati dopo lo sbarco di Anzio. Il suo amico Primo, dopo essere stato liberato dai Russi proprio come accadde a Primo Levi, si sarebbe unito all'esercito sovietico, e arrivato a Roma vi incontrerà sua madre il 4 giugno 1945, quando verrà loro detto che il Re Vittorio Emanuele III è stato giustiziato. Di fronte all'enormità di questa ucronia, Nino, il sor Giulio e gli altri membri della società del maiale si ribellano, ed è a questo punto che compare il titolo del libro:

«L'uomo col braccetto secco parlava dei Russi che avevano liberato Roma, delle scimmie indiane, dei cinesi e s'era fatto prendere dal discorso al punto che la storia sua era arrivata fino all'estate del 1945. "A scemo de guerra...- gli disse mio padre, - guarda che stamo ancora nel '44...oggi è il 4 giugno del 1944... è domenica!"<sup>22</sup>»

L'uso del fantastico è una costante nell'opera di Celestini, e in questo caso denota la necessità di aprire, di fronte all'inevitabilità dell'oppressione e dell'ingiustizia della Grande Storia uno spazio immaginario che possa lasciare al lettore o allo spettatore il senso delle diverse possibilità storiche, di quello che sarebbe potuto o potrebbe ancora avvenire. Come ha detto Natale Filice in un saggio sul fantastico nell'opera di Celestini «le metamorfosi collocate alla fine delle opere aprono una sorta di breccia<sup>23</sup>» in un racconto che pur basandosi sulla storia orale non vuole restare legato alla staticità della documentazione storica. Secondo Filice, questo costituisce una sorta di rinuncia alla dimensione politica dell'opera di Celestini, ma la mia lettura di *Scemi di Guerra* propone l'ipotesi contraria: proprio perché gli eventi del passato non vengono visti come inevitabili, come il *telos* a cui bisognava comunque arrivare, una rivalutazione critica delle conseguenze di alcune scelte politiche e militari è resa possibile con la narrazione di un'altra risoluzione. Il fantastico, in questo caso, è un modo di enunciare un'alternativa politica che rimane comunque nel dominio del possibile, e questo nel discorso stesso dei personaggi, finalmente liberati dal loro esilio nella subalternità linguistica e politica. La dimensione documentalista della raccolta di storie orali, però, prevale: Giubileo, nonostante la sua identità essenzialmente fiabesca, procura gli ultimi soldi necessari all'acquisto del famoso maiale anche se, una volta arrivati a Frascati, i soci constatano la morte del suino e sciolgono la società. Celestini, tuttavia, un po' come accade alla fine di alcuni documentari, tiene a darci dettagli estremamente realisti sul destino dei vari protagonisti, tutti strettamente inseriti nel paesaggio romano del dopoguerra.

In primo luogo, il quartiere del Quadraro ha ottenuto proprio nel sessantesimo anniversario del rastrellamento del 17 Aprile 1944 la Medaglia d'oro al Valore Civile. Il misterioso scemo

di guerra, è diventato fioraio al cimitero del Verano, la trattoria della Sora Irma è sopravvissuta fino agli anni 90, quando è diventata un ristorante cinese, il Sor Giulio ha comprato la terra a Morena dove ha vissuto lo stesso Celestini e il piccolo Nino, suo padre, ha fatto il restauratore di mobili fino alla sua morte. Questo ultimo evento, avvenuto nel 2003, è stato senz'altro un incoraggiamento per la creazione del macrotesto legato alle *Storie di uno scemo di guerra*. Infatti, nello spettacolo teatrale, tuttora disponibile su Youtube, è la commovente voce registrata del padre di Celestini a chiudere in modo postumo la rappresentazione<sup>24</sup>. Nino comincia a raccontare le avventure che abbiamo appena ascoltato, iniziando proprio con la storia della cipolla. Dopo pochi minuti, però, la voce di Nino Celestini si perde per lasciar posto ad una marcia funebre, che si ferma quando si spengono le luci del palcoscenico.

