

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Storia

Indirizzo internazionale Umanesimo, Neoumanesimo, Postumanesimo nell'età dei media

Ciclo XXVI

Settore Concorsuale di afferenza: 11/A3

Settore Scientifico disciplinare: M-STO/04

La drammatizzazione della storia

Uno studio del secondo Novecento attraverso i racconti del teatro di narrazione

Presentata da: dott. Francesco Farinelli

Coordinatore Dottorato

Chiar.ma Prof.ssa Maria Malatesta

Relatore

Chiar.mo Prof. Giacomo Manzoli

Esame finale anno 2013

Indice

p. 4 *Ringraziamenti*

La drammatizzazione della storia

p. 6 **Introduzione**

11 Nota metodologica

I. La narrazione teatrale della sfera pubblica

15 1.1 La critica allo Stato tra Illuminismo e contemporaneità

26 1.2 Eccesso di virtù: la giustizia e il giustiziere in *Kohlhaas*

37 1.3 La tribunalizzazione della storia

45 1.4 “Opinioni documentate” per la pubblica opinione

II. La conoscenza della realtà

60 2.1 Storia e Fiction

72 2.1.1 «Provocazioni sublimi»: *il vero e il verosimile nel teatro di narrazione*

83 2.2 «Non ne sapremo mai nulla»: il secondo Novecento tra opacità e scetticismo postmoderno

100 2.3 Mass Media e New Media: la retorica della verità e il filo diretto con lo spettatore

110 2.4 Drammi sociali e uso pubblico della storia: il teatro e la narrazione come forme contro l'indeterminatezza

III. Una dialettica tra Stato e cittadini

- 120 Premessa
- 128 3.1 «Né con le Brigate Rosse né con lo Stato»: il caso Moro in *Corpo di Stato*
- 149 3.2 *I-Tigi*: Canto per Ustica e Racconto per Ustica
- 153 3.2.1 *Le sentenze in sede penale*
- 164 3.2.2 *Tesi, antitesi, sintesi*
- 182 3.3 Memoria divisa: via Rasella e le Fosse Ardeatine
- 192 3.3.1 *Radio Clandestina o «Da dove comincia questa storia?»*

IV. Strategie della rappresentazione

- 200 Premessa
- 206 4.1 La drammatizzazione della storia: il narratore e l'uomo qualunque
- 214 4.2 Esemplicità: *La Repubblica di un solo giorno*
- 221 4.3 La ricerca come *work in progress* e l'industria culturale

233 Conclusioni

- 244 Bibliografia

Ringraziamenti

Nel presentare questa tesi di dottorato desidero ringraziare quanti, con i loro studi, insegnamenti, consigli, messa a disposizione di dati e insostituibile sostegno, mi hanno accompagnato durante questo percorso di ricerca. In particolare, vorrei esprimere gratitudine al prof. Giacomo Manzoli che, in qualità di tutor, ha contribuito fortemente all'indirizzarsi di questa tesi verso gli strumenti e gli orizzonti metodologici che hanno supportato le riflessioni presenti nel nostro lavoro e, specialmente, ad accrescere in me quello spirito critico fondamentale in ogni ricerca; alla professoressa Angela De Benedictis che, con grande impegno e professionalità, ha coordinato l'attività dell'indirizzo internazionale *Umanesimo, Neoumanesimo, Post-Umanesimo nell'età dei media* in cui questa tesi si iscrive e fornito preziosi contributi in termini di conoscenza e metodologia che mi hanno permesso di affrontare la stesura del primo capitolo, dedicato ad un raffronto tra l'affermarsi dell'opinione pubblica nel secolo decimottavo e la forte attenzione degli attori-narratori contemporanei verso la critica della sfera pubblica; ai professori Alberto De Bernardi e Gian Mario Anselmi che, con i loro suggerimenti e i loro studi, sono stati un punto di riferimento imprescindibile; al prof. Antonino Taormina, per avermi dato importanti indicazioni di ricerca nell'ambito degli studi economici relativi all'industria culturale; al prof. Gerardo Guccini, per i suoi studi sul teatro di narrazione e per le due chiacchierate che ho avuto il piacere di affrontare con lui ad apertura del presente progetto di ricerca, importantissime per operare l'iniziale selezione dei narratori; al prof. Massimo Riva, per aver seguito e permesso la mia avventura di ricerca alla Brown University di Providence (RI), USA, a tutto il *Department of Italian Studies* della medesima università che mi ha accolto durante lo *Spring semester* del 2012 e al prof. Luiz Valente, del *Comparative Literature Department*, con il quale ho trascorso ore di ascolto e discussione sul rapporto tra storia e *fiction* nel secondo Novecento; al prof. Claudio Longhi e al prof. Gino Ruozzi, fondamentali punti di riferimento nel mio cammino universitario; a Olivia Harding che ho avuto il piacere di dirigere al Leeds Theatre di Providence nel suo *Arcana* e che mi ha aiutato ad approfondire le problematiche dell'attore solista in scena; a Lucia Candelpergher dell'Ufficio Stampa Jolefilm S.r.l. per i dati riferiti ai teatri attraversati da Marco Paolini con le sue narrazioni del caso di Ustica e a Paola Novarese, dell'Ufficio stampa Giulio Einaudi editore per i dati riferiti alle tirature dei due prodotti editoriali di Marco Paolini in merito al suddetto caso. Infine, un ringraziamento speciale va a tutti quegli affetti che mi hanno accompagnato sin qui e senza i quali nessuna storia troverebbe la forza di essere narrata.

il mondo avrebbe dovuto benedirne la memoria, se egli non avesse ecceduto in una virtù. Il senso della giustizia, infatti, fece di lui un brigante e un assassino.

H. Kleist.

A Elisabetta

Introduzione

Se lo spettacolo teatrale sembra possedere l'intrinseca capacità di creare coesione all'interno di quell'assemblea che unisce i partecipanti nella rappresentazione scenica di una storia, di un pensiero o di un'intera comunità è anche perché, come espresso da Amleto nell'omonima tragedia shakespeariana, gli attori «sono l'epitome e le brevi cronache del tempo». Di più. Secondo l'eroe tragico, sarebbe meglio ricevere un cattivo epitaffio da morti piuttosto che godere di una brutta reputazione, da vivi, presso costoro¹.

Il motivo di questo avvertimento è tanto ovvio quanto, sovente, dimenticato: la capacità dell'evento teatrale di creare unione e sentimenti di appartenenza all'interno del gruppo dei partecipanti è una delle sue qualità più evidenti e, al contempo, più ambigue. Infatti, se da un lato il teatro ha da sempre mostrato una forte propensione alla ricerca di un'adesione collettiva di un determinato gruppo sociale ai valori, ai pensieri o alle critiche con le quali esso manifesta un commento della società in cui si sviluppa, dall'altro lato questo carattere di condivisione s'infrange nell'isolamento che colpisce tutti coloro i quali non accolgono il giudizio o le opinioni diffuse dall'azione scenica tra i presenti riuniti². L'inevitabile funzione di proteggere determinati valori a scapito di altri, così come la capacità di porsi come trascinatore di esigenze collettive, pongono dunque lo spettacolo teatrale al centro di interessi pubblici e politici che agiscono su di esso attraverso atteggiamenti incentivanti oppure di ostacolo, in tutto rispondenti a quella doppia linea di coesione e di isolamento, di accettazione e di scontro che l'evento teatrale mutua dalle divisioni di una data società.

A dimostrazione di come questa apparente ovvietà sembri oggi essere stata in gran parte rimossa, vi è il fatto che i numerosi studi sino ad ora compiuti in merito al cosiddetto 'teatro di narrazione' italiano, sorto con forte vocazione verso i temi del popolare, della collettività e della ricerca (anche in chiave storica) riproponendo un nuovo 'impegno' a carattere civile e politico nell'ultimo decennio del secolo e nel nuovo millennio, risultino fortemente abulici nei confronti di analisi che vadano ad inquadrare tale fenomeno dal punto

¹ W. Shakespeare, *Amleto*, Atto II, Scena II.

² Cfr. O. G. Brockett, *Storia del teatro, dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti di fine Novecento*, C. Vicentini (a cura di), Venezia, Marsilio, 2000, pp. XII-XIII.

di vista delle committenze, delle produzioni, degli interessi di parte o dei fattori politico-economici che lo alimentano, in breve di tutti quei rapporti di forza che prendono piede nel momento in cui l'arte, in questo caso teatrale, assolve a funzioni di pubblica informazione e confluisce, attraversando i media vecchi e nuovi, nella controversa definizione di 'uso pubblico della storia'.

Nel caso del teatro di narrazione, la mancanza di studi che esplorino il lato meno *politically correct* del fare teatrale appare dimostrata dal fatto che, salvo preziose eccezioni – Gerardo Guccini e Paolo Puppa su tutti –, i saggi, gli articoli o le monografie fin qui realizzate hanno matrici palesemente apologetiche e celebrative; una conseguenza, questa, che trova la sua principale causa nel fatto che tali opere nascono da un' "osservazione partecipante" degli studiosi attraverso viaggi, tournée, laboratori, lezioni, incontri con il narratore di riferimento e se ciò, da un lato, porta indubbi vantaggi quanto al reperimento di materiali o alla visione diretta della costruzione di uno spettacolo o delle dinamiche teatrali sottese al teatro di narrazione, dall'altro conduce sovente ad una mancanza di quel distacco emotivo fondamentale tra uno studioso e il suo oggetto di studio. Interviste ai narratori, racconti autobiografici dei narratori, auto-dichiarazioni e auto-valutazioni sul proprio operato di narratori e interi capitoli di monografie su un narratore scritti dal narratore stesso sono solo alcuni esempi di questo *modus operandi* che sembra mettere da parte il distacco critico in favore di una strategia retorica che punta più sulla costruzione di referenze interne che non sulla ricerca delle cosiddette *auctoritates* esterne alla propria argomentazione. Un dispositivo autoreferenziale che si accompagna inoltre a quello scenico, costituito dall'abbandono, da parte del narratore, dei panni del personaggio per proporre invece al pubblico la propria reale identità biografica.

Eppure, gli attori-narratori che compongono questo filone teatrale hanno dato vita, nel corso degli anni, a numerosi punti d'incontro con il giornalismo d'inchiesta attraverso racconti incentrati su alcuni degli eventi più controversi della storia dell'Italia repubblicana o direttamente legati alla sua nascita, con particolare attenzione verso quelle stragi o quegli eccidi del secondo Novecento che ancora oggi sono al centro di una memoria fortemente divisa, di conflitti sul piano della verità storica o di una non ancora raggiunta verità giuridica. Operazioni che non possono, dunque, non suscitare diatribe e disaccordi accanto a quei meccanismi di coesione di cui si è detto ma che, proprio per l'importanza sociale e l'estrema delicatezza delle tematiche trattate, rischiano di passare totalmente sotto silenzio nella stessa maniera in cui qualsiasi tentativo di analisi metodologica o volta all'accertamento dei fatti

narrati che vada oltre le dichiarazioni programmatiche dei propri autori è sovrastata in partenza dalla portata delle forti emozioni e dell'intenso coinvolgimento che tali eventi, così recenti, sono in grado di suscitare nel grande pubblico.

Scopo del nostro lavoro sarà pertanto quello di indagare il rapporto dei narratori con le fonti da essi dichiarate o comunque utilizzate per la costruzione delle loro *performances* – la loro selezione, la loro interpretazione e la loro disposizione nel testo – e porre in evidenza il problema della ‘verità’ e il suo rapporto con il ‘verosimile’ nelle narrazioni teatrali di eventi storici. Accanto a questo, dato il forte interesse del teatro di narrazione per la sfera pubblica, il suo rivolgersi ai cittadini della Nazione, la sua ripresa della tematica storiografica relativa alla contrapposizione tra Stato e società civile, l’obiettivo di svelare gli *Arcana Imperii* dello Stato e quello rintracciato nel «criticare gli strapoteri»³, viene proposto nel primo capitolo un raffronto tra l’affermarsi dell’opinione pubblica nel secolo decimottavo attraverso l’attività della critica illuministica – filosofica e teatrale – che portò alla corrosione dello Stato assoluto e il dispositivo critico messo in atto degli attori-narratori contemporanei, specialmente in riferimento alla pubblicizzazione di ‘opinioni documentate’ per il pubblico da parte di Marco Paolini. L’obiettivo consiste nell’interrogarsi sugli aspetti comuni e sulle differenze tra l’uso pubblico della ragione invocato da Immanuel Kant e quello messo in atto dal teatro di narrazione, tra l’aspirazione di un progresso morale dell’umanità da parte della dialettica borghese settecentesca e quella, secondo il kleistiano ‘eccesso di virtù’, narrata da Marco Baliani sullo sfondo degli anni Settanta e del rapporto tra esigenza di giustizia e assunzione del ruolo di giustiziere, tra – infine – il processo di tribunalizzazione della storia a partire dal XVIII secolo e i caratteri di «ipertribunalizzazione della realtà vitale umana»⁴ riflessi nel teatro di narrazione.

Il secondo capitolo beneficia dell’accoglienza che questo progetto di ricerca ha ricevuto dal *Department of Italian Studies* della Brown University di Providence (USA) e delle discussioni, dei confronti e delle lezioni sul rapporto tra *history and fiction* e sulle teorie del *Social Drama* che in tale sede hanno avuto luogo. In modo particolare, si tratterà di fornire alcune indicazioni in merito alla grande *querelle* tra Hayden White e Carlo Ginzburg al fine, poi, di indagare – tra postmodernismo filosofico e invocazioni di ritorno ad un *New Realism* – uno dei nodi centrali nella poetica della narrazione teatrale italiana: la conoscenza della realtà.

³ M. Paolini, *Io porterò il Vajont in piazza Fontana. E lo faccio perché...*, in «L’Unità», 9 ottobre 1995, p. 10.

⁴ O. Marquard, *Imputato ed esonerato. L’uomo nella filosofia del XVIII secolo*, in O. Marquard, A. Melloni, *La storia che giudica, la storia che assolve*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 108.

A fronte delle numerose opacità e dei buchi neri che ancora oggi limitano la possibilità di raccontare in maniera adeguatamente documentata alcuni eventi storici cruciali per il mantenimento e la crescita democratica dell'Italia repubblicana, si è assistito al proliferare di narrazioni in ambito teatrale, letterario e giudiziario che hanno coinvolto la società civile – vestita dei panni del cittadino-*detective* – in merito alla definizione di cause e colpevoli degli eventi narrati. Mescolando la narrazione dell'immaginifico e quella del reale, le due configurazioni del vero e del verosimile hanno finito con l'intrecciarsi in modo sempre più stretto fino a rendere difficile comprendere dove finisca il primo e dove inizi il secondo. A questo proposito, il teatro di narrazione si offre come esempio concreto per un'analisi volta a confrontare teoria e pratica, dichiarazioni d'intenti degli autori e risultati raggiunti in termini di narrazioni pubbliche con l'obiettivo di esplicitare quale rapporto sussista tra le tanto vituperate filosofie postmoderne, ree di assunzioni troppo relativiste, e l'impegno intellettuale dei narratori nel descrivere un evento storico all'interno di quel doppio binario che collega ambiguamente l'essere portatori di 'testimonianze vere' con l'essere portatori 'del vero'. Le narrazioni teatrali di alcuni drammi sociali del secondo Novecento, vere e proprie forme rituali volte ad offrire una risposta all'indeterminatezza del reale, vengono inoltre osservate dietro la lente dei *mass media* e dei *new media* attraverso cui esse hanno raggiunto il grande pubblico e, specialmente, rintracciando quei meccanismi legati all'utilizzo della 'retorica della verità' e della ricerca di un filo diretto con lo spettatore che hanno caratterizzato la nascita della cosiddetta 'Tv-Verità', progenitrice e anticipatrice di molte peculiarità del teatro di narrazione italiano.

Il terzo capitolo entra nello specifico dei casi studio; nonostante pressoché ogni paragrafo del nostro lavoro riporti esempi concreti legati a *performances* del teatro di narrazione al fine di affiancare la riflessione teorica sui temi socio-politici del secondo Novecento con la prassi scenica messa in atto dagli attori-narratori, il terzo capitolo si occupa di analizzare in dettaglio tre spettacoli inerenti al racconto di altrettanti eventi storici: l'eccidio delle Fosse Ardeatine, il rapimento e l'omicidio di Aldo Moro e la strage di Ustica. *Corpo di Stato. Il delitto Moro: una generazione divisa* di Marco Baliani, *I-Tigi Canto per Ustica* e *I-Tigi Racconto per Ustica* di Marco Paolini e *Radio Clandestina* di Ascanio Celestini sono gli spettacoli scelti per riflettere attorno al tema della dialettica tra Stato e cittadini che tali operazioni hanno contribuito a palesare all'interno di quello scontro epocale

tra ‘vittima’ e ‘carnefice’ di cui ha scritto Giovanni De Luna in merito alle configurazioni della memoria ufficiale italiana nel difficile passaggio dalla Prima alla Seconda Repubblica⁵.

Il quarto capitolo concentra invece la sua attenzione sugli aspetti strategici delle rappresentazioni teatrali messe in atto dai narratori contemporanei: l’utilizzo della propria identità biografica, il proporsi come ‘specchio del cittadino’ e il ricorrere alla strategia dell’esemplarità – sia biografica che storica – per proporre modelli valoriali da seguire a guida delle azioni collettive della Nazione sono i tre elementi del teatro di narrazione che proponiamo per confrontarli con la diffusa tendenza esistente atta a delineare l’identificazione tra narratore e società civile come “destino inevitabile” anziché come causa di precise strategie sceniche, retoriche e mediatiche. Per meglio comprendere questi aspetti, abbiamo operato un confronto tra le forme del dramma e quelle della narrazione al fine, anche, di motivare perché ci troviamo in presenza di forme di ‘drammatizzazione’ della storia prima ancora che di narrazioni teatrali pure a tema storico. Infine, una parentesi sul rapporto tra il teatro di narrazione e l’industria culturale permette di collocare per la prima volta tale realtà teatrale, dati i numerosi prodotti riproducibili cui ha dato vita (libri, VHS, DVD, CD audio...), nel campo dei «beni e dei servizi culturali» anziché in quello esclusivamente legato alla definizione di «opere d’arte». Tale spostamento di settore consente di mettere in relazione due dei temi fin qui rintracciati dalla storiografia teatrale in merito al teatro di narrazione, ovverosia quelli del ‘popolare’ e della ricerca intesa come ‘*work in progress*’ con quello, invece, prettamente economico. Un tentativo pionieristico che, a fianco di alcune succinte riflessioni sulle produzioni, sui finanziamenti pubblici, sul *brand* e sulla penetrazione di pubblico, propone il caso specifico della «Jolefilm S.r.l.», azienda di elaborazione e produzione delle attività di Marco Paolini. Tentare oggi una, pur brevissima, riflessione sul teatro di narrazione in termini economici significa, innanzitutto, evidenziare come il suo valore pedagogico, la sua risonanza mediatica e il carattere per molti versi ancora aperto dei drammi sociali ai quali esso si è riferito nei suoi spettacoli siano stati sovente utilizzati per promuoverne un’immagine completamente avulsa dalle dinamiche dell’industria culturale e dove l’unico motore d’azione possibile sembra essere sempre stato rintracciato in quello genericamente alimentato dalla cosiddetta “passione civile”, dal coraggio dell’utopia o dal ruolo dell’intellettuale-martire a volte schiacciato dal peso del suo ruolo di testimone o di portatore di verità dolorose.

⁵ G. De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un’Italia divisa*, Milano, Feltrinelli, 2011.

A fronte della grande vastità e della eterogeneità del teatro di narrazione italiano, abbiamo scelto di focalizzare la nostra attenzione limitatamente a tre narratori: Marco Baliani, Marco Paolini, Ascanio Celestini. Tre sono anche le ragioni di questa scelta: la prima consiste nel fatto che i narratori appena citati rappresentano, rispettivamente, la nascita, l'esplosione mediatica e il continuum generazionale del teatro di narrazione; in secondo luogo, per la stessa natura di questa realtà teatrale, il rapporto con il pubblico (laboratori, scuole, drammaturgie collettive, identificazione attore/spettatore...) rappresenta una funzione così importante da non poter eludere il dato di fatto che vede, ad oggi, i tre narratori in oggetto di studio come coloro che, più di tutti gli altri, sono riusciti a raggiungere una grande vastità di pubblico. Terza ragione, infine, è quella che parte dalla constatazione della notevole capacità dei narratori suddetti di attraversare media differenti e creare prodotti riproducibili per promuovere, vendere e diffondere le loro opere entrando a far parte di un mercato più ampio rispetto a quei narratori che utilizzano solamente la scena teatrale. Proprio questa collocazione all'interno di quella che è stata da più parti definita come una rinnovata e diffusa "domanda di storia" e che trova conferma nel proliferare di prodotti culturali di questo tipo ha permesso al nostro studio di analizzare anche quelle opere che oggi non vengono più rappresentate sul palcoscenico ma che continuano ad avere una vita digitale all'interno di iniziative editoriali e specialmente nel formato del DVD. Ad eccezione dello spettacolo *La Repubblica di un solo giorno*, tutte le altre opere citate nel nostro lavoro si riferiscono infatti a registrazioni delle stesse diffuse dai narratori in VHS o in DVD oppure alle messe in onda che di tali spettacoli ha diffuso la RAI.

Dei tre attori-narratori che abbiamo selezionato, Marco Paolini è indubbiamente quello che riveste un ruolo preponderante all'interno delle nostre analisi. Ciò deriva dal fatto che egli appare oggi come l'asse portante di questo fenomeno essendo stato capace di raggiungere, da solo, picchi di pubblico che hanno superato i tre milioni e mezzo di spettatori. Ma c'è anche un'altra ragione se abbiamo assunto Marco Paolini come perno delle nostre ricerche: non solo egli comprende nelle sue narrazioni tecniche peculiari agli altri due narratori in oggetto di

studio⁶ inserendo, in aggiunta, un maggiore ricorso alle fonti ma pare, inoltre, essere divenuto l'esempio da seguire per le nuove generazioni di narratori che sembrano imitare lo stile e la parlata di Paolini⁷ ben più frequentemente di quanto non succeda nei confronti di Baliani e Celestini. Se essere il più imitato conferisce all'attore veneto qualità di leader, ciò pone altresì in evidenza il fatto che egli sia probabilmente anche il più imitabile, colui, sarebbe a dire, che più degli altri si è cucito addosso – volontariamente o meno – un'etichetta che, a fianco dei confronti metodologici e tematici tra narratori, permette al nostro studio di operare alcune generalizzazioni di contro all'eterogeneità del fenomeno. Tale scelta ha fatto sì, di conseguenza, che anche gli spettacoli di Marco Paolini *I-Tigi Canto per Ustica* e *I-Tigi Racconto per Ustica* e la relativa vicenda giudiziaria inerente al disastro aereo del 27 giugno 1980 acquistassero maggiore rilevanza ai fini del nostro studio rispetto alle altre narrazioni. A questo proposito, ci preme sottolineare come in alcun modo il nostro lavoro proponga una ricerca della verità sul caso di Ustica ma semplicemente una messa a confronto tra la verità giudiziaria emersa dai tribunali penali e la verità pubblicizzata dagli spettacoli di Marco Paolini la cui diffusione attraverso i media copre e supera temporalmente l'intero periodo di tali processi e in cui egli dichiara di narrare la strage di Ustica attraverso l'istruttoria e la sentenza-ordinanza penale del 1999 che tale istruttoria ha concluso.

La prospettiva metodologica attraverso la quale il presente lavoro è stato svolto è quella utilizzata dai *Cultural Studies*⁸; da essi abbiamo mutuato la vocazione all'approccio multidisciplinare, attingendo da un bacino prettamente storico-filosofico per il primo capitolo, da contributi in massima parte filosofici e storico-sociali per il secondo, da analisi dei linguaggi mediali, fonti giudiziarie, letterarie e teatrali per il terzo e da analisi economiche, bilanci pubblici e riviste di settore (teatrale) per il quarto. Oltre a ciò, il fondo «Daria Bonfietti» e il fondo «Associazione parenti delle vittime della strage di Ustica» conservati presso l'Istituto Storico Parri Emilia-Romagna così come gli atti o le dichiarazioni di alcuni dei protagonisti della *Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi* si aggiungono alle fonti

⁶ Se Marco Baliani predilige, seguendo la lezione di Walter Benjamin, calare l'evento nella vita e nella biografia di colui che lo narra, Ascanio Celestini amplia la voce dell'Io narrante attraverso il ricorso alle metodologie della *Oral History*, alle interviste ai testimoni, e Marco Paolini – pur adottando ambedue le tecniche in gran parte dei suoi lavori – aggiunge inoltre un maggiore ricorso alle fonti e alla costruzione di un testo “collettivo” con il contributo del pubblico, di storici, testimoni, avvocati, periti, sentenze giudiziarie, ed esige, per i racconti di alcune delle sue performance artistiche, lo statuto di opinioni basate sullo studio e sui documenti.

⁷ Devo questa acuta osservazione al prof. Gerardo Guccini durante un nostro incontro presso il Dipartimento di Arti visive, performative e mediali dell'Università di Bologna.

⁸ A questo proposito vedi C. Lutter, M. Reisenleitner, *Cultural Studies: un'introduzione*, Milano, Pearson, 2004.

utilizzate. A motivare tale scelta è stata, innanzitutto, la constatazione delle tematiche affrontate dai narratori in oggetto di studio che spaziano dalle critiche in ambito economico-politico a quelle storico-sociali passando per il grande dibattito sul relativismo postmoderno e sulla possibilità di conoscenza del reale ma anche, in secondo luogo, la necessità di strumenti d'analisi adeguati per poter fronteggiare l'eterogeneità del teatro di narrazione e il fatto che «ogni soggettività è attraversata da più voci e da più discorsi istituzionali»⁹. Testo, media (*techné*), discorso pubblico, mercato culturale e *performance* intesa anche come insieme di elementi non testuali, sono stati gli agenti posti ad analisi e a confronto nel contesto della realtà sociale, storica ed economica cui si riferivano o dalla quale mutuavano le proprie peculiarità. Anche il concetto di 'ideologia' impiegato nel nostro lavoro è da intendersi nel solco degli Studi Culturali, ovverosia come quell'espressione frutto di idee, credenze e pratiche materiali attraverso le quali gli individui si relazionano con le condizioni della propria esistenza.

Una delle accuse da sempre mosse ai *Cultural Studies* è quella secondo cui la grande forza critica di tali studi non appare mai poter riuscire ad andare oltre alla sua capacità di distruzione di determinate credenze relative all'argomento d'indagine prescelto. Una *pars destruens* che sembra mancare della successiva *pars construens* in grado di elaborare, specialmente nelle sue declinazioni postmoderne, una proposta 'in positivo' e che pertanto assume peculiarità quasi esclusivamente destabilizzanti. Nel nostro caso, la scelta di un approccio culturalista è dettata anche dal fatto che il formarsi della verità nelle società industriali avanzate avviene dalla pluralità che scaturisce dal confronto tra differenti studi, analisi e contributi in merito a determinati temi posti all'attenzione della discussione pubblica; nel caso del rapporto tra il racconto di eventi storici operato dal teatro di narrazione e la sfera pubblica, tra gli attori-narratori e la morale della pubblica opinione, tra le dichiarazioni programmatiche e la concreta azione narrativa e mediatica, tale campo di studi appare ad oggi nettamente sbilanciato in favore di una *pars construens* che ne propone una visione "in positivo" focalizzata sull'importanza dei temi e degli obiettivi dichiarati a discapito dell'analisi degli effettivi risultati raggiunti o delle problematiche relative alla costruzione di qualsiasi discorso pubblico e alla sua distribuzione/circolazione nel mercato. Problematiche, queste, che unite a quelle in merito alla con-fusione tra i territori del vero e del verosimile all'interno del rapporto sempre più stretto tra storia e *fiction* nel secondo Novecento e nel nuovo millennio, non possono essere liquidate con il semplice appellarsi alla forma artistica

⁹ M. Cometa, (a cura di), *Cultural Studies*, Milano, Mondadori, 2004, p. XX.

del fenomeno nel momento in cui esso decide di confrontarsi con la Storia e diviene fonte di sapere per milioni di persone.

I

La narrazione teatrale della sfera pubblica

1.1 La critica allo Stato tra Illuminismo e contemporaneità

Reinhart Koselleck ha definito *Sattelzeit*¹ (letteralmente “epoca-sella”) il periodo situato tra il 1750 e il 1850 individuando in esso uno snodo fondamentale per la nascita della modernità. In questo periodo di profondo rinnovamento linguistico, che ha visto il contrapporsi della critica illuministica al potere dello Stato assoluto, Koselleck individua le dinamiche storico-concettuali² che avrebbero contribuito all’avvento di un moderno lessico politico. Tra queste, due appaiono essere di particolare rilevanza per il nostro contesto di studio. La prima riguarda un ampliamento della base popolare a cui è rivolto il discorso pubblico attraverso quel principio di uguaglianza tra uomini che si affermò nelle logge, dove ‘Nobili, borghesi e lavoratori’ vi avevano accesso, e così il borghese ottenne una piattaforma nella quale furono livellate tutte le differenze di stato³.

La seconda concerne invece il passaggio generale della critica borghese dal campo della morale (individuale) a quello della politica (pubblico) che ha dato luogo ad una trasformazione semantica del lessico orientata verso la ‘mobilitazione’ dell’opinione pubblica ai fini della dissoluzione dello Stato assoluto.

Secondo lo storico tedesco, infatti, la nostra epoca – «apertasi con la Rivoluzione francese e non ancora esauritasi nella sua storia effettuale planetaria»⁴ – vive ancora

¹ Koselleck sembra successivamente aver preferito a tale termine quello di «Schwellenzeit» (lett. “soglia epocale”) in quanto «metafora meno ambigua», cfr. R. Koselleck, *Una risposta ai commenti sui “Geschichtliche Grundbegriffe”*, trad. it. G. De Cecchi, in «Filosofia Politica», a. XI, n.3, dicembre 1997, p. 391.

² A questo proposito, cfr. L. Scuccimarra, *Presentazione*, in R. Koselleck, *Il vocabolario della modernità*, Bologna, il Mulino, 2006, pp. X-XI.

³ R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, Bologna, Il Mulino, 1972, p. 87.

⁴ R. Koselleck, *Il vocabolario della modernità*, cit., p. 126.

all'interno dei paradigmi concettuali sorti tra il 1750 e il 1850 e ciò permette ai concetti moderni di assumere un valore d'intermediazione tra il passato e il presente che varca i limiti della *Sattelzeit* per raggiungere la contemporaneità. Sotto questo profilo, la doppia operazione di livellamento sociale e di ricerca del consenso pubblico da parte della società civile borghese del secolo decimottavo, che instaura una dialettica dualista tra le leggi morali della società civile e la politica dello Stato, conduce ad una serie di riflessioni – tra Illuminismo e contemporaneità – sul concetto di 'critica'.

Il nodo che lega le due epoche a tale proposito può essere rintracciato nel discorso conflittuale sulla duplice natura della critica di Immanuel Kant. Nel saggio del 1784 *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? (Risposta alla Domanda: Che cos'è Illuminismo?)*, il filosofo di Königsberg descrive l' *Aufklärung* come «l'uscita dell'uomo da uno stato di minorità» e specifica che

la *responsabilità* di tale minorità va attribuita all'uomo stesso, quando la sua causa non dipende in una carenza dell'intelletto, ma dipende dalla mancanza di determinazione e di coraggio nel servirsene, appunto, senza la guida d'altri⁵.

Tre anni prima, nel 1771, nella prefazione alla prima edizione della *Critica della ragion pura*, anziché sul coraggio di servirsi del proprio intelletto («*Sapere aude!*») Kant aveva posto l'accento sui limiti della ragione:

La ragione umana, in una specie delle sue conoscenze, ha il destino particolare di essere tormentata da problemi che non può evitare, perché le son posti dalla natura della stessa ragione, ma dei quali non può trovare la soluzione, perché oltrepassano ogni potere della ragione umana⁶.

Sulla scorta del pensiero di Foucault, possiamo affermare che il coraggio dell'*Aufklärung* in Kant si situa precisamente nel saper riconoscere i limiti della conoscenza. Nel corso del secolo decimonono, però, il dibattito kantiano mostra il prevalere della 'tendenza scientifica' che porterà a «vedere nella critica la forma più affidabile del conoscere»⁷. Una tendenza che, secondo Foucault, è testimoniata da tre eventi fondamentali: la nascita della scienza positivista, un sistema statale sviluppatosi su basi sempre più tecniche e di razionalizzazione economica e sociale e, infine, lo sviluppo di una scienza dello Stato⁸.

⁵ I. Kant, *Risposta alla domanda: che cos'è illuminismo?*, in *Che cos'è Illuminismo. I testi e la genealogia del concetto*, A. Tagliapietra (a cura di), Milano, Mondadori, 1997, pp.16-17.

⁶ I. Kant, *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma-Bari, 2000, p. 5.

⁷ P. Napoli, *Il «governo» e la «critica»*, in M. Foucault, *Illuminismo e Critica*, Roma, Donzelli, 1999, p.16.

⁸ Cfr. M. Foucault, *Illuminismo e Critica*, cit., pp. 43-44.

Tale ambivalenza della natura della critica ha posto in essere alcuni eccessi a fronte dei quali in Germania – dalla metà dell'Ottocento con la sinistra hegeliana all'avvento nel 1923 della Scuola di Francoforte – nasce una critica dell'oggettivismo e del positivismo dai termini dell'*Aufklärung*. Una questione che, nel dopoguerra, abbraccia l'analisi della formazione del 'senso' la cui genesi viene rintracciata a partire da strutture coercitive, indagandone anche gli effetti di dominio.

La storiografia tedesca del dopoguerra, tra cui troviamo Jürgen Habermas e Reinhart Koselleck, ha infatti mostrato una propensione all'analisi delle forme di persuasione e manipolazione insite nelle istanze universalistiche della coscienza privata che mira a divenire opinione pubblica. Sulla scorta della grande interrogazione dei processi che hanno condotto la razionalizzazione al «furore del potere»⁹ delle rivoluzioni, Koselleck nel suo *Critica illuministica e crisi della società borghese* (1959) rintraccia l'inizio della «marcia trionfale»¹⁰ dell'Illuminismo nel momento in cui la società amplia la propria critica morale fino a farla diventare pubblica, ponendo le proprie leggi morali a fianco delle leggi dello Stato. Accanto alle necessità statali e religiose si sviluppò dunque un terzo potere, quello della 'pubblica opinione' che ricevette una legittimazione politica anche sul piano filosofico grazie all'*Essay Concerning Human Understanding* (1690) di John Locke dove le leggi «filosofiche» coincidono con le leggi morali borghesi trasformandole da coscienza individuale a "leggi" collettive¹¹. Lo spazio privato della coscienza umana acquistò così un peso politico che precedentemente, nel pensiero di Hobbes, non aveva perché subordinato alla politica statale.

È infatti con le grandi rivoluzioni borghesi fra sei e settecento, specie quella francese che, sulla scorta del concetto di *sovranità popolare* ma anche della filosofia liberale di Locke, viene affermandosi la moderna concezione della cittadinanza «come prerogativa nello stesso tempo individuale e universalistica»¹². Non vi è più, come nella prospettiva giusnaturalistica di Hobbes, il semplice vincolo *pacta sunt servanda* per tutti i cittadini-sudditi del Leviatano che hanno sottoscritto il contratto sociale in cambio del diritto alla sicurezza e alla protezione

⁹ Ibidem.

¹⁰ R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, cit., p.69.

¹¹ Cfr. D. Fusaro, *La disobbedienza ragionata. Critica illuministica e Stato assoluto in Koselleck e Foucault*, in «Filosofia Politica», a. XXV, n.3, dicembre 2011, p. 458.

¹² D. Zolo, *Cittadinanza. Storia di un concetto teorico-politico*, in «Filosofia Politica», a. XIV, n.1, aprile 2000, p. 9.

della propria vita, bensì l'affermazione dell'individuo come moralmente responsabile della vita politica¹³.

La nascita della critica illuministica diede il via al formarsi di un progetto politico che implicò la lotta contro quel catalogo di pratiche segrete dello Stato «atte ad assicurare il mantenimento del potere sul popolo immaturo»¹⁴ – gli *Arcana Imperii* –, in favore di una trasparenza dell'amministrazione; un'operazione che condusse al capovolgimento della massima hobbesiana del Leviatano secondo la quale *Auctoritas, non veritas facit legem* in favore di una gestione del potere non più fondata sulla *voluntas* degli arcana bensì sulla *ratio*¹⁵.

La critica al principio di autorità si estese a tutti i campi del sapere dando origine alla figura dell'intellettuale moderno quale fautore di battaglie civili al motto di «écrasez l'infame»¹⁶. Postulando l'arte per la morale, il compito cruciale dell'uomo di cultura divenne la testimonianza del vero che contrappose, con D'Alembert, l'intenzione di una autonoma crescita intellettuale e civile della nazione a scapito dell'arricchimento personale che derivava dalla pratica del mecenatismo¹⁷.

Analizzando questo percorso di “disassoggettamento” della critica dalla ragione di Stato, Koselleck individua nella coppia storica formata dall'Illuminismo e dalla categoria del segreto un fattore decisivo. Lo Stato assoluto trovò infatti nella dimensione del segreto un elemento costituente e, allo stesso tempo, disgregante del proprio apparato. Già in Hobbes, scrive Koselleck, l'uomo viene scisso tra una metà privata e una metà pubblica. Se l'azione politica è incondizionatamente sottomessa alla legge pubblica dello Stato, l'opinione morale dello spazio privato del suddito è libera «in segreto»¹⁸. Dunque, se da un lato il giudizio morale dell'individuo poteva essere esplicitato solo *in interiore homine*, dall'altro, in questa nicchia di separazione dallo Stato inteso come ordine e amministrazione, la critica morale intesa come giudizio sul potere prevalente poté ampliarsi a livello sociale in modo

¹³ Ivi, p.10.

¹⁴ J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 62.

¹⁵ Ivi, p. 63.

¹⁶ Cfr. R. Pomeau, (a cura di), *Voltaire en son temps*, t. IV, “*Ecraser l'Infame*” 1759-1770, Oxford, 1994, p. 230.

¹⁷ Cfr. J. B. D'Alembert, *Saggio sui rapporti tra intellettuali e potenti*, F. Brunetti (a cura di), Torino, Einaudi, 1977. Nel saggio del 1797 *Aufsatz über den sicheren Weg, das Glück zu finden*, H. Von Kleist individuerà inoltre nell'unione della virtù e della conoscenza, dell'alta qualità morale e dell'impegno intellettuale l'unica possibilità di raggiungere la felicità.

¹⁸ Cfr. R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, cit. p. 37.

sottocutaneo. Il potere spirituale della legge del giudizio morale poté sopravvivere grazie alla creazione di circoli privati e logge massoniche, dove – celando la propria forza – la nuova borghesia esercitò un potere indiretto nei confronti dello Stato assoluto.

Con Locke, questo segreto consenso dei cittadini acquista il carattere di “obbligatorietà universale” proprio grazie alla censura delle loro opinioni che permette di conservare quell’autonomia fondamentale nell’espressione del giudizio. Pur non percependole come antitetiche, è chiaro che con Locke la morale dei cittadini e la politica dello Stato entrano in un rapporto di contrapposizione laddove, nello spazio privato della società riunita in circoli, al posto della protezione dello Stato subentrò la protezione *dallo* Stato¹⁹.

Il teatro politico di Lessing e Schiller rappresentò in questo quadro duale un’immagine emblematica del rapporto tra sfera privata e sfera pubblica: il palcoscenico divenne infatti per Schiller la «sede della giurisdizione morale»²⁰ ma anche uno strumento dialettico in rapporto alle leggi dominanti e, dunque, un elemento politico. Proprio per questo, nel momento in cui scrisse una lettera al direttore del Teatro di Manheim per illustrare il progetto del suo *Don Karlos*, si guardò bene dal presentare la sua opera come simbolo di libertà e tolleranza in opposizione all’assolutismo di Filippo II di Spagna, definendola invece «un’opera tutt’altro che politica ma fundamentalmente un quadro familiare in una casa reale»²¹. È proprio in questo carattere ‘indiretto’ che Koselleck denuncia un’ipocrisia della critica illuministica, rea di aver celato il suo desiderio di sostituirsi alla politica dello Stato sviluppando una filosofia del progresso morale dell’umanità.

Come afferma Nicola Matteucci,

Lo Stato moderno sorge e si afferma come Stato assoluto [...] per cause essenzialmente politiche sia esterne sia interne: da un lato bisognava sopravvivere nell’arena internazionale in quel lunghissimo conflitto, che si apre alla fine del Quattrocento con le guerre per il dominio sull’Italia; dall’altro lato bisognava impedire le faide, le guerre private e soprattutto le lotte religiose nell’ambito dello Stato, perché ne minavano l’unità e quindi la sua forza²².

Ciò comportò la concentrazione di tutto il potere politico nella mani del sovrano e l’espulsione della sfera morale nell’ambito della coscienza privata. L’Illuminismo, nella

¹⁹ Ivi, p. 88.

²⁰ Ivi, p.117. Schiller afferma infatti che « [il teatro, N.d.A.] è più di ogni altra istituzione pubblica dello Stato una scuola di saggezza pratica, una guida attraverso la vita borghese, una chiave infallibile per le più segrete porte d’accesso all’anima umana», in H. Dorowin, U. Treder, (a cura di) *Auguri Schiller. Atti del Convegno perugino in occasione del 250° anniversario della nascita di Friedrich Schiller*, Morlacchi Editore, 2011, p.35.

²¹ H. Dorowin, U. Treder, (a cura di) *Auguri Schiller*, cit., p. 41.

²² N. Matteucci, *Lo stato moderno*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 259.

lettura di Koselleck, avrebbe presunto di poter superare questo dualismo tra morale e politica non in termini esplicitamente politici, bensì in modo indiretto attraverso costruzioni utopiche, idealistiche e senza comprendere appieno il fenomeno della crisi dello Stato che sarebbe poi sfociato nelle rivoluzioni. Occultando i veri obiettivi, la massoneria e gli illuminati di Baviera elaborarono un

progetto di presa del potere [...] dietro la vernice di un «laicismo» apparentemente neutro in senso politico o per lo meno, presentato come asettico e apartitico»²³.

È sotto questo profilo che Koselleck afferma «non il re ma il critico fu il vero usurpatore»²⁴.

Sulla scorta delle riflessioni di Bayle e Voltaire, Diderot e Kant, lo storico tedesco mostra nel suo *Kritik und Krise* le tappe della crescente importanza politica assunta dal concetto di critica attraverso il suo dualismo con lo Stato. Individua in Rousseau il primo ad aver riconosciuto l'artificiosità dello iato tra morale e politica, in colui che però, nonostante questo, rimase vittima del miracolo «in cui nessuno regna e tuttavia tutti obbediscono», preparando la strada per l'avvento della rivoluzione²⁵. Se Locke, con il secondo trattato sul governo, aveva infatti individuato come fine dello Stato la difesa dei diritti naturali degli individui, i quali cedevano in cambio di protezione il diritto di farsi giustizia da sé²⁶, con Rousseau i singoli diritti vengono assorbiti nel corpo sociale della collettività, in quell'io collettivo che determina la *volonté générale* e che diviene la sovranità stessa²⁷. In buona sostanza, Rousseau «risolve» il dualismo tra Stato e società civile, tra politica e morale, unificando legislazione privata e legislazione statale attraverso un governo che diviene semplicemente 'ministro del popolo' e dove volontà popolare e sovranità coincidono²⁸.

Secondo Koselleck, Rousseau non fece altro che sostituire la volontà incondizionata

²³ D. Fusaro, *La disobbedienza ragionata*, cit. p. 458.

²⁴ R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, cit., p. 134.

²⁵ Ivi, pp. 203-205.

²⁶ Cfr. J. Locke, *Trattato sul governo*, L. Formigari (a cura di), Roma, Editori Riuniti, 1997. Una delle differenze più importanti tra la filosofia politica e liberale di Locke e quella immediatamente precedente di Hobbes consiste proprio nel fatto che il primo vede nel contratto sociale una limitazione di libertà dei singoli individui solo per quanto concerne il farsi giustizia da sé mentre in Hobbes il Grande Leviatano, a cui il suddito deve obbedienza senza potersi ribellare ad esso, detiene il potere supremo.

²⁷ «È con Jean-Jacques Rousseau che emerge per la prima volta, in modo chiaro e coerente, la volontà del «regno della critica» di sostituirsi allo stato assoluto. Egli lascia intendere che, con la stipula del contrat social, in cui ciascuno si unisce a tutti per sfruttare al massimo grado la forza comune e, insieme, per obbedire soltanto a se stesso e per restare libero quanto prima, la società civile è chiamata a riassorbire lo stato e le sue funzioni», in D. Fusaro, *La disobbedienza ragionata*, cit., p. 460.

²⁸ Cfr. J.J. Rousseau, *Il contratto sociale*, Tito Magri (a cura di), Roma-Bari, Laterza, 1992.

del signore assoluto con l'altrettanto totalizzante *volonté générale* del popolo-Stato. Le condizioni di una dittatura permanente dunque non muterebbero, in quanto

la collettività che governa se stessa presuppone una volontà generale, così come questa si fonda su una collettività che essa stessa ha precedentemente creato²⁹.

A scomparire è il sovrano assoluto come figura visibile, ma non il concetto di sovranità che, per essere attuato ed evitare frequenti rivoluzioni, necessita comunque di capi nascosti dietro una volontà generale assoluta la quale, per esistere, richiede l'allineamento degli individui. In quest'ottica, la censura morale si statalizza dunque in una dittatura permanente e il segreto con cui l'Illuminismo nascondeva la propria forza diviene con Rousseau il principio della politica. Conclude infatti lo storico tedesco che l'identità presunta tra la politica dello Stato e la morale dei cittadini è solo apparente e «per far apparire reale tale apparenza, vengono perpetuati i mezzi dell'identificazione, il terrore e l'ideologia»³⁰.

È evidente come nella visione di Koselleck vi sia un pessimismo di fondo rintracciabile in quella parte della storiografia tedesca del dopoguerra alla ricerca delle cause del prevalere della forza sul diritto nella persecuzione antiebraica e che lega nascita dello Stato moderno e avvento dei nuovi totalitarismi³¹. E c'è, sullo stesso piano, il segno di un'analisi della società organizzata contemporanea che ha trasformato «la speranza utopica di controllo totalizzante del reale [...] in nome della fine delle ideologie, nel più poderoso strumento ideologico»³². Se per Habermas l'Illuminismo resta un prodotto della ragione critica che andrebbe ripristinato in almeno due dei tre significati che egli assegna al termine «pubblicità»³³ – quello di una strategia critica pubblica dell'emancipazione (l'*Oeffentlichkeit* borghese) e come momento di accesso e trasparenza (*Publizität*) –, dando un segno negativo solo al concetto di *Werbung* riferito alle pratiche di manipolazione che attraverso i mass media capovolgono il cosiddetto rischiaramento illuministico, in Koselleck l'Illuminismo e la crisi politica entrano in un ordine causale e consequenziale dovuto ad un rapporto sbagliato

²⁹ R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, cit., p. 207.

³⁰ Ivi, p. 210.

³¹ Cfr. A. De Benedictis, *Politica, governo e istituzioni nell'Europa moderna*, Bologna, il Mulino, 2001, p. 24.

³² P. Schiera, *Strutture costituzionali storia del pensiero politico*, in R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, cit., p. XIX.

³³ A questo proposito vedi L. Ceppa, *Dialettica dell'Illuminismo e Opinione Pubblica*, in «Studi Storici», n.2, 1984, p. 343.

tra le istanze idealistiche di un progresso morale che guarda ad un utopico futuro e le urgenze dell'aspetto politico del presente³⁴.

Proprio in questo altrove da immaginare, in questa verità da raggiungere ma non ancora raggiunta, il critico acquista nell'ottica di Koselleck una dimensione teologica in cui è possibile rintracciare la polemica kantiana contenuta nella *Critica della ragion pratica* (1788) a proposito del 'fanatismo morale'. La virtù, dice Kant, è «intenzione morale in lotta» e non una condizione di santità dovuta al possesso della perfezione etica. Nella lettura kosellechiana i *philosophes* dell'Illuminismo finiscono così con l'acquisire, attraverso la "divinazione" di un progressivo cammino morale e la mimetizzazione della propria coscienza individuale nel tribunale dell'opinione pubblica, il carattere di portatori di «una critica intesa come arte del giudizio che, discernendo la verità in ogni campo, diviene il fondamento della ragione»³⁵.

Una concezione della critica che evidenzia come preminente un carattere differente rispetto, ad esempio, a quella foucaultiana, per la quale essa rinvia all'insieme di relazioni dove si intrecciano i problemi «del potere, della verità e del soggetto»³⁶ ma che, come risposta all'esplosione del tema sull'arte di governare gli uomini a partire dal XV secolo, si presenta come «l'arte di non essere governati in questo modo o a questo prezzo»³⁷. Insieme ad Habermas, Adorno e Horkheimer, Foucault s'interroga sul concetto di verità, sugli effetti di dominio che essa può generare, ma senza reintrodurre il motivo dell'universale ancora presente nella Scuola di Francoforte³⁸. Non c'è un tentativo di recuperare le istanze universalizzanti dell'Illuminismo ma piuttosto l'obiettivo di chiedere al presente *Was ist Aufklärung?* indagando i rapporti tra potere, verità e soggetto nell'ottica di una critica intesa come tensione di possibilità, atteggiamento mentale di messa in discussione.