### **3. Conclusione: testimoniare, commemorare, immaginare**

Arrivati alla fine del macrotesto dedicato agli scemi di guerra, vorrei ora ritornare alla questione della trasformazione della maschera di Ascanio Celestini in una figura di intellettuale organico e impegnato. Antonio Gramsci notava che il possesso del solo dialetto e del patrimonio del folklore popolare, che occupano un ruolo fondamentale nel metodo di Celestini, non è sufficiente alla creazione di un'ottica storico-politica. Proprio per questo Gramsci precisava anche che assumere il ruolo dell'intellettuale organico nella creazione di una nuova cultura "significa diffondere in forma critica delle verità già scoperte, per così dire la loro 'socializzazione'". Il progetto di 'socializzare' le verità apprese dal proletariato delle periferie romane sulla storia della fine della Seconda Guerra Mondiale e dell'occupazione nazista di Roma è senz'altro alla base di *Storie di uno Scemo di Guerra*: però per lui non si tratta più di abbandonare il dialetto per la lingua nazionale - progetto di cui parla Gramsci - ma di adottare dei linguaggi mediatici specializzati e dalla portata non solo nazionale, ma anche internazionale. Lo stesso Gramsci ci ricordava che questo tipo di lavoro, fondato sulla padronanza di alcune tecniche, è fondamentale nella lotta per l'egemonia culturale, che è un elemento essenziale nella vita sociale e politica di ogni paese. Nell'Italia di oggi, la familiarità con vari media tradizionali - quali il teatro, la letteratura e il cinema - e una visibilità televisiva in quanto costante figura di riferimento<sup>25</sup>, offrono a Celestini la possibilità di espandere la portata della parola e del sapere di persone normalmente escluse dal discorso pubblico. Il fatto che questa parola sia portata da un personaggio che lui stesso rimane, nella parola e nell'apparenza, una *persona* nel senso deleziano, a metà fra l'Investigatore e "il Borgataro", non fa che solidificare il proprio impatto sociale attraverso un contatto stabilito con un pubblico che lo riconosce immediatamente e già ne capisce il linguaggio e lo stile. Aldilà della leggibilità e delle qualità poetiche dei suoi lavori, questo è forse il contributo più importante di Celestini ai

dibattiti politici e sociali dell'Italia contemporanea. E infatti, in un intervento su *La 7* - di cui ha saputo diventare ospite ricorrente - dell'autunno 2024, Celestini ha caratterizzato questo contributo precisamente in termini di lotta per l'egemonia culturale. Commentando gli interventi del governo di Giorgia Meloni - portatrice di una romanità ben diversa e di tipo neofascista - l'autore ha detto che «l'egemonia culturale non è che la ottieni con i decreti legge», o «con la riscrittura dei programmi scolastici <sup>26</sup>».

In questo contesto, la lotta per la commemorazione del passato è in realtà una lotta per il presente e il futuro della storia e rimane un elemento essenziale delle battaglie culturali e politiche in corso. La volontà di Celestini di impegnarsi come intellettuale multimediale si manifesta proprio attraverso l'ostinata aderenza ad una propria organicità storica e personale al gruppo sociale degli scemi di guerra. Questo soggetto collettivo non soltanto sa narrare il passato da un punto di vista più vicino alle sofferenze degli umili, ma è capace di immaginare delle risoluzioni alternative a decisioni politiche passate, incoraggiando un impegno politico volto a costruire un futuro più giusto. Celestini offre ai non-intellettuali, ai non-specialisti del discorso pubblico, la propria padronanza di tecniche multimediali che li rendono visibili in molteplici contesti comunicativi, dal teatro al romanzo, dal documentario al film, dalla televisione alle piattaforme web. È questa la dimensione politica della sua *persona*, certamente non trascurabile nella lotta per l'accesso alla comunicazione tipica del nostro tempo.

## Note

1. Si veda il terzo capitolo del classico *Che cos'è la filosofia* (Einaudi, 2002), intitolato appunto *Personaggi concettuali*. Il riferimento a Marx sembra particolarmente utile, quando si parla dei personaggi concettuali da lui inventati: «Marx non parla soltanto di capitale e di lavoro, ma sente il bisogno di costituire dei veri e propri tipi psico-sociali, antipatici o simpatici, *il capitalista, il proletario*» (p. 80).
2. Un altro riferimento critico può essere la nozione di *postura*, articolata da critici di ambito sociologico quali Alain Viala e più recentemente Jérôme Meizoz per indicare «un modo singolare di occupare una posizione nel campo letterario», che permette di «segnalare una nuova identità enunciativa e di distinguerla da quella determinata dal proprio stato civile» (cfr. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, Genève, Slatkine, 2007, p. 18. La traduzione è nostra). Tuttavia, il caso di Celestini è piuttosto singolare, perchè lo stato civile di Celestini è parte integrante della sua voce, e garantisce il suo personaggio concettuale in quanto intellettuale organico alla sua classe di appartenenza.
3. Negli ultimi anni, l'attore-autore si è un po' appesantito, ma per il resto il suo aspetto e soprattutto il suo

parlare sono rimasti gli stessi.