È ponendo questa domanda alla contemporaneità che è possibile delineare alcune delle dinamiche, dei processi e dei fenomeni sottesi alla nascita e allo sviluppo del teatro di narrazione in Italia, una realtà che trova il suo spazio di azione tra i due poli della critica morale e del giudizio politico e che, nonostante le dichiarazioni programmatiche del suo

³⁴ Koselleck definisce questo legame un «errato rapporto», cfr. R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, cit., p.16. Sul raffronto tra Habermas e Koselleck cfr. L. Ceppa, *Dialettica dell'Illuminismo e Opinione Pubblica*, cit., p. 351.

³⁵ P. Napoli, *Il «governo» e la «critica»*, cit., p. 17. Cfr. anche R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, cit., p. 120: «Già nel concetto di critica è insito il fatto che mediante la critica si opera una separazione. La critica è un'arte del giudizio».

³⁶ M. Foucault, *Illuminismo e Critica*, cit., p. 40.

³⁷ Ivi, p. 38.

³⁸ Ivi, pp. 20-21.

fondatore³⁹, ha visto con il susseguirsi dei suoi interpreti il mescolarsi della tecnica performativa (la narrazione) con le tematiche scelte (civili e politiche). Le definizioni di “teatro di narrazione” e “teatro civile” finiscono con il tempo per con-fondersi⁴⁰, data la vicinanza che tale forma teatrale acquisisce nei confronti del giornalismo d’inchiesta, e così gli obiettivi: dal desiderio di ‘mostrare l’invisibile’ contro una società «che costringe l’immaginazione a misurarsi col solo manifestarsi della realtà»⁴¹, ad operazioni di ricerca della verità in merito ad eventi storici dell’Italia repubblicana, battaglie dialettiche volte a ciò che Foucault definirebbe il «non accettare come vero quel che un’autorità sostiene essere vero»⁴² e all’allargamento della coscienza individuale in operazioni di coinvolgimento della pubblica opinione contro gli arcaismi dello Stato in nome di quel principio di pubblicità che caratterizza la moderna democrazia rappresentativa. Emblematico, a questo proposito, il caso di Daniele Biacchesi, giornalista che dal 2003 ha iniziato a calcare le scene teatrali con spettacoli di narrazione sulle stragi italiane degli anni Settanta e Ottanta, le morti sul lavoro, la Resistenza e che, insieme a Fabrizio Colarieti, ha creato nel 2000 un sito internet digitalizzando oltre 500.000 pagine di documenti ufficiali inerenti il caso di Ustica che sono stati messi a disposizione dei PM di Roma. Si legge nel sito:

Colarieti e Biacchesi, per fare un solo esempio, sono stati i primi a rendere disponibili in rete i telex da e per l’Ambasciata americana di Roma riguardanti il caso Ustica, declassificati solo nel 2003⁴³.

Senza addentrarci nel tema nietzscheano dell’*Ecce Homo* su «quanta verità può sopportare, quanta verità può osare un uomo?», che Julio Cabrera trasferisce come interrogazione alle società umane edificate sui prodotti della violenza⁴⁴ e di cui si parlerà nel secondo capitolo, resta però da capire se, in questo percorso di critica agli *arcaismi* dello Stato esplicitato attraverso la pubblicazione di documenti e la creazione di un «archivio storico-giornalistico»⁴⁵ on line, la disponibilità pubblica di tale materiale possa coincidere con la sua

³⁹ « [...] non mi interessa fare un teatro “civile”, penso piuttosto che il teatro debba essere “incivile” come diceva Pasolini, debba mettere in scena conflitti non risolvibili ideologicamente, meno che mai additare i buoni e i cattivi», in M. Baliani, *Pinocchio nero*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 9.

⁴⁰ A questo proposito vedi O. Ponte di Pino, *Un teatro civile per un paese incivile?*, in D. Biacchesi, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell’inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010, p. 13.

⁴¹ M. Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Pisa, Titivillus, 2010, pp. 14-15.

⁴² M. Foucault, *Illuminismo e Critica*, cit., p. 39.

⁴³ Sito internet: <http://www.stragi80.it/?p=668>

⁴⁴ Cfr. J. Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg: capire la filosofia attraverso i film*, M. Di Sario, (a cura di), Milano, Mondadori, 2000, p. 222.

⁴⁵ Dal sito: http://www.stragi80.it/?page_id=5 consultato il 16-12-2012.

reale fruibilità collettiva. Se i destinatari di questa operazione vanno identificati nella totalità dei cittadini dello Stato, per quest'ultimi si pongono ovvi problemi di competenze e di tempo in relazione alla complessità e alla grande mole di dati presenti. Inoltre, la presentazione di un archivio “neutro” e a-politico i cui documenti «non rappresentano il parere degli autori»⁴⁶ rischia di scontrarsi, indipendentemente da chi siano i destinatari, con un'organizzazione del piano visivo del sito che pone sullo stesso livello il soggettivismo di titoli giornalistici d'effetto⁴⁷ in contrapposizione all'asettico elenco dei documenti.

Ad ogni modo, il principio di pubblicità, come sostiene Hannah Arendt⁴⁸, sancisce uno scarto rilevante rispetto sia al machiavellismo de *Il Principe*, che alla teoria della “ragion di Stato” di Botero e al pensiero classico di Platone secondo il quale i filosofi – «reggitori» – possono utilizzare la menzogna come un farmaco per il bene della città⁴⁹. In nome di questo principio, il concetto di pubblicità mira ad assumere nelle volontà degli attori-narratori contemporanei il significato di «un controllo critico dei governi», scansando tutto quanto concerne invece alla forma dei prodotti culturali cui essi danno luogo e alle dinamiche costitutive dei mass media che veicolano i loro messaggi. Il concetto di critica non sembra percepire, nei narratori teatrali, le problematiche della pubblicità relative alle forme della persuasione, della tendenza «dimostrativa» e degli effetti di «identificazione» né, tantomeno, il carattere di «repertorio delle stars radio-televisive» che, per sopravvivere, deve rispondere a questioni di botteghino, di mercato e di industria culturale⁵⁰.

Nello svolgere la missione di “testimoniare documentatamente il vero”⁵¹, la ricerca di accordo e complicità con la pubblica opinione si esplica sovente nel riproporre la tematica storiografica della contrapposizione fra Stato e società civile. Laddove lo Stato contemporaneo si è trovato al centro di crisi politiche e democratiche, con annesse problematiche relative a pratiche di occultamento o alla corruzione dei propri apparati, la

⁴⁶ Ibidem

⁴⁷ Cfr. F. Colarieti, *Strage di Ustica, ecco i pezzi mancanti e tutte le bugie dell'Aeronautica*, nel sito <http://www.stragi80.it/?p=1453>, consultato il 16-12-2012.

⁴⁸ Cfr. H. Arendt, *Teoria del giudizio politico*, Genova, Il Melangolo, 1990, p.92.

⁴⁹ Cfr. Platone, *Repubblica*, III, 389B e V, 459D. La menzogna come «farmaco» è presente anche nel libro II, 382C.

⁵⁰ Cfr. J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, cit., p.189. Sulla tendenza dimostrativa a scapito di quella critica nelle forme dello show, vedi pp. 238-239; sul confronto tra autorità e pubblicità inteso come «controllo critico dei governi», vedi p. 85.

⁵¹ Sui concetti di “testimonianza del vero” e “testimonianze vere” si rimanda al sotto-paragrafo 2.1.1 del secondo capitolo di questa tesi: *«Provocazioni sublimi»: il vero e il verosimile*, p. 59.

figura del narratore assume la forma di uno specchio riflettente⁵² della società civile in un percorso che talora si arresta nella presentazione di un racconto autobiografico mentre, in altri casi, assume un aspetto tribunizio volto ad una politicizzazione dell'aspetto critico e morale che non si arresti nell'indignazione del cittadino⁵³ ma che esorti quest'ultimo a partecipare attivamente alla critica e alla ricerca della verità per raggiungere l'ideale caro a Norberto Bobbio della democrazia come «casa di vetro». Un ideale che segna un alto obiettivo civico a cui tendere ma che, al contempo, mostra un carattere utopico nella ricerca di un progressivo percorso di miglioramento che a volte fa leva su dinamiche populiste e qualunquiste, tipiche dei movimenti dell'anti-politica⁵⁴.

Un'aspirazione di progresso morale che, nel riproporre il dualismo tra Stato e società, sembra richiamare alcuni tratti della dialettica borghese del secolo decimottavo come analizzata da Koselleck e che nel teatro di narrazione appaiono sedimentati fin dal suo esordio seppur ancora in termini puramente artistici. La scelta di una novella del 1810 che dà inizio al filone del teatro di narrazione in Italia⁵⁵ appare emblematica a questo proposito. Il *Michael Kohlhaas* di Heinrich von Kleist, rielaborato e messo in scena da Marco Baliani nel 1989, rappresenta il conflittuale rapporto tra l'incessante ricerca di verità e di giustizia e l'assunzione del ruolo del giustiziere attraverso l'uso della violenza. Si tratta di un conflitto privato che diviene pubblico a causa di ingerenze e negligenze dello Stato che non mette riparo al torto e ai soprusi subiti da un mercante di cavalli bensì li alimenta. A causa di ciò, Kohlhaas impugnerà le armi per difendere i propri diritti calpestati.

Il dato più interessante a questo proposito, per un collegamento tematico e concettuale tra Illuminismo e contemporaneità, è probabilmente quello offerto dalla rottura della forma contrattuale del patto sociale. Secondo Giovanni Tonella, le teorizzazioni del contratto sociale escludono infatti l'esercizio legittimo del diritto coattivo del suddito tanto in Hobbes quanto in Rousseau dal momento che l'applicazione della volontà generale attraverso lo Stato è resa

⁵² Cfr. F., De Sanctis, *Una generazione allo specchio del sequestro e morte di Moro*, in «L'Unità», Roma, del 29/03/2005.

⁵³ Cfr. M. Paolini: «l'indignazione agli italiani dura meno dell'orgasmo, e poi viene sonno» in M. Paolini, D. Del Giudice, F. Marchiori, *I TIGI DA BOLOGNA A GIBELLINA*, Einaudi, Torino, 2009, p.153.

⁵⁴ A questo proposito, in riferimento a Beppe Grillo, vedi P. Puppa, *Le nuove maschere della Commedia dell'Arte: Beppe Grillo*, in «Atti e Sipari», n.2, aprile 2008, p.15: «[...] indubbiamente l'*entertainer* divenuto *opinion maker* richiama *patterns* di memoria lunga - l'irrisione antiistituzionale futurista, il contatto con la folla tipico di ogni movimentismo populista, il qualunquismo post-'45 a disagio tra fine del fascismo e spettro del comunismo, la febbre giovanilistica del 68.».

⁵⁵ Si è scelto di prendere come inizio lo spettacolo *Kohlhaas* di M. Baliani e non *Adriatico* (1987) di M. Paolini in quanto il testo kleistiano è la prima esperienza del filone "teatro di narrazione" in cui autore, attore e regista convergono tutte nella stessa persona.

possibile solo per mezzo di un rappresentante e che, dunque, il popolo come soggetto collettivo può esistere solo nella figura del sovrano. Resistere al sovrano implicherebbe infatti il resistere a colui che rappresenta la volontà di tutti e dunque resistere *ad absurdum* anche a se stessi⁵⁶. In quest'ottica, il passaggio dal diritto di resistenza al diritto di rivoluzione costituisce una violazione del patto sociale e non una lineare conseguenza dello stesso.

Il legame tra il contratto sociale e l'utilizzo legittimo della forza da parte del suddito assume una connotazione diversa solo a condizione che il sovrano rompa il patto ledendo o mettendo in pericolo i diritti naturali degli individui, quei diritti che emersero come «corpus dottrinale organizzato» nel XVII secolo, con la prima cattedra di *ius naturae et gentium* all'università di Heidelberg⁵⁷. Solo con il ritorno al cosiddetto 'stato di natura' – inteso come pericolo di un *bellum omnium contra omnes* –, in una situazione cioè di dissoluzione del corpo politico è possibile infatti far rientrare logicamente il diritto coattivo nello schema del contratto sociale, in quanto conflitto tra soggetti privati⁵⁸.

Il testo di Kleist narrato nel Novecento si offre dunque come immagine emblematica di quello scontro tra interno ed esterno, tra privato e pubblico, morale e politica, che ha caratterizzato molti “drammi sociali” della contemporaneità. Da un lato, la torsione privatistica con cui Kohlhaas attiva il diritto di resistenza del suddito richiamandosi alle istanze universalistiche dei diritti naturali degli individui, dall'altro, il racconto delle spinte ideali verso alti valori di giustizia sociale che nella performance di Baliani riflettono lo smarrimento di intere generazioni per quella caduta delle virtù in fenomeni eversivi del secondo Novecento.

1.2 Eccesso di virtù: la giustizia e il giustiziere in *Kohlhaas*

Se, come afferma Foucault, è con l'Illuminismo che emerge «il problema del presente come evento filosofico a cui il filosofo, che ne parla, appartiene»⁵⁹, è sotto questo stesso profilo che Marco Baliani, nel 1989, ha legato la teoria del giusnaturalismo con alcune delle problematiche più cogenti della storia d'Italia del secondo Novecento. Il testo prescelto a tale

⁵⁶ Cfr. G. Tonella, *Il diritto di resistenza nel diritto naturale tedesco di fine Settecento*, in «Filosofia Politica», a.XX, n.2, agosto 2006, pp. 229-230.

⁵⁷ Cfr. M. Scattola, in AA.VV., *Storia della storiografia*, Editoriale Jaca Book, 2006, p. 105.

⁵⁸ Cfr. G. Tonella, *Il diritto di resistenza nel diritto naturale tedesco di fine Settecento*, cit., p. 244.

⁵⁹ M. Foucault, *Il problema del presente. Una lezione su “Che cos'è l'Illuminismo?” di Kant*, in «Aut-Aut», n. 205, gennaio/febbraio 1985, p. 12.

proposito è il *Michael Kohlhaas* di Kleist, operandovi l'elisione del nome – Michael – in favore del solo *Kohlhaas*⁶⁰. Sarà l'inizio di un percorso che condurrà – tematicamente – l'attore italiano al racconto autobiografico in diretta televisiva del suo *Corpo di Stato*: una riflessione sull'omicidio di Aldo Moro, il fenomeno delle brigate rosse e sul conflittuale rapporto dell'autore con i gruppi della sinistra extraparlamentare.

Se con *Corpo di Stato* la narrazione guarderà al passato con l'inevitabile cognizione del dopo, di chi si trova sopra i resti e le macerie della sopravvenuta concretizzazione della massa del reale, con *Kohlhaas* – grazie al bisogno di dover immaginare qualcosa che non si è esperito direttamente in prima persona, trattandosi di una novella – l'orizzonte su cui lo sguardo del narratore si posa è in preminenza quello precedente all'essere, ovvero la tensione, la lotta tipica del 'dover essere' appartenente all'immaginazione che, nel dispositivo critico illuminista, segna il conflittuale rapporto tra utopia e riforma.

La vicinanza concettuale e tematica del testo kleistiano con il secondo Novecento è esplicitata dallo stesso Baliani:

Quando nell'89 avevo presentato *Kohlhaas*, nel programma di sala ricordo che avevo dedicato lo spettacolo a quelli della mia generazione, a tutti quelli che in nome di un ideale di giustizia sociale così alto ed estremo arrivarono a divenire loro stessi giustizieri⁶¹.

Situata all'interno della riflessione illuminista che, sulla scorta di Kant, scorge «nel progresso e nella diffusione del commercio i fattori che permetteranno un superamento delle guerre fra Stati»⁶², la figura di Kohlhaas nella novella kleistiana abbraccia alcune delle questioni legate alla pratica della violenza fisica nelle teorie della politica moderna. Il testo scende in profondità nella grande tematica delle 'non scritte leggi degli dei' – la dottrina del diritto naturale come tutela dei diritti originari degli individui – in rapporto all'esercizio della sovranità assoluta dello Stato. Ed è questa la prima grande tensione rintracciabile nell'opera: quel «conflitto tra la giustizia 'legale' divenuta falsa e la vera giustizia» o «fra obbligo di legge e obbligo di coscienza, che è la garanzia fondamentale della libertà e il presupposto di una società civile che è stata affermata dal pensiero moderno»⁶³.

⁶⁰ Testo scritto in collaborazione con Remo Rostagno. La base testuale e performativa che prendiamo in considerazione è quella del video andato in onda il 14 marzo 1998 in seconda serata su RaiDue e riproposto in DVD nell'edizione Titivillus del 2010 insieme al testo *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, op. cit.

⁶¹ M. Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, cit., p. 153.

⁶² G. Silvestrini, *Diritti naturali e diritto di uccidere*, in «Filosofia Politica», a. XXI, n. 3, dicembre 2007, pp. 430.

⁶³ C. Magris, *Davanti alla legge. Letteratura e Diritto*, in «Italianistica Ultraiectina», vol.5, Igitur, Utrecht Publishing and Archiving Services, 2009, pp. 32 e 34.

Michael Kohlhaas è allevatore di cavalli e vive del commercio dei suoi animali nella Germania del sedicesimo secolo. La descrizione che ne dà Kleist sembra dipingere quel dualismo insito nel dispositivo critico illuminista e che, nell'ottica di Koselleck, rende la critica borghese "colpevole" di aver nascosto, nella sua maschera di fiducia verso alti ideali sociali da raggiungere, il vero volto delle rivoluzioni. Kleist scrive così: « Michael Kohlhaas⁶⁴, uno degli uomini più retti e insieme più terrificanti del suo tempo». Questa sottile fenditura che sgretola il modello del buon cittadino, devoto a Dio e alla famiglia, viene celata in un passaggio sfuggente, attraverso quella parola – terrificanti – che, in mezzo ad una descrizione di grande pace e normalità, passa quasi inosservata.

Per una migliore comprensione delle tematiche che vengono poste in evidenza, è necessario ripercorrere almeno in parte il plot della vicenda narrata. Sulla via per Dresda, città che Kohlhaas doveva raggiungere per vendere alcuni cavalli ad una fiera, egli trova la via sbarrata da un tronco presso un castello situato in territorio sassone. Il gabelliere di guardia impone al mercante di cavalli il pagamento di una somma per un presunto privilegio sovrano dovuto al signore del castello, il barone Wenzel von Tronka⁶⁵. Kohlhaas, seppur assai stupito per la novità che gli è appena stata resa nota, dato che mai nei suoi precedenti viaggi aveva dovuto pagare un simile privilegio, sborsa il denaro che gli viene preteso. Ma non appena fa per riprendere la sua strada e superare la barriera, il castaldo lo raggiunge con una nuova richiesta: è necessario anche un lasciapassare per superare la proprietà del barone von Tronka. Lo stesso nobile feudatario, uscito dal castello con una compagnia di amici per ammirare i magnifici cavalli di Kohlhaas e tentare di acquistarne alcuni ad un prezzo di favore, confermerà la necessità del lasciapassare delegando il castaldo a sbrigare la faccenda. A pegno per il passaggio di dogana, non disponendo del lasciapassare, Kohlhaas sarà dunque costretto a lasciare due bellissimi morelli, sani e robusti, insieme al suo garzone – Herse – provvisto di denaro sufficiente affinché potesse accudire bene i cavalli fino al suo ritorno. Ma al rientro da Dresda, dove aveva appreso la notizia dell'infondatezza regolamentare del lasciapassare preteso dal barone von Tronka, Kohlhaas troverà i suoi morelli talmente smagriti e mal ridotti

⁶⁴ Secondo Eduard von Bülow (*Heinrich von Kleist Leben un Briefe*, Berlin, 1848), il primo invito a scrivere questo racconto sarebbe pervenuto a Kleist da parte di Ernst von Pfuel, – generale prussiano amico del poeta tedesco – che lo spronò a ricavare un'opera dalla reale vicenda storica di Hans Kohlhasen, accaduta nella seconda metà del Cinquecento, cfr. Kleist, H. *Tutti i racconti*, Pocar, E., (a cura di), Giunti, p. 23. La fonte storica dell'evento pervenne a Kleist attraverso la *Diplomatische und curieuse Nachlese der Historie von Ober-Sachsen und angrenzenden Länderm* del 1731, – scritta da Christian Schöttgen e Georg Christoph Kreysig – che disponeva al suo interno della *Nachricht von Hans Kohlhasen, einem Befehder derer Chur-Sächsischen Lande*, a sua volta tratta dalla *Mikrochronologikum* di Peter Hafftitz. A questo proposito vedi H. von Kleist, *Sämtliche Erzählungen. Text und Kommentar*, DKV, Frankfurt/M 2005, pp. 707-713.

⁶⁵ Nome letterario dato da Kleist al nobile sassone Günter von Zschwitz.

da essere irriconoscibili e la notizia che il suo garzone era stato cacciato via per un presunto cattivo comportamento. I cavalli erano stati utilizzati per il lavoro nei campi ed ora, sfiniti e con ferite ancora aperte, avevano perso la loro elegante bellezza. Tornando poi al suo piccolo villaggio, interroga Herse per comprendere come fossero andate le cose durante la sua assenza. Ne risolve che il suo servo era stato ingiustamente malmenato e allontanato dai castellani senza che si fosse macchiato di alcuno sgarbo, al solo fine di poter sfruttare al massimo e senza il giusto mantenimento alimentare i due morelli che aveva lasciato in pegno alla dogana. Non è una conclusione affrettata quella a cui giunge Kohlhaas. Per descrivere il rigore del suo personaggio, Kleist afferma: «Il suo senso della giustizia era così sofisticato che sembrava la bilancia di un orafo»⁶⁶.

A partire da questo sopruso, inizierà per l'allevatore di cavalli una lunga sequela di azioni volte ad ottenere giustizia dapprima attraverso la protezione delle leggi dello Stato e, conseguentemente al fallimento di questo tentativo, con l'attivazione del diritto di resistenza in una torsione privatistica che vedrà Kohlhaas trasformarsi nell'«angelo del Giudizio»⁶⁷, mettendo a ferro e fuoco città dopo città nella ricerca del barone von Tronka per punirlo del sopruso commesso.

Nella saggistica tedesca del Settecento si riscontra una forte ambiguità fra il diritto coattivo attivato dal singolo suddito e quello rappresentato dalla collettività del popolo che sfocia in rivoluzione⁶⁸. Non a caso, quella tra singolo e collettività è la seconda grande tensione, dopo quella tra diritto e morale, che pervade la novella di Kleist. All'inizio della sua marcia verso il ripristino della giustizia, Kohlhaas è solo, accompagnato esclusivamente dal suo garzone e da una manciata d'altri servi. Ma con il passare dei giorni e delle città conquistate, vede accrescere il suo esercito a tal punto da dover iniziare a punire i suoi stessi uomini per gravi violenze e delitti compiuti verso innocenti e indifesi. Infatti, nonostante la sfida agli abusi di potere del sovrano venga iniziata da Kohlhaas per procurare soddisfazione a se stesso ma anche sicurezza contro le future offese a cui i suoi concittadini sarebbero inevitabilmente andati incontro, la sua resta una battaglia personale, accompagnata sul terreno di guerra non da un popolo che ne condivide i presupposti ideali bensì da una masnada di bifolchi, briganti e mercenari che trovano in lui una guida forte e utile al raggiungimento di beni pratici e immediati. D'altro canto, però, l'opinione pubblica non era rimasta indifferente

⁶⁶ Cfr. H. Kleist., *Michael Kohlhaas*, in *Kleist-Opere*, L. Traverso, (a cura di), Sansoni, 1959, p. 715.

⁶⁷ Ivi, p. 725.

⁶⁸ G. Tonella, *Il diritto di resistenza nel diritto naturale tedesco di fine Settecento*, cit., p. 242.

alle gesta dell'eroe che combatteva contro le ingiustizie e gli abusi dei sovrani, tanto che la stessa città di Wittenberg, per tre volte incenerita da Kohlhaas, poteva contare il levarsi di numerose voci in suo favore e ciò – chiosava Martin Lutero nella lettera al Principe Elettore di Sassonia – avrebbe potuto costituire un serio rischio per l'autorità dello Stato⁶⁹.

Il bilanciarsi di questi due elementi, dati – da un lato – da un esercito che non poteva definirsi il frutto di un coeso sollevamento popolare e – dall'altro – da una pubblica opinione che iniziava a propendere pericolosamente verso i proclami di Kohlhaas, spinsero sia il mercante che il Principe Elettore di Sassonia ad accettare i termini di un' amnistia in base alla quale cessavano le attività belliche messe in moto dalla ribellione di Kohlhaas e, contemporaneamente, veniva garantita la ripresa di un giusto processo per il torto da lui subito. Ma ancora una volta, è in questo nuovo – apparente – momento di calma, che fa seguito a quello dell'incipit della storia, che meglio si paleserà l'incrinatura, la torsione privatistica messa in atto dalla ribellione di Kohlhaas che dà vita ad azioni e conseguenze che sfuggono al suo stesso controllo. Mentre il suo processo infatti sta per giungere a conclusione, Nagelschmidt, uno dei suoi vecchi soldati tra i più violenti e privi di scrupoli, rimette insieme parte dell'armata recuperando le insegne di Kohlhaas e, sotto l'egida del suo nome, compie nuove razzie e distruzioni. Contemporaneamente, a causa di questo evento, la scorta che il mercante aveva visto assegnarsi come semplice protezione inizia ad assumere il ruolo di guardia carceraria presso la sua abitazione e Kohlhaas vede assottigliarsi la sua possibilità di muoversi come un uomo libero. In breve, l'amnistia viene revocata e per fuggire alla guardia della sua scorta, il mercante accetta l'invito di Nagelschmidt che si era offerto di liberarlo se avesse accettato di riprendere in mano il suo esercito. Il messo che portava il biglietto fu però intercettato e Kohlhaas venne condannato a morte.

Questo fallimento del processo che doveva rendere giustizia al mercante, dovuto ad una delle conseguenze involontarie messe in moto dalle azioni dello stesso Kohlhaas, rivela come sia complicato, in presenza di un corpo politico, rivendicare il diritto di resistenza senza finire schiacciato in quella contraddizione di termini insita tra la disobbedienza di un privato cittadino e il contesto teorico giusnaturalista dello stesso diritto di resistenza: l'esistenza del contratto sociale che fonda il corpo politico implica infatti «la costituzione del potere sovrano quale somma ed esercizio del diritto coattivo dei sudditi»⁷⁰; se si è dunque in presenza di un

⁶⁹ Cfr. H. Kleist, *Michael Kohlhaas*, in *Kleist. Tutti i racconti*, M. Bistolfi (a cura di), Firenze, Mondadori 1997, p. 77.

⁷⁰ G. Tonella, *Il diritto di resistenza nel diritto naturale tedesco di fine Settecento*, cit., p. 238.

corpo politico diventa molto difficile appellarsi, come fa Kohlhaas, all'essere stato rigettato nello stato di natura quale motivazione per attivare il diritto coattivo, proprio perché il contratto presuppone che egli non vi si trovi più. Non a caso, attraverso il rovesciamento delle parti tra vittima e colpevole, non sarà permesso a Kohlhaas l'ottenimento della giustizia da lui invocata se non pagando con la sua morte per aver violato il patto sociale. È come se la ripresa degli scontri ad opera del suo luogotenente, causa della fine dell'amnistia per Kohlhaas, ricordasse al lettore che non è possibile uscire dallo Stato e rientrarvi impunemente, a meno che non vi sia una dissoluzione del corpo politico precedente e dunque una legittimazione *ex post* della disobbedienza messa in atto.

Questa tensione tra singolo e collettività assume nella novella kleistiana molteplici valenze: innanzitutto, non vi è nessun presupposto 'oggettivo' – natura o Dio – nella battaglia di Kohlhaas che possa fungere da comune terreno d'incontro tra la pluralità di Stati effettivamente sovrani che, nel processo di "rifeudalizzazione" tra il XIV e il XVI secolo, si diedero leggi autonome a sfavore di un'unità organica. Il giusnaturalismo moderno che invoca Kohlhaas si fonda nella ragione «quale strumento della soggettività umana»⁷¹. Inoltre, nonostante l'opera sia ambientata nel Cinquecento, essa risente inevitabilmente della contemporaneità kleistiana, di quel periodo a cavallo tra diciottesimo e diciannovesimo secolo in cui la Germania guardava alle imprese compiute da Inghilterra (con la cacciata degli Stuart e la firma del *Bill of Rights*) e Francia (con la Rivoluzione del 1789) contro le monarchie assolute senza aver conosciuto nulla di simile al proprio interno. Di contro, nonostante la frammentazione territoriale dell'Impero germanico rese più difficile la nascita di una forte identità nazionale, non impedì certamente lo svilupparsi di un carattere idealistico a partire dalla fine del XVIII secolo. Sotto questo profilo, Kohlhaas rappresenta quella rivoluzione che nella situazione politica tedesca poteva esprimersi solo attraverso il pensiero⁷².

È infatti nel terreno del 'dover essere', gemello eterozigote della concreta e violenta Rivoluzione francese, che Kleist esprime, attraverso il soggettivismo di Kohlhaas, una scintilla di rivoluzione "collettiva" che la Germania non aveva conosciuto. Solo in questo terreno è possibile scorgere nella lotta di Kohlhaas contro il barone Wenzel von Tronka, il Principe Elettore di Sassonia e l'Imperatore, il riflesso di una resistenza più ampia che supera i confini della torsione privatistica, quella tra due diverse forme statali: una liberale e l'altra feudale. Ma non a caso, coerentemente alla situazione cinquecentesca in cui la realtà feudale

⁷¹ C. Faralli, *Appunti di Storia della Filosofia del Diritto*, Gedit, 2005, p. 25.

⁷² Cfr. G. Lukács, *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi, 1956, p. 19.

era ancora vincitrice, sarà quella stessa collettività di persone che formavano l'esercito di Kohlhaas – per mezzo di Nagelschmidt – a contribuire alla sua sconfitta. Un avvenimento emblematico che racchiude un leitmotiv della vicenda di Kohlhaas: nonostante gli sforzi profusi in direzione di un'ideale di giustizia, la catena di eventi che tali azioni innescano, superano e modificano le previsioni di partenza.

Al frastuono delle armi e delle battaglie si aggiunge così l'eco di una solitudine della condizione umana che porta Kleist a rappresentare il raggiungimento degli obiettivi prefissi solo attraverso la morte e non, certamente, nell'unione collettiva degli uomini. «We never advance one step beyond ourselves»: «Non facciamo un passo al di là di noi», perché non siamo capaci di verità e, dunque, non siamo liberi. È in questa frase dell'empirista inglese David Hume che è possibile scorgere quella – pur indomita – disillusione che il drammaturgo tedesco trasferisce nel *Michael Kohlhaas* dopo aver assorbito la filosofia kantiana come apoteosi del soggettivismo. È l'uomo, dice Kant, ad indicare alla natura le leggi, esse non sono dunque “oggettive”⁷³. E la verità, per Kleist, è alla base dell'etica:

Non so se tu, cara Whilelmine, puoi nutrire questi due pensieri: verità ed educazione con un tal senso religioso, come quello con il quale li ho nutriti io⁷⁴.

È da questa urgenza di verità e di una morale che conduce dritta verso l'ideale di una realtà in cui «tutta la terra sarà la nostra patria e tutti gli uomini saranno nostri compatrioti»⁷⁵ che si collocano i primi legami tra l'opera di Kleist e alcune tematiche del secondo Novecento esplicitate nel teatro di narrazione italiano. Innanzitutto, sull'onda della spinta utopica dell'associazionismo degli anni Settanta, dove «più che l'essere, è il dover essere dell'associazione l'oggetto primario di identificazione dell'individuo»⁷⁶, Marco Baliani inizia il suo cammino teatrale all'università, presso la facoltà di architettura di Valle Giulia a Roma. E proprio l'università è, in quegli anni, fucina di grandi dibattiti sui temi della vita comunitaria, dell'impegno politico e della giustizia sociale⁷⁷ che, a partire dalle teorizzazioni statunitensi di John Rawls e della sua *A Theory of Justice* (1971), pone la grande questione della disobbedienza civile come «atto di coscienza pubblico, non violento, e tuttavia

⁷³ Cfr. I. Kant, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*, R. Assunto (a cura di), Roma-Bari, Laterza, 1979, p. 82.

⁷⁴ S. Baldi et al., (a cura di), *Kleist: le lettere*, Firenze, Vallecchi, 1962, p. 940.

⁷⁵ N. Accolti Gil Vitale, *Confessioni di Heinrich von Kleist*, Bologna, Zuffi, 1950, p. 53.

⁷⁶ P. Dal Toso, *L'associazionismo giovanile in Italia: gli anni sessanta-ottanta*, SEI, 1995, p. 27.

⁷⁷ Cfr. H. Hofmann, *Il diritto e il giusto: la questione della giustizia*, in «Filosofia Politica», a. XV, n.1, aprile 2001, p. 66.

politico»⁷⁸. Una *vexata quaestio* che nello Stato liberal-democratico, stando al secondo principio di giustizia di Rawls, si rivolge alla realizzazione di uno spirito di fratellanza. Una tematica, quella della fratellanza, che Baliani – insieme allo scrittore Ugo Riccarelli – ha ben espresso nel progetto teatrale ed editoriale dal titolo *La Repubblica di un solo giorno*, ispirato agli eventi della mazziniana Repubblica Romana del 1849⁷⁹.

All'interno del rapporto controverso tra pubblico e privato presente nel testo kleistiano, Baliani sembra inoltre aver inserito l'altrettanto complesso rapporto tra azione collettiva e solitudine individualista che ha caratterizzato il secondo Novecento italiano. Accanto alle tematiche dell'impegno e della mobilitazione politica, il secondo Novecento ha visto – dalla fine degli anni Sessanta – l'emergere di azioni collettive basate più sulla rivendicazione di un'autonomia dai sistemi dominanti che sul tentativo di una trasformazione globale della società⁸⁰. Una sorta di 'isola' in cui, a partire dagli anni Ottanta, si affievoliscono i riferimenti ideologici e l'azione collettiva sposta i termini della critica più marcatamente verso rivendicazioni di ordine pragmatico (approvare una legge, impedire la costruzione di un'infrastruttura, ecc.) alla ricerca di una costruzione identitaria e di maggiore autonomia⁸¹. I caratteri – seppur fortemente eterogenei – del teatro di narrazione, che sorge alla fine degli anni Ottanta, sembrano confermare questa impostazione. Nonostante i presupposti programmatici rinviino a un'idea di educazione sociale quale «spostarsi in un territorio diverso dalla Norma, per fare esperienze di un altrove»⁸², la critica morale e politica che esso opera non elimina affatto le urgenze pratico-settoriali (stabilire la verità di un evento, recupero e condivisione di memorie, finalità legate a committenze, associazioni, obiettivi economici...); di contro, nonostante le rivendicazioni morali dei narratori sui temi della giustizia, dell'informazione e della corruzione rimangano estranee a progettualità politiche in senso stretto, essi trasportano le loro opinioni “dall'isola al pubblico di massa” con un

⁷⁸ J. Rawls, *Una teoria della giustizia*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 303.

⁷⁹ A questo progetto e all'annessa tematica dell'esemplarità è dedicato un paragrafo del terzo capitolo.

⁸⁰ Cfr. L. Caruso, *Gramsci e la politica contemporanea. Azione collettiva, fasi di transizione e crisi della modernità nei «Quaderni del carcere»*, in «Filosofia Politica», a. XXVI, n.2, agosto 2012, p.254. A questo proposito vedi anche M. Revelli, *Movimenti sociali e spazio politico*, in F. Barbagallo, *Storia dell'Italia Contemporanea*, Torino, Einaudi, 1995, p. 394: « I movimenti antisistemici dei tardi anni Sessanta al contrario, si costituiscono secondo una logica di eternità assoluta rispetto allo Stato nazionale. Con un rapporto, potremmo dire, “fuori e contro” nei confronti della statualità. Espressione e motore di un diffuso processo di nazionalizzazione delle masse, essi si fanno portatori di un parallelo effetto di de-statalizzazione della politica».

⁸¹ Ibidem.

⁸² M. Baliani, *Pensieri di un raccontatore di storie*, in «Quaderni dell'animale parlante», n.2, Comune di Genova, Assessorato istituzioni scolastiche, ufficio studi, 1991, p. 34.

costante attraversamento dei media: radio, televisione, giornali, home video, mettendo in atto un concetto di “responsabilità educativa” dell’opinione pubblica simile a quella dei *philosophes* nel secolo decimottavo.

Lo spettacolo di Marco Baliani viene messo in scena ancora in stato embrionale nel 1988 ma è nell’anno successivo che trova una sua compiutezza⁸³. Il testo e la performance scenica cui ci riferiamo in questo paragrafo appartengono invece alla versione video andata in onda in seconda serata su RaiDue il 14 marzo 1998 e venduta al pubblico in un DVD allegato al libro di Marco Baliani *Ho cavalcato in groppa ad una sedia* (2010). Lo spettacolo in televisione che nel 1998 ha avuto un’audience pari a 300.000 spettatori e uno share del 3,47%⁸⁴ fa seguito – nel palinsesto televisivo – a *Il racconto del Vajont* di Marco Paolini e s’inserisce in quel rapporto di collaborazione tra gli attori del teatro di narrazione e la televisione di Stato italiana che, dal 1997 al 2000, ha visto i narratori in oggetto di studio a questa tesi (Marco Baliani, Marco Paolini, Ascanio Celestini) affiancarsi e succedersi nel palcoscenico televisivo con un notevole riscontro di pubblico⁸⁵. Meno di due mesi dopo, sempre su Raidue, andrà in onda *Corpo di Stato* (9 maggio 1998) e sarà, in mezzo al racconto delle vittime del Vajont (1997) e a quello delle vittime delle Fosse Ardeatine (2000), naturale prosecuzione di un percorso tematico volto a raccontare i momenti di crisi politica e democratica dello Stato italiano nel secondo Novecento, il cui filo conduttore è ben rintracciabile nell’invenzione linguistica e tele-visiva del *Kolhaas* di Baliani: essere finiti «fuori dal cerchio degli uomini», in un luogo in cui la legge non protegge e dove, per abuso di potere, si smarriscono le coordinate valoriali su cui si fonda l’identità di un tessuto sociale.

Il video inizia con un collage delle frasi più emblematiche dello spettacolo: «un gesto di puro potere», «volevo restare nel cerchio degli uomini», «sono gli uomini che mi hanno cacciato dal cerchio», «c’è un posto nel mondo dove sentirsi nel giusto, nel diritto?». Il testo di Kleist, che raccontava una cronaca del Cinquecento con gli occhi del suo autore aperti sul passaggio storico tra diciottesimo e diciannovesimo secolo, viene proposto partendo dalla novella del 1810 e modificandola attraverso lo sguardo del suo narratore contemporaneo. Si ha, dunque, una lettura che potremmo definire di “terzo grado” e che deriva dai sedimenti

⁸³ S. Bottioli, *Marco Baliani*, Arezzo, Zona, 2005, p. 55.

⁸⁴ I dati audience e share sono riportati da O. Ponte di Pino in *Le eccezioni e le regole. Sei spettacoli teatrali su Raidue*, raggiungibile attraverso il sito internet <http://www.trax.it/olivieropdp/teatrotv.htm>, consultato il 15 dicembre 2012.

⁸⁵ Sulla penetrazione di pubblico e, più in generale, sul teatro di narrazione in rapporto all’industria culturale è dedicato un paragrafo del quarto capitolo di questa tesi.

storici di tre secoli distinti. Ne è emblematico esempio proprio l'immagine che Baliani utilizza per descrivere lo stato d'animo di Kohlhaas dopo il sopruso subito e non riparato: «Al posto del recinto del suo cuore si era aperta una voragine»⁸⁶.

Quelli del cuore e del recinto sono i due *leitmotiv* dello spettacolo, una scelta felice che sussume in una diade un triplice aspetto: in primo luogo, quello di una mentalità mercantile tipica della borghesia tedesca del XVI secolo che nell'espansione del commercio dei propri beni (il recinto) vedeva assicurata la difesa dei propri interessi commerciali; in secondo luogo, quello della figura del 'cittadino virtuoso' come definito da Immanuel Kant e rintracciabile nella quinta tesi dell'*Idea di una storia universale dal punto di vista cosmopolitico* (1784) dove, a proposito degli effetti devastanti e distruttivi della natura umana, afferma come sia possibile neutralizzarli «solo nel chiuso recinto della società civile»⁸⁷; in terzo luogo, infine, quello riscontrabile nei caratteri dell'autonomia, della separatezza, dei gruppi extraparlamentari degli anni settanta del Novecento di cui Baliani fece parte per un periodo della sua vita, dove il recinto protettivo degli ideali e dei sogni di una generazione di giovani venne squarciato dallo scadimento di una progettualità politica in lotte armate.

Va dato merito a Baliani di aver profondamente modificato il testo kleistiano inserendo nuove porzioni narrative che mutano in parte il plot della novella senza per questo snaturarne il senso. Due, in particolare, sono i topos e le invenzioni che appaiono più rilevanti per descrivere il rapporto tra la mutazione testuale e la contemporanea fedeltà al testo originale. Il primo è quello del rapporto tra individuo e società narrativamente raffigurato dall'antropomorfismo degli alberi⁸⁸: così come per Kant gli alberi di un bosco diventano metafora della coesistenza civile degli uomini in una società senza la quale essi crescerebbero «storpi e tortuosi»⁸⁹, così Baliani inserisce nella vicenda l'immagine di un bosco i cui alberi, con rami, tronchi e radici, sconfiggono l'esercito del Principe Elettore di Sassonia attirato in

⁸⁶ M. Baliani, *Kohlhaas*, dal DVD dello spettacolo in *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, cit., al minuto 35': 25''.

⁸⁷ A. Pinzani, *Il cittadino in Kant tra Liberalismo e Republicanesimo*, in «Filosofia Politica», a.XVII, n.1, aprile 2003, p. 113.

⁸⁸Curiosamente, l'immagine dell'albero ritorna con frequenza nelle dichiarazioni di poetica di Marco Baliani. Ad esempio, sia nella prima che nella seconda raccolta di pensieri sul proprio operato di narratore (*Pensieri di un raccontatore di storie*, 1991, op. cit., p.9 e *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, 2010, op. cit., p.14), l'autore-attore romano afferma, variando alcuni termini ma non il concetto di fondo, quanto segue: «Il senso della mia ricerca di narratore in questi anni è stato quello di sottrarre la parola albero al genere indifferenziato a cui appartiene e raccontare *quell'albero lì*, unico e particolare, di cui poter fare esperienza in un bosco, su un marciapiede, dentro un giardino».

⁸⁹ Ivi, p. 114.

un territorio così ostile per l'attraversamento di un grande esercito a cavallo. La metafora è evidente: il sopruso di chi vorrebbe piegare il diritto di resistenza di Kohlhaas viene sconfitto non dal ribelle stesso ma dalla forza della coesistenza civile che, in questo caso, trasforma kantianamente la natura – gli alberi – in guardiani della giusta causa. Consapevolmente o meno, Baliani ha, in questo modo, mostrato l'altro significato dello 'stato di natura' nel tardo diritto naturale tedesco, quello cioè che non corrisponde alla condizione di conflitto generalizzato tra gli uomini, bensì allo «stato che rappresenta l'uomo con i suoi diritti naturali»⁹⁰.

Il secondo dei due tòpoi è invece quello che richiama ai concetti di fatalità e destino e che più di tutti, probabilmente, trasla la novella kleistiana nella biografia novecentesca del suo narratore. Ormai impugnate le armi e composto il suo esercito, il Kohlhaas di Baliani attua una sospensione temporale che Kleist e il suo concetto di 'grazia'⁹¹ avrebbero assai probabilmente apprezzato; il mercante divenuto giustiziere si ferma ad osservare il suo esercito e si pone una domanda: «Chi erano quegli uomini che urlando il suo nome massacravano e uccidevano?». L'eccesso di virtù di Kohlhaas trasforma il suo desiderio di giustizia e di protezione da parte della legge in un'irreversibile deragliamento dai binari della sua vita. Quell'impercettibile frattura a cui accennavamo ad inizio paragrafo relativamente all'uomo "retto e terribile" si palesa improvvisamente agli occhi del Kohlhaas di Baliani attraverso il contrasto tra i suoi ideali di giustizia e le sue terribili conseguenze.

Si tratta di un dominio delle circostanze esteriori dell'uomo, della necessità e della fatalità su quanto accade, indipendentemente dal controllo umano. La tensione del dover essere che nel Kohlhaas di Kleist sfocia nella speranza di una *mathesis universalis* attraverso la proclamazione di un «governo universale»⁹² – quello che protegge i diritti naturali degli uomini –, s'infrange improvvisamente nel racconto di Baliani contro i tratti comuni della cosiddetta «Schicksalstragödie» (la tragedia del destino), componimento fatalistico che ha stretti rapporti con il dramma classico tedesco.

Un concetto, quello del destino, che può forse essere meglio esplicitato ricorrendo all'esempio del personaggio sofocleo di Antigone⁹³ e della sua rielaborazione in chiave

⁹⁰ G. Tonella, *Il diritto di resistenza nel diritto naturale tedesco di fine Settecento*, cit., p. 220.

⁹¹ Sul concetto di "grazia" in Kleist vedi almeno H. Kleist, *Il teatro delle marionette*, Genova, il melangolo, 1978.

⁹² H. Kleist, *Michael Kohlhaas*, in *Kleist. Tutti i racconti*, cit., p. 70.

⁹³ Nel 1991 e nel 1992, Marco Baliani ha diretto *Antigone delle città e Antigone della terra* a Bologna, spettacoli-eventi all'aperto in memoria delle vittime della strage di Bologna e di tutte le stragi italiane.

alfieriana. Se nella tragedia di Sofocle Antigone non ha possibilità di salvezza in quanto colpevole dalla nascita perché figlia di Edipo, nell'opera di Alfieri ad essa viene data una possibilità di scelta, in nome della quale infrange una legge ritenuta ingiusta che sarà causa della sua morte. Non per un destino deciso dagli dèi, bensì per una scelta consapevole muore dunque l'Antigone di Alfieri. Nella novella di Kleist, fra questi due poli – fatalità esterna e libertà interna all'individuo – domina nettamente quello per cui il ribelle pondera attentamente la situazione e poi agisce consapevolmente scegliendo una soluzione anziché un'altra, provando inizialmente a sottrarsi al suo destino di morte; nel Kohlhaas di Baliani, invece, la possibilità di scelta del mercante di cavalli assume contorni metafisici in cui le circostanze esteriori (soprusi, derisioni, inefficacia della legge, corruzione dello Stato...) sembrano spingere il protagonista oltre se stesso, come se la voragine che tali circostanze aprono nel 'recinto del suo cuore' costringesse Kohlhaas a non poter fare altrimenti, a non avere più una scelta. Ciò che provoca quella voragine di cui racconta Baliani per dare conto dello stato d'animo del suo protagonista può essere rintracciato in una riflessione dello stesso narratore:

Kohlhaas, Peter Schlemil, Meursault, l'io narrante di *Corpo di Stato*, il Peer Gynt di Ibsen, non si trovano in pace col mondo a cui appartengono. [...] Aspirano a troppa verità⁹⁴.

Ed è questa "fatale" necessità che occorre interrogare per comprendere il dispositivo critico del teatro di narrazione fin dalla sua nascita.

1.3 La tribunalizzazione della storia

Le motivazioni che legano la nascita del teatro di narrazione italiano alla novella di Kleist possono essere meglio comprese aprendo una breve parentesi sul processo di tribunalizzazione della storia a partire dal XVIII secolo fino ai nostri giorni.

Nel corpus operistico kleistiano la figura del tribunale, sia esso "della ragione" o del diritto codificato, assume fondamentale rilevanza. Il tribunale di Dresda, che rigetta la querela del mercante, rappresenta per Kohlhaas una falsa apparenza della giustizia; il tribunale di guerra del *Principe di Homburg* (1810) ha il compito di mostrare il conflitto tra le ragioni del

⁹⁴ M. Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, cit., p. 153.

cuore e la ragione di Stato laddove risuona il dubbio che domanda se sia giusto condannare al patibolo il generale che, violando gli ordini, ha portato il suo esercito alla vittoria⁹⁵. *La brocca rotta* (1806), attraverso il personaggio di Adamo, propone un'amara riflessione sul tema della giustizia unendo la figura del giudice e quella del colpevole in un unico uomo che, novello Edipo, è chiamato a giudicare una colpa della quale egli stesso è responsabile e con l'aggravante della consapevolezza del suo carattere bifronte nella vicenda⁹⁶.