4. Si veda Paolo Puppa, *Una felice mono-tonia: Ascanio Celestini, "Belfagor"*, Vol. 66, n° 5, (30 settembre 2011), pp. 613-624. In questo articolo, Puppa nota tra l'altro «la dolce monotonia degli accenti da borgata romana» (p. 613) tipici dell'attore. La questione della traduzione delle opere teatrali di Celestini è evidentemente complessa, ed è stata affrontata da Beatrice Barbalato, che ha diretto la pubblicazione di un intero volume di saggi dedicati a questo tema, fra cui citerò alcuni. (cfr. Beatrice Barbalato, *Le carnaval verbal d'Ascanio Celestini: Traduire le théâtre de narration?*, Bruxelles, Peter Lang 2011).
5. Ascanio Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, Torino, Einaudi 2005, p. 83.
6. Beatrice Barbalato propone un'interpretazione di questa posizione socio-linguistica ripresa da Deleuze e Guattari, e dalla loro definizione di *scrittura minore*, che viene costituita a livello lessicale da autori appartenenti a minoranze sociali e linguistiche inventando "una lingua, una lingua acrobatica" (B. Barbalato, *Le carnaval verbal d'Ascanio Celestini*, cit., p. 58).
7. Simone Soriano, *La lingua e i personaggi. Note a Radio Clandestina*, in B. Barbalato, *Le carnaval verbal d'Ascanio Celestini* cit., pp. 189-199, p. 189. Soriano nota anche che la lingua di Celestini è «non naturalistica» (p. 193), in quanto l'artista elabora un idioma teso all'assorbimento della lingua popolare in un progetto comunicativo e artistico aperto a tutti.
8. Nel suo saggio, Puppa parla, a proposito dell'enunciazione di Celestini, del suo «eloquio mozzafiato» (P. Puppa, *Una felice mono-tonia: Ascanio Celestini*, cit., p. 613). Di Paolo Puppa, si vedranno anche le pagine dedicate a Celestini nel suo libro *La voce solitaria* (Roma, Bulzoni, 2010), che esplora l'uso della lingua dialettale e nazionale in molti artisti teatrali italiani, fra cui ricordo qui Dario Fo, Carmelo Bene, Giorgio Gaber, Franca Valeri e Beppe Grillo.
9. Per un'analisi delle similarità fra le figure dell'impegno in Nanni Balestrini e Ascanio Celestini, si veda Giuseppina Mecchia, *Class Struggle: Ascanio Celestini, Nanni Balestrini and the Living Legacy of the Italian 1968*, in W. Clonan, M. Munro, B.J. Faulk and C.P. Weber (dir.), *Global Revolutionary Aesthetics and Politics after Paris 68*, London, Lexington Books, 2019, pp. 103-118.
10. Ascanio Celestini, intervista del 19 Maggio 2025 al Salone del Libro di Torino, Arena Repubblica Robinson, *Ascanio Celestini spiega perché non ha fatto il tifo per Zuppi papa*.
11. Antonio Gramsci, *Quaderni dal Carcere*, vol. 3, Q. 12, Torino, Giulio Einaudi editore, 1973, vol. 3, Q. XII.
12. *Ibidem*.
13. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia*, Torino, Einaudi, 2002, p. 64.
14. A. Gramsci, *Quaderni dal Carcere*, cit.
15. Natale Filice, *La doppia identità di Ascanio Celestini: percorsi di macrotestualità transmediale*, "Italice", v.

94, n° 2 (estate 2017), pp. 293-313, p. 294.

16. *Ibidem*, p. 298.
17. Si veda Beatrice Barbalato, *La Pecora Nera di Ascanio Celestini, o della desoggettivazione*, "Quaderni di Italianistica", Vol. XXXIV, no. 2, 2013, pp. 149-167. Barbalato parla in particolare della figura del bambino nell'opera di Celestini, che evidentemente richiama il personaggio di Ueseppe ne *La Storia*.
18. A. Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, cit., p. 12.
19. Io stessa ho sentito questa storia da mia zia Clementina Mecchia (Roma, 1922-2011), anche detta la Sora Tina, che raccontava di essere andata a piedi con le sue sorelle Ida e Olga dal quartiere di San Saba alla stazione Termini in cerca di cibo e altre scorte.
20. Si noterà che nel 2013, Ascanio Celestini è stato fra i partecipanti ad un appello creato dall'*Associazione Quadraro44*, che chiedeva per l'appunto l'inserimento di questa vicenda nei libri di Storia con la "S" maiuscola.
21. A. Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, cit., p. 115.
22. A. Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, cit., p. 135.
23. Natale Filice, *Il fantastico come impegno anti-realistico nel mosaico letterario di Ascanio Celestini*, "Italian Studies", 73, n° 3, 289-304, p. 301.
24. Per una riflessione dettagliata e scrupolosamente documentata delle tecniche teatrali adottate da Celestini in tutti i suoi spettacoli, si veda il libro di Patrizia Bologna, *Tuttestorie: Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Milano, Ubulibri 2007.
25. Celestini non è impegnato nel mondo dei "social" e non ha un podcast, ma è comunque abbastanza presente in rete, grazie a registrazioni di suoi spettacoli e interventi pubblici accessibili su Youtube, e anche ai servizi di streaming gestiti da canali televisivi quali Rai3 o La7.
26. Ascanio Celestini, intervista su *La 7* del 18 Settembre 2024, Ascanio Celestini, *La Destra e la cultura* (visto il 10 Luglio 2025).