In questa doppiezza dei ruoli (vittima e giustiziere, eroe e fuorilegge, giudice e colpevole), Kleist riversa le sue meditazioni circa la natura potenzialmente criminale di qualsiasi uomo e pertanto, attraverso i suoi celebri interrogatori e la sua minuziosa analisi dei fatti in causa, porta in tribunale i suoi personaggi in nome di quella ricerca della verità che il criticismo kantiano, nella lettura di Kleist, aveva minato facendo del soggetto pensante il legislatore della realtà. Ciò avviene perché, come afferma Giaime Pintor,

all'origine della personalità culturale di Kleist non sta un letterato ma un moralista. Tutti i documenti che si posseggono della sua giovinezza provano che i suoi interessi erano prevalentemente morali, quasi mai orientati in senso tecnico⁹⁷.

Per comprendere in quale maniera Kleist giunge alla tribunalizzazione dei suoi personaggi occorre dunque prima interrogare due concetti appartenenti al mondo morale dell'uomo del Settecento e che assumono particolare importanza nel drammaturgo tedesco, quello di 'virtù' e quello di 'grazia'. Il primo viene ampiamente trattato da Kleist nell'*Aufsatz über den sicheren Weg, das Glück zu finden* (Saggio sul modo sicuro di trovare la felicità) del 1797, mentre il secondo trova la sua migliore collocazione critica nell'*Aufsatz über das Marionettentheater* (Saggio sul teatro delle Marionette) del 1810.

Il concetto di virtù in Kleist assume la funzione di *conditio sine qua non* per il raggiungimento della felicità:

Soltanto la virtù rende esclusivamente felici, l'uomo migliore è il più felice. [...] Ah! Risiede nella virtù una segreta forza divina, che solleva l'uomo al di sopra del suo destino...⁹⁸.

⁹⁵ Kleist si domanda se sia giusto «per un'imperfezione a stento percettibile alla lente, del brillante appena ricevuto, schiacciare nella polvere il donatore?», cfr. Kleist, H., *Il Principe di Homburg*, Lunari, L., (a cura di), Bur, 1983, p. 145.

⁹⁶ « Uno di loro [un querelante n.d.a.] l'ho sognato stanotte: e m'afferrava a mi tirava avanti al seggio, e io sedevo anche in seggio, intanto.», cfr. H. Kleist, *La brocca rotta*, in *Kleist-Opere*, L. Traverso (a cura di), cit., p. 143.

⁹⁷ G. Pintor, *Kätchen von Heilbronn, Introduzione all'opera*, Carpi A., (a cura di) Einaudi, 1996, p. 187.

⁹⁸ H. Kleist, *Aufsatz über den sicheren Weg, das Glück zu finden*, in N. Accolti Gil Vitale, *Confessioni di Heinrich von Kleist*, cit., p. 97.

Alla base di questa convinzione vi è la credenza che il mondo morale e il mondo fisico, l'alta qualità morale e lo studio intellettuale siano governati da una stessa legge e pertanto la virtù diventa per il drammaturgo una vera e propria disciplina di studio da affiancare al concetto di *Bildung* (cultura, formazione) perché, dice Kleist, «con la formazione del nostro giudizio [...], con esperienze e studi di ogni genere [...] noi non saremo mai infelici»⁹⁹. Una sorta di 'formazione spirituale' che per il Kleist ventenne appare raggiungibile grazie all'acquisizione di cultura e conoscenza. Ma con l'avvento della «neure sogennante Kantische Philosophie»¹⁰⁰, Kleist sprofonda nel vortice della sfiducia nei confronti della ragione, dell'intelletto e dunque dello studio, in uno smarrimento ben rappresentato dal Conte di Strahl nella *Caterina di Heilbronn* (*Das Käthchen von Heilbronn*, 1810) laddove ogni qualvolta segue "il buon senso della ragione" non fa che sbagliare.

Come reazione, a partire dal 1801 – anno della "caduta nell'abisso" –, Kleist inizia ad opporre alla finitezza e ai limiti della ragione la resistenza di quel "sapere inconsapevole" rintracciabile nel concetto di 'grazia'. Nel *Saggio sul teatro delle Marionette* associa tale concetto in relazione al nulla, all'inanimato, al corpo privo di vita della marionetta che permette di cancellare l'anima cosciente dell'essere umano («*vis motrix*») in favore di un recupero dell'innocenza perduta dopo aver mangiato dall'albero della conoscenza¹⁰¹. In sintesi, se la coscienza e la ragione strumentale non possono garantire verità, oggettività e perfezione, Kleist tenta di compensare questa negatività attraverso quella che potremmo definire una "seconda vista", una semantica del sogno in cui lo stato di coscienza lascia posto alla grazia dell'inconsapevolezza¹⁰² e dunque ad un ritorno allo stato d'innocenza (di grazia) perduto. La ricerca di verità e giustizia non viene abbandonata, a mutare è solo il percorso:

⁹⁹ H. Kleist a Rühle von Lilienstern, in Ivi, p. 53.

¹⁰⁰ «Da poco ho conosciuto la nuova filosofia cosiddetta kantiana. Ora te ne devo comunicare un pensiero. Se tutti gli uomini avessero degli occhiali verdi al posto degli occhi, dovrebbero ritenere che tutti gli oggetti che vedono attraverso questi siano verdi, e non sarebbero mai in grado di decidere se gli occhi mostrano loro le cose come sono, oppure aggiungono agli oggetti qualcosa che non fa parte di loro, ma dell'occhio stesso. Lo stesso vale per la ragione. Non possiamo decidere se ciò che chiamiamo verità sia realmente verità o se ci appaia solo come tale», H. Kleist, lettera a Wilhelmine von Zenge del 22 marzo 1801, in S. Baldi et al., *Kleist: le lettere*, cit., p. 216.

¹⁰¹ «Sembra [...] che voi non abbiate letto attentamente il terzo capitolo del libro di Mosè; [...] Risposi di saper bene quali disordini provocasse la coscienza nella grazia naturale degli uomini; che un giovinetto di mia conoscenza aveva perso, per così dire, sotto i miei occhi, la sua innocenza per una semplice osservazione, e non ne aveva poi più ritrovato il paradiso, a dispetto di tutti gl'immaginabili sforzi», in H. Kleist, *Il teatro delle marionette*, cit., p. 20.

¹⁰² Si pensi, ad esempio, all'inizio de *Il Principe di Homburg*: «Il principe di Homburg siede a testa scoperta, il petto nudo, tra la veglia e il sonno ai piedi di una quercia», cfr. Kleist, H., *Il Principe di Homburg*, Lunari, L., (a cura di), cit., p. 37; oppure al verso onirico e anti-accademico della *Käthchen von Heilbronn* in cui due personaggi hanno lo stesso sogno rivelatore, oppure – ancora – il sonnambulismo de *La famiglia Schroffenstein* o lo stato d'incoscienza della *Marchesa di O...*

Il paradiso è serrato e il cherubino ci sta alla spalle. Noi dobbiamo fare il viaggio intorno al mondo e vedere se si trovi forse qualche ingresso dal di dietro¹⁰³.

La guida della marionetta kleistiana viene così affidata al misticismo, a Dio o all'alea, condizione essenziale affinché l'uomo sia scagionato e dispensato dal compiere quegli errori che intaccherebbero il raggiungimento della perfezione.

Tale processo mostra in primo luogo una denuncia per la dissoluzione degli universali morali della virtù (e dunque della ragione) e della grazia che il drammaturgo intende ripristinare alla sua maniera. Ma pone altresì in evidenza il perché del grande tribunale kleistiano. Secondo Odo Marquard, infatti, «*la perdita della grazia è uno sviluppo specificatamente moderno e rappresenta una concausa decisiva per la ipertribunalizzazione della realtà vitale umana*»¹⁰⁴.

L'analisi del filosofo tedesco parte da una riflessione sulla teodicea di Leibniz (1710), prima filosofia del secolo decimottavo, in cui l'uomo chiama Dio a giustificare la presenza del male nel mondo. La filosofia diventa così un processo giudiziario in cui l'uomo veste i panni dell'accusatore e Dio quelli dell'imputato. Il ruolo del giudice spetta a Leibniz ed egli scagiona Dio dall'accusa in virtù del concetto di creazione quale «arte del meglio possibile» che, prosegue Marquard, nasconde il principio machiavellico per cui «il fine giustifica i mezzi»¹⁰⁵. Questa assoluzione per cui Dio, come il politico, è innocente in quanto deve permettere il male come condizione della possibilità di creare quel “meglio possibile”, fu messa in dubbio già dal 1751¹⁰⁶ e al suo posto pervenne una soluzione radicalmente diversa: per salvaguardare la bontà di Dio è necessario che egli non esista. Su queste basi, la moderna filosofia della storia esonera Dio dalla creazione del mondo e, al suo posto, vi pone l'uomo. Conclude quindi Marquard che

La conseguenza di ciò nella filosofia della storia è che la filosofia rimane un processo legale e l'uomo rimane l'accusatore assoluto, ma perlomeno una cosa è cambiata; al posto di Dio, è l'uomo che diviene l'assoluto imputato chiamato a rispondere della stessa cosa: la presenza del male nel mondo¹⁰⁷.

¹⁰³ Cfr. H. Kleist, *Il teatro delle marionette*, cit., p. 17.

¹⁰⁴ O. Marquard, *Imputato ed esonerato. L'uomo nella filosofia del XVIII secolo*, in O. Marquard, A. Melloni, *La storia che giudica, la storia che assolve*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 108.

¹⁰⁵ Ivi, p. 105.

¹⁰⁶ Ivi, p. 106: «Ne sono prova, tra l'altro, la posizione di Philo nei *Dialogues Concerning Natural Religion* di Hume, già scritti a partire dal 1751 e l'intento di confutazione manifesto nel quesito sull'ottimismo posto come tema di concorso dall'Accademia prussiana già nel 1753.». Si pensi inoltre al *Candide* di Voltaire e alla sua ironia sul concetto leibniziano del mondo esistente quale migliore realtà possibile.

¹⁰⁷ Ivi, p. 107.

Nella condizione di imputato l'uomo non gode più di quella parte d'innocenza dovuta allo stato di grazia che il cristianesimo aveva concesso come protezione in virtù dell'opera di redenzione svolta da Dio. Non gode più di alcuna giustificazione dal momento in cui, nella modernità, egli stesso ha eliminato la grazia dall'accusa che ha rivolto a Dio, rendendola spietata in ragione del fatto che non spetta all'uomo giustificare Dio¹⁰⁸.

L'uomo rimane dunque imputato e privo di grazia e ciò avrebbe contribuito a dare vita alla tendenza della Rivoluzione francese di «considerare ciascuno «sospetto», finché non abbia provato il contrario»¹⁰⁹. Una tendenza che porterà l'uomo davanti a un permanente tribunale per fuggire dal quale, nella lettura di Marquard, le nuove filosofie della *Sattelzeit* – filosofia della storia, antropologia filosofica ed estetica filosofica – propongono dei processi compensatori. Tra questi è possibile collocare anche quelli kleistiani condotti attraverso i tentativi di un ripristino della grazia, dei propositi di uguaglianza e del progetto sul «modo sicuro di trovare la felicità».

Partendo dalle analisi di Marquard ma anche da quelle di Momigliano e Koselleck a proposito della funzione pubblica della storia, Alberto Melloni realizza uno studio sulla tribunalizzazione della storia nel XX secolo intesa come «intreccio fra diritto, ricerca, mediazione pubblica» laddove, come enunciato sia da Melloni che da Marquard, «a quasi due secoli di distanza quella immagine del tribunale è diventata una realtà, sempre più corposa»¹¹⁰.

Dopo la svolta del XVIII secolo in cui l'uomo diviene giudice e accusatore di se stesso, fra la metà del diciannovesimo e la metà del ventesimo secolo viene evocato un tribunale della storia che supera la metafora per approdare nel registro giuridico. Il processo di Norimberga ai gerarchi nazisti e la sua documentazione cinematografica si pongono, secondo Melloni, come emblema di questo intreccio tra giudizio storico e giudizio penale:

Norimberga diventa così il paradigma di un tribunale che si serve della storia per giudicare una quantità simbolica di colpevoli [...] in un processo che deve esibirsi nell'*agorà* delle immagini per ottenere alcuni risultati minimali di giustizia ed esemplari fini storico-politici: questi servono al presente e lo riallacciano in una retorica della storia universale [...] ¹¹¹.

¹⁰⁸ Ivi, p.108.

¹⁰⁹ O. Marquard, *Esoneri. Motivi di teodicea nella filosofia dell'epoca moderna*, in O. Marquard, A. Melloni, *La storia che giudica, la storia che assolve*, cit., p. 72.

¹¹⁰ O. Marquard, A. Melloni, *Introduzione*, in *La storia che giudica, la storia che assolve*, cit., p. VI.

¹¹¹ A. Melloni, *Tribunale e storia*, in *La storia che giudica, la storia che assolve*, cit., p.11.

È in questa quantità «simbolica» di colpevoli che Melloni individua nel processo di Norimberga – dove «nessun gerarca fascista italiano o croato o ungherese [...] passò mai»¹¹² – lo stesso fragile carattere di esonero dell'uomo con cui la teodicea aveva esonerato Dio e che lega il giudizio storico a quello politico e penale.

Il paradigma della tribunalizzazione acquisisce nel secondo Novecento italiano caratteri differenti e peculiari e si applica principalmente nelle forme del giornalismo d'inchiesta. Nella ricostruzione di Melloni due tendenze opposte danno conto del fenomeno: da un lato, i tentativi di giudicare in tribunale gli eventi sanguinosi che hanno avuto luogo durante i venti mesi della guerra civile e che l'amnistia del 22 giugno 1946 – la cui casistica fu ampliata nel 1948, nel 1953 e nel 1966 – aveva condonato. Fu il settimanale «L'espresso», ad esempio, a dar vita al dibattito pubblico elencando i contenuti dei seicentotantacinque fascicoli che nel 1994 la procura militare di Roma aveva riesumato dal dimenticatoio in cui la decisione politica di non «infiere sull'esercito tedesco che in quel momento entrava nella Nato» li aveva collocati fra il 1956 e il 1960¹¹³. Dall'altro lato, si situa invece quella tendenza che cerca di proporre un'equiparazione tra fascisti e partigiani accusando questi ultimi di aver perpetrato all'indomani della Liberazione una serie di vendette personali.

Questo doppio binario ha generato una interminabile logomachia nel dibattito pubblico italiano spesso sconfinata in scontri ideologici e che ha trovato nell'inchiesta postuma la sua principale matrice, favorendo lo sviluppo di una tribunalizzazione del giornalismo che Melloni definisce come «passione discronica dell'inchiesta», ponendo così l'accento sulla trattazione di un passato a uso e consumo del presente, con il perenne rischio di «sovrapporre quadri e cornici»¹¹⁴.

All'interno di questo dibattito si è inserito nel nuovo millennio anche il teatro di narrazione. Come precedentemente detto, giornalismo d'inchiesta e teatro di narrazione trovano molti punti di contatto sul terreno e nelle forme dell'impegno civile. Un esempio concreto, al di là dell'atto di nascita situato nel grande tribunale kleistiano, è dato da Ascanio Celestini e la sua *Radio Clandestina* (2000). Si tratta di uno spettacolo costruito a partire

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Ivi, pp.29-30.

¹¹⁴ Ivi, p. 32: «[...] il tema è diventato proprietà di un giornalismo che tratta quel passato come un presente su cui fare inchiesta, senza interesse per quell'azione tutta storica che circoscrive fatti e ruoli [...]. È stato il genere dell'inchiesta postuma che ha prevalso: in questo contesto un giornalista come Giampaolo Pansa ha richiamato l'attenzione sui crimini commessi da militanti comunisti nel «triangolo rosso» compreso fra Bologna, Ferrara e Reggio Emilia, ma da essi [...] ha preso forma l'idea che la democrazia costituzionale si fosse nutrita del «sangue dei vinti», anziché rendere ad esso giustizia.»

dall'opera di Alessandro Portelli *L'ordine è già stato eseguito* (2000), sul tema dell'eccidio delle Fosse Ardeatine (24 marzo 1944) che ha avuto luogo per mano nazista come rappresaglia all'attentato di alcuni membri dei Gruppi di Azione Patriottica ai danni dell'undicesima compagnia del *Polizei Regiment «Bozen»* in via Rasella a Roma (23 marzo 1944).

Nel suo spettacolo, Celestini tenta di porre un freno alla tendenza contemporanea di spostare la colpa dai nazisti ai partigiani attraverso le testimonianze dei protagonisti della vicenda e delle dichiarazioni dei comandanti tedeschi nei processi del dopoguerra. Come è noto, il dibattito pubblico sul tema della 'colpa' dell'eccidio delle Ardeatine è lungi dall'assopirsi nonostante la storiografia abbia scritto pagine pressoché definitive a tale proposito. In particolare, anche recentemente, alcuni giornalisti hanno proposto una simmetria tra i membri dei GAP e i nazisti accostando «l'atto di guerra compiuto dai partigiani all'eccidio di connazionali inermi»¹¹⁵. Una posizione condannata in sede civile dalla Corte di Cassazione nel 2009 e che richiama un'altra sentenza simile¹¹⁶, del 2007, in cui la Corte aveva condannato al risarcimento per diffamazione ai danni di Rosario Bentivegna (il gappista che aveva portato in via Rasella il carretto da spazzino contenente tritolo) i due ricorrenti principali, Vittorio Feltri e la Società Europea di Edizioni s.p.a. e il ricorrente incidentale Francobaldo Chiocci a seguito delle aspre critiche diffamanti pubblicate attraverso il quotidiano «Il Giornale».

Lo spettacolo di Ascanio Celestini, andato in onda su RaiDue il 16 ottobre 2004 e proposto in forma di libro e di DVD nel 2005, affronta l'annosa questione dello spostamento della colpa sulla scorta di una domanda emblematica: «Ma se nessuno te lo racconta, tu che ne sai?»¹¹⁷. Una domanda provocatoria atta a denunciare come, attorno al problema della memoria divisa nel caso delle Ardeatine, vi siano responsabilità imputabili anche ai mezzi di comunicazione di massa e alle istituzioni. Dello spettacolo di Celestini parleremo però più dettagliatamente nel terzo capitolo di questa tesi. Al momento, basterà sottolineare come l'aver fatto ricorso ad una tematica già percorsa dall'analisi storica abbia portato ad un risultato che, se per la natura dello spettacolo teatrale include sempre al suo interno forti parzialità, parimenti dimostra una scelta di partenza fundamentalmente diversa rispetto a quella che sottende alla nascita di spettacoli simili ma basati su avvenimenti in cui l'indagine

¹¹⁵ Corte di Cassazione, Sezione III Civile, Sentenza del 22 luglio 2009, n.16916, p. 8.

¹¹⁶ Cfr. Corte di Cassazione, Sezione III Civile, Sentenza del 23 maggio 2007 (dep. 6 agosto 2007) n.17172.

¹¹⁷ A. Celestini, *Radio Clandestina*, Roma, Donzelli, 2005, p. 89

storica è ancora ad uno stadio iniziale. È il caso, ad esempio, di Marco Paolini e della sua partecipazione alla trasmissione televisiva condotta da Milena Gabanelli, *Report*. Accostando inchieste giornalistiche e racconti teatrali, tra settembre e ottobre del 2003 furono trasmessi da Raitre cinque monologhi di Paolini le cui tematiche spaziavano dall'Uranio impoverito alla dura vita di un operaio, dalla strage di Bhopal del 1984 al racconto poetico della geografia italiana vista da un treno fino al crollo della lira in borsa il 19 luglio 1985.

L'operazione conobbe l'anno successivo la classica messa in vendita della formula "libro più dvd" e proprio nelle pagine di quel testo è possibile rintracciare un interessante spunto di riflessione:

[...] rischiamo di deludere filologi e puristi: dopo che i racconti sono andati in onda, siamo stati sommersi di e-mail [...] per correggere, migliorare, approfondire. [...] È vero, qualcosa abbiamo corretto, ma molto poco [...]. I racconti orali non sono libri, sono fatti per cambiare nel tempo, non hanno l'ambizione di scrivere la Storia, di esaurire un argomento, ma di incuriosire, provocare, far ricordare, stimolare¹¹⁸.

C'è probabilmente più di una velata ironia nello scrivere che i racconti orali non sono libri proprio nell'introduzione al volume in cui i medesimi racconti vengono assunti nella forma di libro¹¹⁹. Ma al di là di questo, una simile operazione pone una questione ben più ampia: è naturale che spaziare su argomenti così vasti, complessi e di una portata tale da rendere prudente il più informato degli studiosi o degli esperti in tali materie, esponga un attore – seppur coadiuvato da un giornalista come Purgatori – a evidenti problemi di competenza e dunque di correttezza. Non è però altrettanto ovvio che le motivazioni elencate per motivare gli obiettivi di una simile operazione – specialmente il "far ricordare" – siano sufficienti a giustificare un'informazione che trova nella spettacolarizzazione il suo carattere principale. La questione nasce dal fatto che la figura del narratore contemporaneo – come dimostrano le proteste dei delusi riportate nella citazione sovrastante – sembra porsi sempre più di frequente come un 'testimone di verità'¹²⁰.

La seconda metà del Novecento, come afferma Alberto Melloni, ha «messo sotto gli occhi di tutti un fatto che lega ulteriormente il tribunale e la storiografia», ovvero la disputa

¹¹⁸ F. Niccolini, M. Paolini, A. Purgatori, *Nota introduttiva*, in *Teatro Civico. 5 monologhi per Report*, Torino, Einaudi, 2004, p. VI.

¹¹⁹ I racconti che compaiono nel libro *Teatro Civico*, cit., non sono semplici trascrizioni del testo orale che Paolini pronuncia nei suoi spettacoli in video.

¹²⁰ A questo proposito si rimanda nuovamente al sotto-paragrafo 2.1.1. del secondo capitolo di questa tesi: «*Provocazioni sublimi: il vero e il verosimile*, p. 59. Inoltre cfr. M. Paolini, *Quaderno del Vajont*, Torino, Einaudi, 2008, p. 65: « Vajont mi ha imposto di agire come intellettuale. [...] Sto pensando a Pasolini. [...] È come quando Pasolini dice: ' Io so i nomi di coloro che hanno fatto tutto questo ma non posso dirlo... ' ».

tra la conoscenza storica e il ‘fare memoria’¹²¹. Tale contesa di territorio si esprime a volte nella narrazione teatrale di eventi storici e nel suo obiettivo di “non far dimenticare”, attraverso una netta opposizione a quella «prudenza accumulata lavorando in archivi e biblioteche»¹²² che è caratteristica del mestiere dello storico. Se ciò ha portato a produrre piacevoli forme di intrattenimento – obiettivo che però raramente compare nelle dichiarazioni degli autori –, in alcuni casi ha condotto ad operazioni di tribunalizzazione della storia che, nell’operare separazioni manichee tra “buoni” e “cattivi”, sembra non avere altro scopo che il giudizio. Gli spettacoli di Marco Paolini sulla strage di Ustica, costruiti a partire da una sentenza ordinanza in ambito penale, rischiano di apparire in tal senso un emblematico esempio. A denunciare tale problema, pur senza fare nomi, è lo stesso fondatore del genere, Marco Baliani:

È il rischio che corre anche tanto teatro cosiddetto “civile”. [...] Il narratore crede che il solo fatto di aver portato in scena un tema coraggioso, una denuncia, una memoria storica altrimenti sepolta, un punto di vista politico, o altre simili tematiche a forte contenuto etico, lo autorizzi ad assumere una modalità narrativa sciatta, professorale, didattica, tribunizia. [...] Se la storia viene divisa e separata tra buoni da una parte e cattivi dall’altra, è inutile raccontarla¹²³.

Questa differenza di approccio alla narrazione teatrale tra le dichiarazioni di Marco Baliani e alcune esperienze narrative seguenti ci conduce, più specificatamente, al tema dell’opinione pubblica.

1.4 “Opinioni documentate” per la pubblica opinione

Dalla fine degli anni ottanta del Novecento sino ai nostri giorni, il teatro di narrazione ha sviluppato e mutato i suoi caratteri distintivi con il modificarsi dei suoi interpreti e il susseguirsi di nuove generazioni di narratori. Proprio questa “filiazione” è uno dei suoi caratteri più interessanti. Se molti hanno infatti rintracciato le sue origini più prossime nei monologhi di Dario Fo, va altresì constatato che, a differenza di quest’ultimo, i narratori hanno dato vita ad un continuum generazionale che, attraverso l’imitazione di stilemi e

¹²¹ Cfr. A. Melloni, *Memoria e legge*, in *La storia che giudica, la storia che assolve*, cit., p. 35.

¹²² C. Ginzburg, *Postfazione*, in Natalie Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre*, Einaudi, 1984, p. 131.

¹²³ M. Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, cit., pp. 57-58.

processualità produttive, ha trovato all'interno di esso – specialmente in Marco Paolini – più che all'esterno le forme e gli input della sua ri-produzione¹²⁴. Ciò appare dovuto, in primo luogo, ad un netto prevalere dei contenuti relativi a tematiche civili, politiche e di forte impatto sull'opinione pubblica – anche in molti contributi critici – rispetto all'attenzione per le problematiche estetico-formali della narrazione e, in secondo luogo, dal passaggio da una narrazione intesa come visione soggettiva e particolare del mondo ad un'altra in cui il contenuto di “verità” degli enunciati diviene la cifra predominante.

Questa evoluzione inizia a manifestarsi in modo evidente a partire da *Il racconto del Vajont* di Marco Paolini. Da quel 9 ottobre 1997, la base teorica della narrazione teatrale che nel 1991 Baliani configurava come una forma dell'immaginazione e in cui «la verità di una storia non ha nulla a che fare con la quantità di realtà in essa contenuta»¹²⁵, muta e si capovolge in quell'atteggiamento per cui «gli spettatori si aspettano che tu dica una cosa vera»¹²⁶. In questo secondo caso, l'aggettivo “vera” – nella frase di Marco Paolini – è volto a qualificare elementi del reale.

Da questo cambiamento dell'orizzonte di attesa del pubblico, nasce una forma inquisitoria e tribunizia che mette in secondo piano l'insegnamento di Walter Benjamin, secondo il quale la narrazione «non mira a trasmettere il puro «in sé» dell'accaduto, come un'informazione o un rapporto; ma cala il fatto nella vita del relatore»¹²⁷, in favore di una ricerca di oggettività la cui autorevolezza smette di basarsi esclusivamente sulla soggettività del performer e sulla sua capacità di sublimazione artistica, andando invece a sedimentarsi – oltre che nell'utilizzo di fonti e documenti – in una nuova identità collettiva: ciò che possiamo definire il “dispositivo scenico del noi”.

Sotto questo aspetto, il disastro del *Vajont* diventa «pezzi di noi»¹²⁸, l'aereo di Ustica precipitato il 27 giugno 1980 viene riassunto nella formula «i Tigi siamo noi»¹²⁹ dal nome della marca dell'aereo stesso e lo spettacolo sulla politica della Thatcher ci ricorda che i

¹²⁴ Devo questa riflessione ad una discussione sul tema del teatro di narrazione con Gerardo Guccini.

¹²⁵ M. Baliani, *Pensieri di un raccontatore di storie*, cit., p.43.

¹²⁶ M. Paolini, *Quaderno del Vajont*, cit., p.51.

¹²⁷ W. Benjamin, *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, R. Solmi (a cura di), Torino, Einaudi, 1995, p. 256. Il pensiero di Benjamin sulla narrazione è alla base teorica dell'attività narrativa di Marco Baliani.

¹²⁸ O. Ponte di Pino in *Quaderno del Vajont*, M. Paolini e O. Ponte di Pino (a cura di), cit., p.13. Frase presente anche nel video dello spettacolo *I-Tigi a Gibellina. Racconto per Ustica*, Torino, Einaudi, 2009, DVD: 2:04': 53”.

¹²⁹ D. Del Giudice, M. Paolini, *Quaderno dei Tigi*, Torino, Einaudi, 2001, p.13.

«miserabili siamo anche noi»¹³⁰. Il soggettivismo di partenza per cui «Quando io non ci sarò più anche Kohlhaas smetterà di esistere»¹³¹, lascia il campo alla ricerca del consenso e dell'identificazione tra il narratore e la società civile, una fusione che per esistere necessita di allineamento e omologazione e che, se ottenuta, crea una particolare dinamica in base alla quale destituire la credibilità di una narrazione diventa conseguentemente destituire la credibilità di «noi» stessi.

Se il carattere pedagogico è intrinseco nel teatro di narrazione fin dalla sua nascita – probabilmente dovuto al fatto che lo stesso Baliani mutua alcune delle sue caratteristiche dalle forme del cosiddetto “teatro giovani” o “teatro ragazzi” –, ciò che muta nel corso del tempo è il radicarsi di una visione dualista: quella tra un “noi” e un “loro” in cui, da un lato, viene riproposta la distinzione “classica” tra Stato (loro) e società (noi) e, dall'altro, viene operata una scissione manichea tra bene e male nell'opposizione tra la morale della pubblica opinione e la politica dello Stato:

si potrebbe rendere obbligatorio un teatro per il parlamento; io, il racconto del Vajont glielo farei volentieri: 3 ore zitti ad ascoltare¹³².

Oppure:

Così Paolini sbotterà in una frase, quasi istigatoria, che più tardi verrà tolta dallo spettacolo: «Leggi l'ordinanza di rinvio a giudizio per i generali, arrivi al capitolo sui servizi segreti e se sei un cittadino intelligente fai come Jimi Hendrix: prendi la bandiera e la bruci». [...] Oppure in un'intervista al «Corriere della Sera» [...]: «Questo tipo di teatro dà la sensazione di poter vendicare un sopruso, di salvare dall'oblio. Sono tutti velleitarismi, perché quando prendi coscienza capisci che si può fare solo della guerriglia urbana»¹³³.

Come afferma Fernando Marchiori, la prima frase verrà tolta dallo spettacolo sulla strage di Ustica. Ciò che invece rimane, nell'intero progetto, è la netta contrapposizione tra cittadini e istituzioni dello Stato dove i primi sono chiamati a raccolta al fine di vigilare sui secondi. L'oggetto di tale attenzione, in questo contesto, è il processo penale di I grado della III Corte d'Assise di Roma che stava per iniziare di lì a breve, il ventotto settembre del duemila:

¹³⁰ M. Paolini, intervista rilasciata a L. Grossi dal titolo *Paolini: «I miserabili siamo noi Uomini-branco per il mercato»* a proposito dello spettacolo *I Miserabili. Io e Margaret Thatcher*, in «Corriere della Sera» del 22 febbraio 2007, p. 16.

¹³¹ M. Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, cit., p. 9.

¹³² M. Paolini, *Io porterò il Vajont in Piazza Fontana. E lo faccio perché...*, in «L'Unità», 9 ottobre 1995, p.10.

¹³³ F. Marchiori, in D. Del Giudice, F. Marchiori, M. Paolini, *I TIGI DA BOLOGNA A GIBELLINA*, cit., p. 148.

Sono giorni preoccupati, è passato così tanto tempo dal 1980, riuscirà il Canto in Tv a risvegliare attenzione su questa vicenda? Il processo nell'aula bunker di Rebibbia sta per cominciare e *tutti noi*¹³⁴ vorremmo che non si svolgesse tra il disinteresse di una nazione già provata da altre vicende finite nell'oblio senza risposte¹³⁵.

Il processo di cui parla Paolini non era volto ad appurare cause e colpevoli della caduta del DC-9 Itavia 870, bensì era rivolto ad alcuni vertici dell'Aeronautica Militare Italiana, che di lì a qualche mese sarebbero stati giudicati per valutare eventuali reati di attentato contro organi costituzionali dello Stato e per falsa testimonianza in seno al loro comportamento per l'accertamento della verità del caso di Ustica¹³⁶. Un processo che non era ancora iniziato ma sul quale lo spettacolo di Paolini tenta di esercitare pressione attraverso il coinvolgimento dell'opinione pubblica italiana, identificando il proprio racconto come frutto di un desiderio riconducibile a quel «tutti noi» che rappresenta la società civile e che viene incarnata, nella fattispecie, dall'Associazione dei parenti delle vittime della strage di Ustica che, per mezzo della sua presidente, l'ex parlamentare di Camera e Senato Daria Bonfietti¹³⁷, commissiona lo spettacolo per la commemorazione del ventesimo anniversario dell'evento¹³⁸.

Lo spettacolo, dopo l'esperienza del Vajont che aveva avuto una gestazione di quattro anni prima di approdare sulla scena televisiva, verrà scritto e proposto sul piccolo schermo dopo quattro mesi di lavoro: «Era urgente, era giusto così»¹³⁹, scrive Marco Paolini a tale proposito.

¹³⁴ Corsivo nostro.

¹³⁵ M. Paolini, *I TIGI DA BOLOGNA A GIBELLINA*, cit., p.4.

¹³⁶ Si tratta, come accennato, del processo di I grado apertosi presso la III Corte d'Assise di Roma il 28 settembre 2000, la cui sentenza, pronunciata il 30 aprile 2004, assolve gli imputati dalle accuse anche se due di essi, Lamberto Bartolucci e Franco Ferri, per quanto concerne due fatti - omesso riferimento alle autorità politiche dei risultati dell'analisi dei tracciati radar di Fiumicino/Ciampino per quanto attiene Bartolucci e aver fornito informazioni errate alle autorità politiche in un'informativa scritta del 20 dicembre 1980 per quanto attiene sia a Bartolucci che a Ferri - troveranno solo nell'avvenuta prescrizione del reato il non doversi procedere a loro carico. Gli stessi imputati saranno invece poi definitivamente assolti con formula piena "perché il fatto non sussiste" nella sentenza d'appello, confermata anche in Cassazione.

¹³⁷ Presidente dell'Associazione parenti delle vittime della strage di Ustica (a partire dal 1988) e parlamentare, prima alla Camera dei deputati (1994-1996, gruppo Progressisti-Federativo), in seguito al Senato della Repubblica (dal 1996 al 2001, gruppo Sinistra Democratica - L'Ulivo e dal 2001 al 2006, gruppo Democratici di Sinistra - l'Ulivo).

¹³⁸ Cfr. D. Del Giudice, M. Paolini, *Quaderno dei Tigi*, cit., p.5. Anche nel sito internet di Marco Paolini è possibile leggere, all'indirizzo <http://www.jolefilm.com/produzioni/teatro/i-tigi-racconto-per-ustica/> la seguente frase: *La proposta di raccontare la storia di Ustica mi è arrivata nell'estate 1999 da Daria Bonfietti per conto dell'Associazione familiari delle vittime del disastro*. In un'intervista realizzata personalmente a Daria Bonfietti l'ex senatrice afferma invece di essere stata contattata da Marco Paolini, il quale le propose l'idea di uno spettacolo per Ustica per il ventennale della strage.

¹³⁹ M. Paolini, *I TIGI DA BOLOGNA A GIBELLINA*, cit., p. 4.

Questo tentativo di far presa sulla pubblica opinione¹⁴⁰ – delle cui dinamiche di attuazione parleremo in seguito – trova le sue origini storiche nell’ambito del movimento illuministico, particolarmente dopo la metà del Settecento, quando il concetto di “opinione pubblica” inizia a delinarsi in modo più o meno organico come «attività razionale di un pubblico capace di giudizio»¹⁴¹. Un’attività della quale i *philosophes* si proposero come guide e che trova probabilmente in Voltaire l’esempio più evidente di quella responsabilità educativa nei confronti del popolo volta – attraverso l’impegno politico della scrittura – alla creazione di un’opinione pubblica illuminata.

Dato il particolare contesto – quello relativo ad un processo – su cui «la nazione» è invitata a prestare attenzione nel caso suddetto di Paolini¹⁴², è bene sottolineare fin da subito come sia assai difficile ricavare una definizione universalmente valida di «opinione pubblica» e che, come ricorda Nicola Matteucci, il termine «opinione» ha un significato preciso ma differente in ambito filosofico e in ambito giuridico¹⁴³. Innanzitutto, il termine «opinione» non si evolve in modo lineare verso il significato di opinione pubblica sorto alla fine del XVIII secolo, quello sopracitato di un pubblico capace di giudizio; nella storia della filosofia domina la contrapposizione tra «opinione» e «scienza» laddove la prima viene ad esempio contrapposta da Kant al vero sapere. In ambito giuridico la «comune opinione» in quanto «*communis opinio doctorum*» degli esperti, trova invece la sua autorità vincolante nella concordanza del giudizio¹⁴⁴. Sulla scorta di queste premesse, Matteucci definisce il concetto di opinione pubblica come l’«espressione di giudizi di valore, che possono essere morali o politici, e meno giudizi di fatto o giudizi tecnici»¹⁴⁵.

L’affermazione dell’opinione pubblica come controllo del potere politico fu favorita dall’invenzione della stampa e dunque dalla maggiore possibilità di circolazione delle idee.

¹⁴⁰ Sul rapporto tra l’informazione della pubblica opinione e l’operato di Marco Paolini a tale proposito esiste una lunga serie di articoli pubblicati su giornali, riviste e blog on line. A puro titolo di esempio cfr. L. Ginzburg, *Marco Paolini. L’arte di raccontare*, in «Vivaverdi» del 31-08-2005, presente nella pagina della rassegna stampa del sito internet dell’autore veneto (www.jolefilm.it): «Informare l’opinione pubblica attraverso il teatro. E così il pubblico, più che un attore, ha finito con il considerarlo un giornalista».

¹⁴¹ J. Habermas, *Storia e critica dell’opinione pubblica*, cit., p. 104.

¹⁴² Così Paolini nello spettacolo: «Ventotto persone, anche più mi sembra, sono imputate davanti a un tribunale. Tra essi, ufficiali, altiufficiali, nove generali e altiufficiali dell’Aeronautica Italiana tra gli altri. Sono tutti dello stesso corpo e collegati in parte anche ai servizi segreti. Solo in parte. Persone accusate di gravissime cose», M. Paolini, *I-Tigi a Gibellina. Racconto per Ustica*, DVD, cit. a 22’:28”.

¹⁴³ Cfr. N. Matteucci, *Lo stato moderno*, voce *Opinione pubblica*, cit., p. 169.

¹⁴⁴ Ivi, p. 170.

¹⁴⁵ Ibidem.

La *raison* dell'Illuminismo francese non era però rappresentata dai cittadini della nazione, bensì dagli intellettuali della *res publica litteraria* i quali, secondo D'Alembert (*Saggio sui rapporti fra intellettuali e potenti*, 1753), esprimono posizioni critiche e non semplici opinioni¹⁴⁶. Sulla stessa linea si collocava anche Pierre Bayle quando, nel confronto tra *raison* e opinione, affermava:

Se potessimo vedere ciò che passa per la testa degli uomini quando si formano un'opinione su qualcosa! Sono certo che se fosse così, ridurremmo l'approvazione di un'infinità di persone all'autorità di due o tre, che, avendo formulato una dottrina che si supponeva essi avessero esaminato a fondo, l'hanno trasmessa a molti altri individui grazie al pregiudizio cresciuto sui loro meriti¹⁴⁷.

Edoardo Tortarolo sintetizza efficacemente, in tre momenti principali, i mutamenti che il concetto di «opinione pubblica» subì nella grande discussione del secolo decimottavo: una prima trasformazione vide il termine «opinione» perdere il suo significato di pensiero indimostrabile, dovuto a credenze incerte, in favore di un altro legato al senso di “rappresentazione della verità”; il secondo mutamento riguarda il suo passaggio dall'ambito ristretto della morale a quello più marcatamente politico in merito a questioni economiche, di giustizia e di politica estera; terzo sviluppo è infine quello che, utopicamente, determinò un allargamento della validità dell'opinione dal singolo individuo ad un processo molto più ampio e collettivo di “disvelamento del vero” al quale tutti sono perfettamente in grado di partecipare¹⁴⁸.

Tre passaggi evolutivi – “rappresentazione della verità”, “influenza politica” e “processo collettivo” – che disegnano efficacemente alcune caratteristiche del mutamento che la narrazione teatrale di eventi storici ha assunto nel secondo Novecento, specie attraverso Marco Paolini, nel tentativo di coinvolgere l'opinione pubblica. Innanzitutto, come già accennato, 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. In questo senso, il progetto volto a raccontare la strage di Ustica determina un ulteriore passo avanti insito nel desiderio del suo autore di definire il racconto come frutto di

¹⁴⁶ Ivi, p. 177.

¹⁴⁷ P. Bayle, *La nascita della critica*, in *Che cos'è l'Illuminismo*, cit., p.145.

¹⁴⁸ Le tre dimensioni citate sono in E. Tortarolo, *L'Illuminismo. Ragioni e dubbi della modernità*, Roma, Carocci, 1999, p. 199.

opinioni documentate basate sullo studio e sulle fonti¹⁴⁹. Non, dunque, una mera visione personale, ma un'operazione intellettuale di scavo nei documenti.

Per quanto concerne invece il secondo mutamento, quello verso l'ambito politico, esso si configura in base al tentativo sopra detto di orientare l'attenzione della pubblica opinione con un *J'Accuse*¹⁵⁰ nei confronti di apparati militari dello Stato utilizzando a tale scopo una sentenza penale. Data la particolare scelta fatta da Paolini, quella per l'appunto di utilizzare una sentenza penale come base per la costruzione dei suoi spettacoli in merito alla strage di Ustica, resta da capire però quale tipo di attenzione l'opinione pubblica fu invitata a prestare. Se nel caso dell'inattività del Parlamento e del Governo nei sei mesi successivi all'incidente di Ustica del 1980 tale negligenza fu imputata, oltre a motivazioni di grande instabilità nazionale, anche alla «scarsa attenzione dell'opinione pubblica»¹⁵¹, nel caso di un processo penale che sta per avere inizio l'attenzione pubblica invocata attraverso il coinvolgimento mediatico (radio, televisioni e stampa), quale risultato dovrebbe conseguire? Se gli spettacoli di Paolini fossero sorti alla fine dei processi penali iniziati nel 2000 e terminati in Cassazione nel 2007 – anche se la Procura di Roma ha riaperto una nuova inchiesta il 21 giugno 2008 –, si sarebbe potuto scorgere un invito alla società civile di operare quel controllo attorno all'operato degli apparati statali che è indubbiamente manifestazione di una legittima partecipazione democratica. Una volta depositate le sentenze, l'impegno civile avrebbe potuto essere manifestato attraverso l'espressione di un disaccordo per l'avvenuto proscioglimento dalle accuse degli imputati, fornendo eventuali argomentazioni a supporto delle proprie tesi. Ma nel caso di Paolini ciò avviene in seguito ad una sentenza ordinanza penale di rinvio a giudizio del 1999 e dunque, come detto, prima che il processo atto a giudicare le colpe dei vertici suddetti avesse inizio.

L'unica attenzione possibile da richiedere, allora, a parte quella di eventuali pressioni politiche, è eventualmente riferibile alla partecipazione presso le pubbliche udienze del processo per una migliore comprensione del grande dibattito in causa. Si tratterebbe,

¹⁴⁹ Cfr. M. Paolini, in D. Del Giudice, F. Marchiori, M. Paolini, *I TIGI DA BOLOGNA A GIBELLINA*, Einaudi, Torino, 2009, p.6: «Quello che ho scritto è un'opinione, ma per farsi un'opinione bisogna leggere atti giudiziari, seguire udienze di processi, interrogare periti e ascoltare, leggere registrazioni e tracciati».

¹⁵⁰ La differenza tra un'operazione come quella di Zola nell'*affaire Dreyfus* e quella di Paolini in merito ad Ustica è però sostanziale: Zola denunciò in una lettera aperta al Presidente della Repubblica francese Félix Faure le irregolarità del processo contro Alfred Dreyfus. Paolini compie un'operazione inversa: usa la sentenza ordinanza di rinvio a giudizio del 1999 come garanzia alle proprie parole per un processo penale che non aveva ancora stabilito alcuna condanna definitiva.

¹⁵¹ G. Pellegrino, *Il terrorismo, le stragi ed il contesto storico-politico. Proposta di relazione*, Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi, XII legisl., cap. XI, sez. I, dicembre 1995, p.70.

però, di un sistema tale per cui gli invitati, una volta accettato l'invito, non si troverebbero in compagnia di colui che ha proposto tale iniziativa. Infatti, nonostante Paolini affermi di aver seguito «alcune udienze di processi a partire da alcuni mesi dopo la trasmissione», prima che il processo di primo grado potesse giungere a conclusione – la sentenza è stata pronunciata il 30 aprile 2004 – gli spettacoli di Paolini in merito alla strage di Ustica cessano (ultimo spettacolo: 12 aprile 2003).

L'operazione sviluppata dall'autore veneto sembra allora ripercorrere quella condotta dalla Panarecord della Rcs Video che, nel 1992, pubblicò una videocassetta del film *Il muro di gomma* di Marco Risi con l'aggiunta di un'intervista di Carlo Mazzini al giornalista del «Corriere della sera» Andrea Purgatori (la cui figura è interpretata nel film da Corso Salani), atta a riassumere gli sviluppi delle indagini, delle inchieste e delle ipotesi sulla caduta del DC-9 fino a quel momento. L'iniziativa ebbe un grande impatto mediatico e le principali testate giornalistiche nazionali ne parlarono riferendosi in particolare al carattere di prosecuzione delle indagini di cui la videocassetta avrebbe costituito solo l'inizio perché sarebbero seguiti periodici aggiornamenti «fino a quando la parola fine non potrà essere apposta su questa lunghissima inchiesta»¹⁵². Tali aggiornamenti, però, come nel caso di Paolini – nonostante la sua poetica teatrale intesa come 'work in progress' «in cui è difficile stabilire un confine tra le prove e le repliche»¹⁵³ –, non sono proseguiti, dando all'iniziativa un tono preponderantemente commerciale.

Ad ogni modo, tra le due operazioni vi è anche una sostanziale differenza in rapporto all'attività di orientamento dell'opinione pubblica. La scelta di raccontare una sentenza ordinanza penale anziché un semplice punto di vista avrebbe dovuto infatti implicare, per Marco Paolini, una maggiore prudenza di atteggiamento dato che, per correttezza e completezza di informazioni, una volta che le nuove sentenze penali avevano prosciolti gli indagati dalle accuse, sarebbe stato doveroso – nell'ottica di un impegno civile – inserire tali informazioni all'interno di nuovi spettacoli. Ma nel 2005, nel 2009 e nel 2010 è stata invece preferita la pubblicazione di DVD contenenti un vecchio spettacolo del 2002 (*I-TIGI a Gibellina*), rispettivamente in una collana del Corriere della Sera, dalla Einaudi e dal gruppo

¹⁵² Cfr. l'articolo *Per capire il «caso Ustica» arriva un video a puntate*, in «La Stampa», del 3 giugno 1992. Per un ulteriore approfondimento vedi anche l'articolo dal titolo *Ustica è finita in videocassetta*, in «Il Tempo» del 3 giugno 1992 e l'articolo dal titolo *È uscita la cassetta del film di Risi, con un'appendice sulle indagini*, in «L'Unità» del 7 giugno 1992. Una rassegna stampa sul tema è disponibile presso il Fondo Associazione Parenti delle vittime della strage di Ustica, cartella: Anniversari ed Eventi, Busta 1, alla voce *Presentazione del film "Il muro di gomma"*, in Archivio dell'Istituto Storico Parri Emilia-Romagna.

¹⁵³ M. Paolini nel suo sito internet, raggiungibile al link: <http://www.jolefilm.com/produzioni/teatro/miserabili/> (consultato il 21-08-2013).

Repubblica/L'Espresso, dove naturalmente (essendo il video prescelto precedente alle sentenze) non poteva essere fatta alcuna menzione dell'avvenuta assoluzione degli imputati in causa, mostrando così, da un lato, un legittimo disaccordo con le sentenze pervenute ma, dall'altro, una forte ambiguità nello status di una narrazione quale frutto di "opinioni documentate".

L'unico accenno a tale proscioglimento pare essere quello riportato nel libro *I Tigi da Bologna a Gibellina* del 2009, con una frase quantomeno imprecisa in cui si riporta che le sentenze di Appello e di Cassazione assolvevano gli imputati «in contrasto» con la sentenza di primo grado¹⁵⁴. L'unico contrasto, semmai, era la formula di una parte delle assoluzioni – per prescrizione, quella riferita a due capi d'accusa nel processo di primo grado e con formula piena «perché il fatto non sussiste» nei seguenti due gradi – e non l'assoluzione stessa.

Giungendo al terzo mutamento, il concetto di opinione pubblica quale "processo collettivo" di disvelamento del vero al quale tutti possono partecipare assume in questa sede particolare rilevanza. A questo proposito le riflessioni settecentesche permettono di operare un confronto tra modernità e contemporaneità attraverso un maggiore approfondimento del quadro teorico in merito all'uso pubblico della ragione da un lato, e l'operato di Marco Paolini dall'altro.

Kant scriveva così a proposito della differenza tra uso pubblico e uso privato della ragione:

l'uso pubblico della propria ragione dev'essere sempre libero ed esso, solo, può realizzare l'illuminismo fra gli uomini. Invece, il suo *uso privato* [...] può anche essere fortemente ridotto, senza che ciò costituisca un ostacolo particolare per il progresso dell'illuminismo. Per uso pubblico della propria ragione io intendo quello che un individuo può esercitare in quanto *esperto della materia* [...] di fronte al pubblico intero del mondo dei lettori. Chiamo, invece uso privato quello che è consentito a un individuo in quanto gli è stata affidata una determinata *carica civile* o funzione pubblica¹⁵⁵.

Il filosofo di Königsberg opera una divisione netta fra i due differenti usi della ragione: il singolo privato che è esperto di un determinato oggetto, utilizza la ragione in modo pubblico verso l'universalità dei lettori e del mondo intero; colui che invece possiede una «carica civile» pubblica, come un funzionario dello Stato o un ecclesiastico, fa un uso privato della ragione in quanto la pubblicità del suo dire è racchiusa nella funzione pubblica dell'individuo stesso ed egli parla ad un pubblico limitato, come i cittadini di uno Stato o i fedeli di una

¹⁵⁴ M. Paolini, *I tigi da Bologna a Gibellina*, cit., p.5.

¹⁵⁵ I. Kant, *Risposta alla domanda: che cos'è illuminismo?*, in *Che cos'è Illuminismo. I testi e la genealogia del concetto*, cit., pp. 25-26.

Chiesa. A fare la differenza, insomma, è il grado di universalità che un uso della ragione può raggiungere. Le parole di Kant permettono alcune riflessioni circa l'uso pubblico della ragione nella contemporaneità anche quando questa, in ambito teatrale, si propone fini di divulgazione storica e di disvelamento del vero tramite un processo di "creazione collettiva": lunghissimo, afferma Marco Paolini, è il numero delle persone che hanno collaborato a *Vajont*, forse ventimila, comunque ancora «troppo poche!»¹⁵⁶. L'oggetto di paragone è per l'appunto il 'grado di universalità'.

Innanzitutto, è importante rilevare come la divisione kantiana tra uso pubblico e uso privato sia destinata inevitabilmente a infrangersi se applicata all'operato dell'autore veneto in quanto quest'ultimo sviluppa fondamentalmente un giudizio morale e politico e non un pensiero scientifico o filosofico. L'applicare lo schema kantiano all'attività di Paolini risulta però lecito in nome della logica del vero/falso che sottende i suoi progetti e che è alla base di ogni sentenza giuridica, tanto più penale. Tale applicazione crea naturalmente risultati fortemente ibridi. Per quanto concerne l'uso pubblico, Paolini – come detto – non è un «esperto della materia» quando parla della diga del Vajont o della caduta del DC-9 Itavia presso Ustica, non è insomma un ingegnere o un esperto del mondo aeronautico, né un filosofo. Per questo egli si avvale di esperti e consulenze alla stregua di un giudice che deve emettere un giudizio di colpevolezza o d'innocenza. Inoltre il suo pubblico non appare identificato come l'universalità del mondo intero bensì come un pubblico ben circoscritto, ovvero quello dei 'cittadini' dello Stato¹⁵⁷.

Nel caso di un uso privato, va rilevato invece come Paolini non rivesta naturalmente alcun ruolo ufficiale alla stregua di un funzionario dello Stato ma la sua attività lo ha condotto ad assumere, in senso lato, una forte «carica civile» a livello pubblico che taluni, come lo scrittore premio Campiello Francia 2008, Vitaliano Trevisan, hanno inquadrato come simile a quella di un ecclesiastico:

Perché quel tono da predica? Ma ripensandoci: che altro se non una predica?, in fondo gli spettacoli dell'attore/autore sono, per sua stessa definizione, delle cosiddette "orazioni civili", e a ben guardare il suo aspetto, il modo di muoversi, gli occhi, lo sguardo, tutto egli aveva del prete¹⁵⁸.

¹⁵⁶ M. Paolini, *Io porterò il Vajont in Piazza Fontana. E lo faccio perché...*, cit., p. 10.

¹⁵⁷ Si veda, ad esempio, il video dello spettacolo *I-Tigi a Gibellina. Racconto per Ustica*, cit., DVD: 27':10". In cui Marco Paolini si rivolge agli spettatori chiamandoli «cittadini!».

¹⁵⁸ V. Trevisan, *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, Laterza, 2010, citazione estratta da M. Giancotti, *Trevisan attacca Paolini «Prediche e macchiette»*, in «Corriere del Veneto.it» del 16 giugno 2010.

In questa commistione tra uso pubblico e uso privato della ragione che forza lo schema kantiano in direzione della contemporaneità, il grado di universalità dell'operato di Paolini può essere meglio compreso solo a patto di identificare con chiarezza la provenienza della voce. Nel teatro di narrazione, infatti, il narratore si pone sovente come un 'testimone'; l'effetto di testimonianza¹⁵⁹ che dà autorevolezza e credibilità ad uno spettacolo deriva anche dal fatto che si verifica un cortocircuito tra la «sincerità di chi parla e la verità di ciò che dice»¹⁶⁰. Diviene dunque fondamentale definire con certezza quali siano le voci che parlano e costruiscono un testo per comprendere appieno il rapporto con l'opinione pubblica in seno al proposito di un "processo collettivo" atto a raggiungere una "coscienza collettiva"¹⁶¹ e dunque una pretesa collettiva di giudizio.

Lo spettacolo più controverso, a questo proposito, è ancora una volta quello relativo al racconto della strage di Ustica. Lo studio del caso richiedeva conoscenze specifiche nel settore aeronautico per la lettura di tracciati radar, per la comprensione della suddivisione dello spazio aereo nei cieli internazionali, per l'analisi di perizie tecniche e linguaggi specifici riferiti a tecnologie fuori dall'uso ordinario di un qualunque cittadino e riportati nella sentenza ordinanza del 1999. Per sopperire all'insieme di queste problematiche e selezionare la sterminata mole di materiale trasformandola in drammaturgia, Paolini si affida alle competenze di Daniele Del Giudice, scrittore ma anche pilota d'aereo che nel 1994 aveva pubblicato la serie di racconti dal titolo *Staccando l'ombra da terra* al cui interno vi era un capitolo dedicato alla caduta del DC-9 presso Ustica dal titolo *Unreported Inbound Palermo*.

Accanto ad esso, gli avvocati e i periti dell'Associazione dei parenti delle vittime della strage di Ustica forniranno assistenza per la comprensione della sentenza ordinanza¹⁶² su cui, come detto, si basa la costruzione del testo di Paolini. Anche la produzione dello spettacolo, realizzata da Accademia Perduta Romagna Teatri, è una realtà vicina all'Associazione parenti delle vittime della strage di Ustica, avendo realizzato una prima volta nel 1993 e una seconda volta nel 1997, le rassegne "Teatri per la verità", in cui cantanti e attori del panorama italiano si sono esibiti nei teatri dell'Emilia Romagna per poi devolvere gli incassi all'associazione.

¹⁵⁹ Sul concetto di testimonianza nel teatro di narrazione vedi G. Guccini, *La bottega dei narratori. Storie, laboratori, metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino, 2005, pp. 7,13,15.

¹⁶⁰ O. Ponte di Pino, *Un teatro civile per un paese incivile?*, cit., p. 19.

¹⁶¹ Cfr. M. Paolini, *Gli Album di Marco Paolini*, Libretto Due, Torino, Einaudi, 2005, p.94: «[...] non osiamo più coltivare un sogno, un ragionevole, maledetto sogno condiviso per cui lottare, vivere e tutto il resto».

¹⁶² Cfr. D. Del Giudice, M. Paolini, *Quaderno dei Tigi*, cit., p. 33.

Questi furono poi utilizzati per avvalersi della specializzazione di alcuni professori del Politecnico di Torino (rimborso spese) e dell'esperto missilistico americano Robert Sewell per le perizie di parte civile durante l'Istruttoria del giudice Rosario Priore che condurrà alla sentenza ordinanza del 1999¹⁶³.

Per ricevere alcune di queste informazioni, però, lo spettatore deve trasformarsi in lettore giacché non ne viene fatta menzione nello spettacolo bensì, e solo in minima parte, nei libri cartacei che hanno accompagnato le due pubblicazioni, in VHS e in DVD, dei due spettacoli *Canto per Ustica* e *Racconto per Ustica*. Questo tipo di operazione esclude così gli spettatori che assistono agli spettacoli dalla possibilità di usufruire di un utile strumento d'interpretazione, ovvero che la narrazione dei fatti e l'intero spettacolo siano nati a partire da una lettura della sentenza ordinanza coadiuvata e sostenuta da avvocati e periti di una delle parti civili in causa. Ecco perché, nonostante la poesia – come Aristotele insegna – abbia una funzione universale, l'operato di Paolini appare molto più prossimo ad un uso privato della ragione kantianamente inteso.

L'oggetto di discussione non è il sincero impegno che Marco Paolini ha profuso per raccontare alcuni difficili capitoli della storia repubblicana italiana, bensì il suo *modus operandi*.

La questione riguarda la *dispositio* delle informazioni nel testo. Dato il carattere documentaristico di alcune operazioni narrative, per non incorrere in determinati – inevitabili – fraintendimenti, l'attore veneto premette sovente che lo spettatore non deve ritenersi dispensato dall'approfondire personalmente la vicenda narrata, che per motivi di tempo e di spazio «qualcosetta resta fuori»¹⁶⁴ e che è necessario dubitare di tutto ciò che egli ha appena detto¹⁶⁵. Succede, però, che nella diretta televisiva del *Vajont* (audience pari a 3.515.000 spettatori, con share del 15,78%), preso da emozione, l'attore se ne sia dimenticato¹⁶⁶ e lo spettatore per ricevere prudenti avvertenze dovrebbe andare a ricercarle tra le centoquattro pagine del *Quaderno del Vajont* se lo avrà, ovviamente, acquistato o preso in prestito. Dovrà sperare, insomma, di avere a disposizione capacità, desiderio e tempo per una ricerca della storia dello spettacolo di Paolini oltre che della storia in se stessa. Succede, allo stesso modo,

¹⁶³ Cfr. Daria Bonfietti, *Teatri per la verità*, in Fondo Associazione Parenti delle vittime della strage di Ustica, Busta 3, Doc. n.22, venerdì 1 febbraio 1997, Archivio dell'Istituto Storico Parri, Emilia Romagna.

¹⁶⁴ M. Paolini, *I-Tigi a Gibellina. Racconto per Ustica*, cit., DVD: 22':23''.

¹⁶⁵ F. Niccolini, M. Paolini, A. Purgatori, *Nota introduttiva*, in *Teatro Civico. 5 monologhi per Report*, cit., p. VI.

¹⁶⁶ Cfr. M. Paolini, *Quaderno del Vajont*, cit., p. 57.

che nello spettacolo dedicato alla tragedia di Ustica e registrato presso il Cretto di Burri nel 2002 – venduto in DVD nel 2009 – avvenga la medesima dimenticanza. Chi si dovesse soffermare soltanto alla visione dello spettacolo, chi si comportasse dunque soltanto da spettatore e non da lettore/ricercatore, riceverebbe come unica informazione quella che il racconto è costruito in base a documenti: la sentenza ordinanza del 1999, le voci, i frammenti del relitto del Dc9 Itavia, filologia aeronautica e impronte digitali (radar della difesa aerea)¹⁶⁷.

È evidente, insomma, che una performance distribuita nel circuito teatrale e nello spazio televisivo abbia una capacità di penetrazione in termini di pubblico di gran lunga maggiore rispetto ad un libro¹⁶⁸. Ne è ben consapevole Marco Baliani quando afferma:

Mi hanno detto che a vedermi, in seconda serata, [per *Corpo di Stato*, n.d.a.], c'erano quasi due milioni e mezzo di persone [...]. Neanche in tutta una vita di repliche teatrali potrei mai raggiungere la stessa cifra della televisione¹⁶⁹.

In questo modus operandi, che cela alcune informazioni allo spettatore – nonostante si tratti fondamentalmente di uno spettacolo teatrale – relegandole nello spazio cartaceo del libro o in quello virtuale dei siti internet, luoghi secondari nell'anima del teatro e che solo i più interessati a quel determinato attore o attrice leggono e seguono con attenzione, si colloca forse in modo più “visibile” quel tentativo di influenza sull'opinione pubblica che porta ad un giudizio collettivo ma sommario piuttosto che ad un processo “universale” al quale tutti hanno partecipato consapevolmente.

Si potrebbe obiettare che, trattandosi di uno spettacolo teatrale e non di un saggio storico o comunque di un prodotto passato al vaglio della comunità scientifica, tali precauzioni d'uso non siano necessarie perché in fin dei conti implicite nel fatto stesso di appartenere alla sfera artistica. Ma allora, non si spiegherebbe il perché di una retorica pedagogica né il bisogno di una sentenza come giustificazione del contenuto di verità del proprio enunciato né, tantomeno, l'ansia manichea di dividere in buoni e cattivi – nella fattispecie rispettivamente magistratura e apparati militari dello Stato¹⁷⁰ – mentre vi è un processo in corso. Inoltre, Paolini ha lamentato pubblicamente il fatto che vi fosse, attorno al

¹⁶⁷ Cfr. M. Paolini, in *I Tigi a Gibellina*, cit., DVD: dal minuto 24':18" al minuto 26':00".

¹⁶⁸ Nel caso di *Canto per Ustica*, ad esempio, lo spettacolo in televisione è stato seguito da 1.813.000 persone. In rapporto a tale cifra, la tiratura editoriale de *I-Tigi Canto per Ustica* (libro più VHS) è stata di sole 50.000 copie.

¹⁶⁹ M. Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, cit., p. 129. In realtà l'audience della serata in oggetto corrisponde a 1.100.000 spettatori.

¹⁷⁰ Cfr. *Il copione. I-TIGI Canto per Ustica*, in D. Del Giudice, F. Marchiori, M. Paolini, *I TIGI DA BOLOGNA A GIBELLINA*, cit., p. 85.

ruolo dell'attore, l'idea di «poca sostanza», invocando il bisogno di un ruolo intellettuale d'impegno civile:

Stai al tuo posto attore, non ti allargare! Eh già, è vero, attore oggi è sinonimo di poca sostanza. Nessuno sano di mente, oggi, si aspetta che il teatro esca dai ranghi. Nessuno va a teatro per imparare qualcosa [...]. Allora l'obiettivo di un teatro civile oggi è questo: diventare eloquente ed efficace, essere il luogo della comprensione e della memoria, custodire il tempo che l'era dell'informazione comprime¹⁷¹.

È anche sotto questo aspetto, dunque, che dobbiamo analizzare il suo operato: quello dell'eloquenza che, in quanto «arte di parlare in modo tale da pervenire a persuadere il proprio interlocutore», ha tra le sue varianti anche quella della «manipolazione»¹⁷².

Numerosi studi hanno storicizzato l'opinione pubblica come «momento della formazione dello Stato moderno nella vittoria del liberalismo sull'assolutismo»¹⁷³ ma, allo stesso tempo, nelle società industriali avanzate tale formazione di giudizio non sembra poter godere di condizioni assolutamente libere e spontanee. Se il carattere di censura nel secolo decimottavo permise alle società riunite in circoli segreti di conservare autonomia di valutazione, oggi le influenze di carattere politico ed economico appaiono essere apertamente legate alla formazione del giudizio attraverso il dibattito pubblico. Sul pericolo di un nuovo dispotismo all'interno delle società democratiche, Alexis de Tocqueville scrisse nel suo *La democrazia in America* (1° vol. 1835, 2° vol. 1840) che, data la disposizione conformista del singolo a identificarsi nella massa, l'opinione comune era destinata a svolgere il ruolo di guida nel mondo come fosse una religione, attraverso «una sorta di pressione immensa dello spirito di tutti sull'intelligenza di ciascuno»¹⁷⁴. Il piano ideale in cui l'intellettuale dell'Illuminismo incontrava il suo pubblico attraverso il dialogo rischia così di sfaldarsi nella «drammatica scelta fra il conformismo e l'emarginazione»¹⁷⁵.

La Scuola di Francoforte, attraverso Jürgen Habermas, ha individuato proprio in questo venir meno di una separazione tra privato e pubblico e nel passaggio dalla società borghese – colta – alla società di massa, la crisi di quello spazio autonomo dell'opinione pubblica e lo scadimento della pubblicità nella reclamistica. La sfera pubblica nelle società

¹⁷¹ M. Paolini, *Io porterò il Vajont in Piazza Fontana. E lo faccio perché...*, in «L'Unità» del 9 ottobre 1995, p. 10.

¹⁷² Cfr. T. Todorov, *Le morali della storia*, Torino, Einaudi, 1995, p. 188.

¹⁷³ N. Matteucci, *Lo Stato moderno*, cit., p. 187.

¹⁷⁴ Cfr. A. de Tocqueville, *La democrazia in America*, in *Scritti politici*, vol. II, Torino, 1968, pp. 498-499.

¹⁷⁵ N. Matteucci, *Lo Stato moderno*, cit., p. 183.

della comunicazione perderebbe dunque la sua funzione di confronto critico a favore di uno spazio di controllo e manipolazione delle opinioni:

Davanti a una dimensione pubblica allargata perfino le discussioni parlamentari vengono stilizzate in forma di *shows*. La pubblicità perde la sua funzione critica a favore di quella dimostrativa; anche gli argomenti si dissolvono in simboli cui si può rispondere non più con argomenti ma soltanto con identificazioni¹⁷⁶.

In questo processo di identificazione coadiuvato dall'industria culturale, per cui l'uomo diventa 'l'essere generico', Horkheimer e Adorno individuano un'asimmetria o, per meglio dire, un rapporto direttamente proporzionale tra la «perfetta somiglianza» del genere e «l'assoluta differenza» degli elementi umani. In quest'ottica, l'uomo inteso come individuo diventa l'assolutamente sostituibile, il nulla insito nell'uguaglianza del "tutti" traendone come conclusione che ciò «che oppone resistenza può sopravvivere solo nella misura in cui si inserisce»¹⁷⁷.

Nonostante la grande importanza delle riflessioni della Scuola di Francoforte, tali considerazioni sembrano però non tenere conto di una possibilità di reazione dei destinatari dei messaggi non solo passiva. A questo proposito, restando nel solco circoscritto dei prodotti culturali di Marco Paolini, l'opinione relativa ad una «istituzione militare preposta alla difesa e alla sicurezza» che non svolge il proprio dovere e si presenta come corpo autocratico¹⁷⁸, non sembra aver catalizzato opinioni negative nei confronti delle Forze Armate dello Stato italiano che, secondo il recente rapporto «Eurispes» 2012, raccolgono un livello di fiducia tra i cittadini pari al 67,8%¹⁷⁹.

L'opinione pubblica intesa come controllo del potere non va dunque necessariamente vista nell'ottica della manipolazione e del dominio ma anche come parte integrante del processo democratico che, opponendo la ragione alla ragion di Stato nel dialogo e nel dibattito pubblico, trova nel rispetto e nel confronto della pluralità di opinioni il suo carattere distintivo. D'altro canto, ciò non significa che, nel desiderio di proporre istanze universalistiche, sia auspicabile con-fondere l'espressione di un'opinione con il sentenziare una verità.

¹⁷⁶ J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, cit., pp. 238-239.

¹⁷⁷ M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 139. Sul rapporto tra «perfetta somiglianza» e «assoluta differenza», cfr. p. 155.

¹⁷⁸ Cfr. *Il copione. I - TIGI Canto per Ustica*, in D. Del Giudice, F. Marchiori, M. Paolini, *I TIGI DA BOLOGNA A GIBELLINA*, cit., p. 85.

¹⁷⁹ Cfr. 24° Rapporto Italia dell'Eurispes, 2012, *Comunicato Stampa* del 26 gennaio 2012, raggiungibile al sito internet <http://www.eurispes.eu/content/rapporto-italia-2012-0> (consultato il 21-08-2013).

II

La conoscenza della realtà

2.1 Storia e Fiction

A partire dalla distinzione aristotelica tra storia e poesia, la contemporanea presenza del racconto e della narrazione sia nella scrittura della storia che nel componimento artistico ha rivestito, nel corso dei secoli, un fondamentale punto d'incontro e di scontro, di attrazione e di repulsione tra la pratica storiografica e quella artistico-letteraria. Nel pensiero di Aristotele, la differenza tra lo storico e il poeta è data dal grado di 'universalità'. Per spiegare questo concetto, il filosofo di Stagira porta l'esempio della commedia:

È universale il fatto che a una persona di una certa qualità capiti di dire o di fare cose di una certa qualità, secondo verisimiglianza o necessità, il che persegue la poesia, ponendo poi i nomi. Il particolare invece è che cosa fece o subì Alcibiade. Ciò è divenuto chiaro nel caso della commedia: i poeti comici, dopo aver composto il racconto sulla base di personaggi verisimili, impongono loro dei nomi qualsiasi e non fanno come i compositori di giambi che compongono su un uomo in particolare¹.

La storia ha il compito di occuparsi del particolare, di «dire le cose avvenute»², mentre la poesia si occupa dell'universale, di ciò che può avvenire secondo verosimiglianza e necessità. Data questa differenza, Aristotele definisce la poesia come «più importante della storia»³ perché non parla di un singolo individuo bensì di possibilità universali.

Questa distinzione tra 'reale' (particolare) e 'verosimile' (universale), che separa la storia dalla sfera artistica, si assottiglia con l'emergere della natura poetica del discorso storico all'interno del pensiero romano e medievale⁴. Con la retorica di Marco Tullio Cicerone, intesa quale tecnica di convincimento emotivo, la scrittura della storia si contrappone alla pratica degli annalisti. La prima ha il compito di dilettere consegnando un

¹ Aristotele, *Poetica*, D. Lanza, (a cura di), Milano, Bur, 2006, p. 147.

² Ibidem.

³ Ibidem. Come chiosa Carlo Ginzburg in *Rapporti di forza*, Milano, Feltrinelli, 2000, p.60, la storia di cui parlava Aristotele non era però la stessa della quale parliamo oggi bensì l'antiquaria: «Nel passo della poetica la parola "storia" (historia) è tratta da Erodoto, che Aristotele critica nella Retorica (1409a) per il suo stile antiquato. L'archeologia o antiquaria, volta a ricostruire eventi non testimoniati direttamente, implicava strumenti intellettuali diversi da quelli usati dalla storiografia».

⁴ A questo proposito, cfr. M. Mustè, *La storia: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2005, pp. 66-67.

ruolo secondario all'esame delle prove, la seconda di informare senza abbellimenti retorici. Anche Quintiliano, nel suo manuale di pedagogia e retorica *Institutio Oratoria*, definisce la storia «una specie di poesia in prosa»⁵ ma, diversamente da Cicerone, dà un peso maggiore al nocciolo razionale della retorica aristotelica la quale individuava nell'utilizzo delle prove – tecniche (induzione, sillogismo, esempio...) e non tecniche (confessioni rese sotto tortura, documenti scritti...) – il suo carattere fondante. Se la fortuna del pensiero ciceroniano promosse a lungo la visione della retorica come mera arte della persuasione, è con l'avvento della storiografia umanistica – da Petrarca a Bruni a Lorenzo Valla – che il sapere storico e il discorso letterario divengono pratiche consustanziali per la conoscenza della realtà. Il linguaggio e le procedure narrative assumono in Lorenzo Valla la forma paradigmatica per approdare alla verità incrociando il racconto di fatti storici con appunti di viaggi, memorie e tecniche espositive tipiche della cosiddetta “retorica della verità”, intesa come «miscela decisiva tra “retorica” e “prova”»⁷.

Questa sintesi tra conoscenza storica e abilità retoriche che media nella stagione dell'Umanesimo la diversità tra storia e letteratura come espressa da Aristotele e la sovrapposizione che di esse aveva promosso la retorica ciceroniana – recuperando la verità logica del sermo e unendola alle abilità retoriche dell'eloquenza, dell'invenzione e della disposizione testuale –, troverà particolare fortuna nel moderno romanzo storico. Come ha scritto Gian Mario Anselmi, in Italia l'assillo manzoniano del vero e l'attenzione dei narratori per il verosimile e per il giusto equilibrio tra veritas e sermo non potrebbe intendersi senza questo radicamento nelle pratiche storiografiche quattro-cinquecentesche⁸.

In ambito internazionale, il “procedere insieme” di queste due figure, quella dello storico e quella del letterato, ha subito un'importante deviazione all'interno della stagione del positivismo filosofico. A partire dalle filosofie di Comte e Spencer, parte della storiografia della seconda metà dell'Ottocento operò un netto ridimensionamento dell'elemento narrativo⁹ in favore di una ricerca filologica-erudita. Come ha scritto Dominick LaCapra, alla fine del diciannovesimo secolo – con la professionalizzazione della storia, il suo sguardo verso le

⁵ Ivi, p. 67.

⁶ Cfr. C. Ginzburg, *Rapporti di forza*, cit., p. 53.

⁷ G.M. Anselmi, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento: le radici italiane dell'Europa moderna*, Roma, Carocci, 2008, p. 47.

⁸ Ivi, p. 15.

⁹ Cfr. M. Mustè, *La storia: teorie e metodi*, cit., p. 68.

scienze sociali, l'aspirazione all'oggettività e l'assunzione di procedure metodologiche rigorose – il rapporto tra la scrittura della storia e la scrittura letteraria subì un notevole distacco¹⁰.

In Italia, lo scritto dello storico Pasquale Villari *La storia è una scienza?* (1891) pose, rielaborando il dibattito del tempo, la grande questione che esploderà vigorosamente nel Novecento sulla storia come scienza o come artefatto letterario. Il racconto e la narrazione nella pratica storiografica costituirono sempre il punto focale di una questione da guardare, a seconda dei casi, con sospetto o con favore.

Nel ventesimo secolo, il terreno del sospetto fu solcato dalla Scuola delle Annales, fondata nel 1929 da Bloch e Febvre, che criticò l'*histoire-récit* (la storia-racconto) perché ritenuta inadatta all'espressione di una storia analitica e statistica. Nel secondo Novecento, invece, storici come Duby, Le Roy Ladurie, Carlo Ginzburg e Carlo M. Cipolla diedero nuova linfa al metodo della descrizione e della narrazione¹¹. Marcello Mustè cita a questo proposito l'articolo di Lawrence Stone apparso nel 1979 sulla rivista «Past and Present»¹² in cui lo storico britannico parlava di un «revival» del metodo narrativo nella storiografia richiamandosi proprio a questi studiosi. Due anni dopo, auspicando questo ritorno alla narrazione e ad una storia che sapesse scendere in profondità nello specifico e nel particolare più che essere incentrata sul generale e sullo statistico¹³, Stone scriverà così nel suo *The Past and the Present* (1981):

[...] la propensione dei nuovi storici al racconto segna il tramonto di un'era: la fine del tentativo di arrivare a una spiegazione coerente e scientifica del cambiamento nel passato¹⁴.

La “storia delle mentalità”, fondata da Febvre negli anni trenta del Novecento, aveva infatti già affiancato alle ricerche sui “grandi eventi” uno studio ‘dal basso’ in merito alla vita e alle esperienze di personalità e culture minori e alle loro rappresentazioni collettive. In Italia questo tipo di ricerca, guidata da Giovanni Levi e Carlo Ginzburg, si propose lo studio di singoli episodi per scendere in profondità nel particolare e trovare in esso l'espressione «di un

¹⁰ Cfr. D. LaCapra, *History and Criticism*, Cornell University Press, 1987, p.117 e Id., *History, Politics, and the Novel*, Cornell University Press, 1989, p. 8.

¹¹ Cfr. M. Mustè. *La storia: teorie e metodi*, cit., p. 71.

¹² Cfr. Lawrence Stone, *The Revival of Narrative: Reflections on a new old history*, in «Past and Present», n.85, Oxford University Press, Novembre 1979, pp. 3-24.

¹³ Cfr. M. Mustè, *La storia: teorie e metodi*, cit., p. 72.

¹⁴ Ibidem. La citazione che riporta Mustè è presa da L. Stone, *Viaggio nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 100, tit.orig. *The Past and the Present* (1981).

significato simbolico e più generale»¹⁵. Una ‘microstoria’ che, dunque, vede nel rapporto tra la storia e la dimensione letteraria un potenziamento e un’intensificazione delle possibilità conoscitive della storiografia¹⁶ e non la rinuncia ad una spiegazione coerente del passato come preannunciava Stone. Ginzburg ne parla commentando un altro testo appartenente alla medesima corrente di ricerca storiografica della microstoria, quello di Natalie Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre*, in relazione al film che, da quel libro, ne ha tratto il regista Roger Planchon:

Con un senso di disagio che avrebbe incontrato l’approvazione di Montaigne, Natalie Zemon Davis scrive di aver sentito, nel film sulla vicenda di Martin Guerre a cui aveva collaborato, la mancanza di tutti quei “forse” e quei “può darsi” di cui dispone lo storico quando la documentazione è insufficiente o ambigua. Fraintenderemmo questa dichiarazione scorgendovi soltanto il frutto di una prudenza accumulata lavorando in archivi e biblioteche. Al contrario, dice la Davis, è proprio nel corso della lavorazione del film che, vedendo “in fase di montaggio Roger Planchon che provava diverse intonazioni per la battuta del giudice, mi parve di avere a disposizione un vero e proprio laboratorio storiografico, un laboratorio in cui l’esperimento non generava irrefutabili prove, bensì possibilità storiche¹⁷.

Prove e possibilità. Un binomio che, nella metafora del «laboratorio storiografico», ben riflette la duplice natura di una questione ancora aperta; la figura dello storico come bravo narratore e, parallelamente, quelle del romanziere, del teatrante o del cineasta che introducono fatti storici all’interno del proprio racconto di finzione hanno infatti generato dibattiti di vastissime dimensioni in merito alla conoscenza della realtà che hanno coinvolto pressoché tutti gli ambiti del sapere intorno a ruoli, capacità, doveri, confini e possibilità delle due discipline della storia e della letteratura.

Se in ambito letterario la questione sembra porre nella contemporaneità italiana la concomitante messa in discussione della letteratura quale comunicazione diretta di un sapere¹⁸ – invocando talvolta per essa un purismo legato al territorio dell’invenzione e della sublimazione – e l’odierno apprezzamento di pubblico per la forte intenzione storiografica interna alla produzione di romanzi storici che mirano a costruire una contro-storia dell’Italia, sull’altro versante la ricerca della verità quale compito dello storico è stata messa duramente in discussione e tale diatriba ha avuto particolare diffusione – in ambito internazionale – a

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Cfr. C. Ginzburg, *Il filo e le tracce*, Milano, Einaudi, 2006, p. 310.

¹⁷ C. Ginzburg, *Postfazione*, in N. Zamon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre*, Milano, Einaudi, pp. 131-132.

¹⁸ Sul tema dell’immaginario che sembra aver completamente requisito la conoscenza della realtà, uno dei nuovi e più interessanti testi a tal proposito è quello di D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

partire dagli anni sessanta del Novecento seppur, come ricorda Ginzburg, richiami questioni che già Benedetto Croce aveva precedentemente affrontato¹⁹.

Storici come Croce (*Primi Saggi*, 1919) e, successivamente, EH Carr (*What is History?*, 1961), Paul Veyne (*Come si scrive la storia. Saggio di epistemologia*, 1970) o Michel de Certeau (*L'écriture de l'histoire*, 1975) avevano infatti sostenuto tesi relative alla natura artistica della storia, all'impossibilità del raggiungimento di una oggettività totale e alla difficoltà di distinguere nettamente la storia dalla storiografia; ma è soprattutto ad opera della riflessione filosofica post-strutturalista e decostruzionista che la diffusione di tali pensieri raggiunge il suo apice tra le scienze sociali. Infatti, se già nel 1964 con il suo *Philosophy and the Historical Understanding*, W.B. Gallie aveva affermato la supremazia della problematica narrativa rispetto al metodo della spiegazione scientifica nella scrittura della storia²⁰ e, un anno dopo, Arthur Danto, nella sua *Analytical Philosophy of History*, aveva discusso del ruolo delle spiegazioni nel racconto storico, un peso assai maggiore nelle future riflessioni storico-filosofiche degli anni Settanta, in merito al rapporto tra realtà fattuale e scrittura, avranno certamente le opere del filosofo franco-algerino Jacques Derrida a partire da *La scrittura e la differenza*, *La voce e il fenomeno* e *Della grammatologia*, tutte edite nel 1967. Opere che avevano fatto sentire «straniero in patria» un altro filosofo francese, Paul Ricoeur, perché operavano «una quasi negazione dei concetti di senso e di soggetto»²¹.

Le riflessioni di Derrida, pur avendo partorito come prima opera un'introduzione a *L'origine della geometria* di Husserl, sembrano prendere spunto dal poeta americano Walt Whitman (1819-1892) secondo il quale le parole sono indizi (*hints*) «ma portano sempre ad altri *hints*, altre parole»²². Il filosofo algerino opera, infatti, una critica alla metafisica del pensiero occidentale e alla struttura culturale del 'logocentrismo' asserendo che il linguaggio non consente di pervenire alla verità in quanto in esso vi sono solo tracce della sua presenza e non la verità medesima²³. La verità è, dunque, probabilmente intuibile ma non comunicabile. Anche la parola scritta, pur potendo godere di una decifrabilità illimitata nel tempo, al

¹⁹ Cfr. C. Ginzburg, *Il filo e le tracce*, cit., p. 221.

²⁰ A questo proposito, cfr. M. Mustè. *La storia: teorie e metodi*, cit., p. 76.

²¹ M. Iofrida, *Il dibattito di Montréal (1971) fra Paul Ricoeur e Jacques Derrida*, in *La «comprensione narrativa». Storia e narrazione in Paul Ricoeur*, B. Maj e R. Lista (a cura di), in «Discipline Filosofiche», I, 2010.

²² Cfr. G. Manganelli, *Prefazione*, in W. Whitman, *Foglie d'erba*, B. Tedeschini Lalli (a cura di), trad. it., A. Marianni, Milano, Bur, 1995, p. 9.

²³ A questo proposito cfr. J. Derrida, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969, p. 182.

contrario della parola detta, non fa che rinviare a significati sostitutivi e, data la differenza tra il segno linguistico e ciò a cui rimanda – così come la presenza, solo in differita, tra un autore e il suo testo –, dà vita ad una molteplicità di interpretazioni nel tempo.

Trasposto nell'ambito della scrittura della storia, questo tipo di pensiero conduce a conseguenze rilevanti quanto alla possibilità di raccontare con esattezza l'evento del passato. Inoltre, in questa prospettiva, la storiografia diviene «la scrittura di testi che narrano una storia che come tale non esisteva prima di essere raccontata»²⁴, data la sopracitata differenza tra il segno linguistico e ciò a cui si riferisce.

Come ha scritto Jerzy Topolsky nel suo *Narrare la storia* (1997), la filosofia tradizionale della storia si basava su tre premesse fondamentali: una premessa ontologica in base alla quale il passato esiste al di fuori dello storico e indipendentemente da esso; una premessa epistemologica per cui il fine della ricerca storica consiste nel raggiungere la verità del passato; infine, una premessa prammatica che assegna alla fonte storica il ruolo di strada fondamentale per la ricostruzione della verità. Al contrario, la “nuova” filosofia della storia stabilisce un cambiamento di queste premesse tale per cui la pratica storiografica non è più solamente «un procedimento logico e informativo» ma anche «narrativo, retorico e culturale»; la corrispondenza tra racconto e realtà diviene inoltre un fatto tutt'altro che scontato sfociando talora «nella proposta di una ricerca senza la nozione di verità»²⁵.

I termini di questo mutamento trovano la loro ragion d'essere a partire da quel periodo, a cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo, in cui autori di provenienze nazionali e disciplinari eterogenee trovarono comune terreno nell'assegnare al linguaggio un ruolo centrale nell'esperienza umana²⁶. Definito negli anni sessanta del Novecento «linguistic turn» dal pragmatista Richard Rorty, questa ‘svolta linguistica’ ha assunto nel tempo posizioni tali da assegnare al linguaggio una dimensione ontologica, rendendolo sede privilegiata per la comprensione dell'essere. Su questo fronte, l'ermeneutica filosofica di Gadamer si è posta come «dottrina dell'inserimento esistenziale in ciò che si può chiamare storia, resa possibile e tramandata linguisticamente»²⁷.

²⁴ P. Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Mondadori, 2000, p. 195.

²⁵ Le premesse e le citazioni appena riportate sono in J. Topolsky, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, Milano, Mondadori, 1997, p. 10.

²⁶ Cfr. A. Marradi, *Linguistic Turn*, in *Lexikòn*, R. Cavallaro (a cura di), Roma, CieRe, 2006, p. 302.

²⁷ R. Koselleck, in Id. e H.G. Gadamer, *Ermeneutica e Istorica*, trad. It. Paola Biale, Genova, il melangolo, 1990, p. 30.

Il 16 febbraio 1985, all'interno della giornata di festeggiamenti per l'ottantacinquesimo compleanno di Gadamer presso l'Università di Heidelberg, Reinhart Koselleck ha tenuto una conferenza in cui ha esplicitato un importante aspetto della questione in merito alla disciplina della storia:

[lo storico, N.d.A.] si serve in linea di massima dei testi solo come testimonianze per scoprire in base ad essi una realtà presente al di là del testo. Più di tutti gli altri esegeti di testi tratta una fattispecie che in ogni caso è extratestuale, anche se egli forma la sua realtà solo con messi linguistici. Sembra quasi un'ironia²⁸.

Il motivo di questa affermazione va rintracciato nella convinzione di Gadamer che l'essere si manifesta nel linguaggio²⁹, una posizione alla quale Koselleck affianca la precisazione secondo la quale la realtà è un fenomeno che esiste al di fuori del testo, nonostante essa venga poi raccontata attraverso il segno linguistico.

Questo tipo di dibattito ha percorso il Novecento segnalando frequenti divergenze di pensiero tra storici e filosofi: i primi tendono ad insistere sul ruolo della storia quale ricerca della verità che, sebbene debba fare i conti con la mediazione linguistica e con processi di selezione e disposizione dei materiali e delle fonti, trova la sua ragion d'essere nel perenne controllo del proprio operato da parte di una comunità scientifica e nel confronto di qualsiasi documento con la realtà o, per dirla con Ginzburg, con il «principio di realtà»³⁰; i secondi trovano invece sovente il fulcro del proprio pensiero nel linguaggio e nella testualità che, in alcuni casi, conduce verso l'invito ad una lettura della storia che sappia essere «più terapeutica che ricostruttiva»³¹ o che sappia «trovare soluzioni ai problemi esistenziali»³² dato che, sulla scorta dell'approccio derridiano, il mondo resta un insieme di tracce oltre il quale non c'è nulla.

Questo iato tra le due concezioni appena esposte ha preso forma nel secondo Novecento dal confronto tra il racconto storico e il racconto di *fiction* sul terreno della 'lettura del reale'. Giuliana Benvenuti offre un'efficace sintesi introduttiva della questione:

²⁸ Ivi, p. 35.

²⁹ A questo proposito, cfr. H. G., Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Fabbri, 1972.

³⁰ Sul «principio di realtà», cfr. Carlo Ginzburg, *Rapporti di forza*, cit., p.49; Id. *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà*, in Id. *Il filo e le tracce*, cit., pp. 205-224; Id. *Postfazione*, in N. Zamon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre*, cit., p. 145.

³¹ R. Rorty, *La filosofia e lo specchio della natura*, Milano, Bompiani, 1986, p. 5.

³² H. White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006, p. 12.

In concomitanza con la crisi della fiducia nella natura referenziale del segno e dunque dell'idea stessa di realtà come trasmissibile attraverso il linguaggio, che ha condotto alla rivisitazione dei concetti di mimesi e di realismo ottocenteschi, anche l'idea di evento storico si è profondamente modificata. Secondo Hayden White, «la progressiva scomparsa dell'evento mette in discussione un presupposto fondamentale del realismo occidentale: la contrapposizione tra fatto e finzione»³³.

Nel 1994, con *Philosophies critiques de l'histoire*, Paul Ricoeur ha rintracciato la nascita geografica del dibattito sulla narrazione della storia quale artefatto letterario in territorio francese e in quello anglo-americano. Nel primo caso, il *Discours de l'histoire* (1967) di Roland Barthes utilizza gli strumenti della linguistica saussuriana nei confronti del discorso storico. Quest'ultimo è accusato di esercitare una funzione ideologica in quanto pratica rappresentativa in cui l'enunciante (lo storico) desidera assentarsi dal proprio discorso dando l'illusione che esso si racconti da solo e producendo quell'effetto di realtà che sembra trovare il reale anziché costituirlo attraverso il senso che il narratore gli assegna³⁴.

Questo sospetto della semiotica strutturalista confluirà nelle riflessioni statunitensi del filosofo e storico della critica letteraria Hayden White che, a partire da *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973), assegna alla storia il carattere di racconto letterario che si risolve nell'invenzione fabulatoria e non nel suo contenuto di verità³⁵. Nonostante, come ha scritto Edoardo Tortarolo, non sia corretto tracciare una linea retta che unisca il pensiero di Barthes a quello di White in merito a quell'*effet de réel* «svincolato da qualunque rapporto con una realtà esterna»³⁶, è lo stesso filosofo americano a richiamare il semiologo francese in merito alla nozione di «scrittura intransitiva» o alla narrazione intesa come modalità di sostituzione del senso alla «copia pura e semplice degli avvenimenti riportati»³⁷.

Se l'obiettivo di Hayden White era quello di problematizzare il linguaggio degli storici al fine di evidenziare come esso non sia un semplice specchio della realtà, la grande diatriba che i suoi scritti hanno generato nel mondo è dovuta, almeno in parte, a certe opacità degli stessi:

³³ G. Benvenuti, *A proposito del dibattito sulla narrazione della storia*, in «INTERSEZIONI», 1/2009, p. 131.

³⁴ Cfr. P. Ricoeur, *Filosofie critiche della storia*, trad. it. L. Possati, (a cura di), Bologna, Clueb, 2010, pp. 62-63. A questo proposito vedi anche *La «comprensione narrativa». Storia e narrazione in Paul Ricoeur*, cit., pp. 42-43.

³⁵ Cfr. H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 6-7.

³⁶ E. Tortarolo, *Hayden White per gli storici. Postfazione*, in H. White, *Forme di storia*, cit., p. 197.

³⁷ H. White, *Forme di storia*, cit., p. 37.

In general there has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are as much invented as found and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences³⁸.

Ad affermazioni come questa, che operano un indebolimento del contenuto di verità del racconto storico considerandolo a tutti gli effetti alla stregua di finzioni verbali e che lo accomunano alla letteratura distanziandolo dalle discipline scientifiche, fanno seguito asserzioni che correggono parzialmente il tiro e secondo le quali «la conoscenza storica può e deve aspirare all'oggettività»³⁹. Questo doppio tracciato, che conduce – da un lato – ad un avvertimento per gli storici grazie al quale essi, coscienti dell'elemento fittizio insito nelle loro narrazioni, non cadano nella propaganda e nei preconcetti ideologici inseguendo così il più possibile la neutralità e – dall'altro – ad una sottolineatura dell'impossibilità di una concezione positivista della storia «how it really was» sul modello ottocentesco di Leopold von Ranke⁴⁰, ha scatenato forti reazioni come quella della storica americana Gertrude Himmerlfarb:

For White, as for postmodernist generally, there is no distinction between history and philosophy or between history and literature. [...] What the traditional historian sees as an event that actually occurred in the past, the postmodernist sees as a “text” that exists only in the present [...]. And, like any literary text, the historical text is indeterminate and contradictory, paradoxical and ironic [...] the “text” being little more than a “pretext” for the creative historian⁴¹.

Le parole della Himmerlfarb ci aiutano ad entrare più nello specifico all'interno della teoria critica di White. Nel suo *Telling it as you like it* (1997), ella pone infatti l'accento sulla deriva relativista che assume la razionalità storica negli scritti del filosofo americano e nei cosiddetti “postmodernisti” la cui tendenza è quella di esaltare le somiglianze tra storia e arte letteraria anziché evidenziarne le differenze. La posizione della Himmerlfarb è molto netta: gli storici si sono sempre dovuti confrontare con le problematiche della fragilità, della fallibilità e della relatività nel loro lavoro e tali avvertenze non sono certamente una grande scoperta del movimento postmoderno. Di più. La modernità avrebbe in un certo senso tentato di anticipare e prevenire l'assoluto relativismo postmoderno facendo della storia una

³⁸ H. White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, MD: The John Hopkins University Press, 1978, p. 82.

³⁹ H. White, *Forme di storia*, cit., p. 9.

⁴⁰ Cfr. H. White, *Tropics of Discourse*, cit., p. 99.

⁴¹ G. Himmerlfarb, *Telling it as you like: postmodernist history and the flight from fact*, in *The Postmodern History Reader*, ed. Keith Jenkins, New York, Routledge, 1997, p. 162.

disciplina rigorosa⁴². Oltre a ciò, la storica americana richiama due importanti questioni relative al pensiero di White: la contrapposizione tra “evento” e “fatto” e il ruolo dell’immaginazione nella scrittura della storia con il conseguente utilizzo dei ‘tropi’ del discorso.

Per quanto concerne il primo punto, il pensiero di Hayden White corre lungo la considerazione che ciò che viene definito ‘fatto storico’ altro non è se non una descrizione linguistica dell’evento storico realmente accaduto⁴³. La tentazione del filosofo americano, però, va oltre il discernere tra un evento e ciò che mira a rappresentarlo. Si spinge, infatti, fino a considerare il fatto storico una composizione letteraria che dà senso a qualcosa che altrimenti avrebbe un valore neutro. È lo storico che, attraverso la decisione di utilizzare una forma d’intreccio piuttosto che un’altra, concettualizza l’evento secondo le regole di una struttura narrativa:

Considered as potential elements of a story, historical events are value-neutral. Whether they find their place finally in a story that is tragic, comic, romantic, or ironic - to use Frye’s categories - depends upon the historian’s decision to *configure* them according to the imperatives of one plot structure or *mythos* rather than another⁴⁴.

Trasponendo dall’ambito letterario a quello storiografico gli elementi della teoria letteraria contenuti nella *Anatomia della critica* (1957) di Northrop Frye – romance, tragedia, commedia e satira –, White sovrappone e identifica i protocolli descrittivi utilizzati per narrare gli eventi con l’intero lavoro dello storico. Quest’ultimo, alla stregua di un sarto, cuce i fatti secondo le regole della forma narrativa prescelta⁴⁵. Oltre ai quattro tipi di intreccio mutuati da Frye, lo storico ha infatti anche quattro modi di argomentazione formale (quello formalistico, quello organicista, quello meccanicistico, quello del contestualismo) e quattro classificazioni ideologiche entro cui colloca la sua spiegazione: l’anarchismo, il conservatorismo, il radicalismo e il liberalismo⁴⁶.

Questa complessa articolazione narrativa scende ancora più in profondità quando White arriva a parlare dei tropi del discorso. Considerati come ombre dalle quali ogni

⁴² Ivi, pp. 159-160.

⁴³ Cfr. H. White, *Forme di Storia*, cit., p.78. A questo proposito vedi anche P. Ricoeur *Filosofie critiche della storia*, cit., p. 30.

⁴⁴ H. White, *Tropics of Discourse*, cit., p. 84.

⁴⁵ Ivi, p. 91: «The “overall coherence” of any given “series” of historical facts is the coherence of story, but this coherence is achieved only by a tailoring of the “facts” to the requirements of the story form».

⁴⁶ Cfr. M. Mustè. *La storia: teorie e metodi*, cit., pp. 83-84.

discorso realistico tenta di scappare⁴⁷, i tropi sono figure della retorica che producono delle “deviazioni” dall’uso linguistico letterale e convenzionale stabilendo nuove associazioni o legami differenti tra concetti e significati. Ancora una volta, White ne individua quattro: metafora, metonimia, sineddoche, ironia. I tropi, secondo White, agirebbero nei discorsi delle scienze umane in una fase preliminare, nel momento di definizione del campo e dell’oggetto di studio:

It is here that discourse itself must establish the adequacy of the language used in analyzing the field to the objects that appear to occupy it. And discourse effects this adequation by a *pre* figurative/ move that is more tropical than logical⁴⁸.

Il relativismo conoscitivo che tale teorizzazione comporta deriva, dunque, anche dal fatto che persino il modello stesso del sillogismo utilizza movimenti retorici e, quindi, spostamenti di significato come quello che conduce dall’universale al particolare nel caso di «Tutti gli uomini sono mortali. Socrate è un uomo.»⁴⁹. Un caso che White delinea come passaggio da una estesa sineddoche ad una estesa metonimia. Sulla scorta di queste premesse, la narrazione diventa così «un modo discorsivo il cui contenuto è la sua forma»⁵⁰.

Come accennato, le reazioni alla meta-storia di White sono state molteplici e di diverso tenore. In Italia, Carlo Ginzburg ha affrontato la questione a più riprese raccogliendone le riflessioni in *Il filo e le tracce* (2006). Proseguendo il discorso iniziato da Arnaldo Momigliano nel suo *La retorica della storia e la storia della retorica* (1981), Ginzburg si oppone alle teorizzazioni di White, ree di aver scisso il lavoro di ricerca dello storico dalla pratica storiografica permettendo così al filosofo americano, sulla scorta del saggio del 1895 di Benedetto Croce *La storia ricondotta sotto il concetto generale dell’arte*, di evidenziare le affinità tra storia e letteratura dimenticando, ad esempio, il fondamentale rapporto dello storico con le fonti. Anche a questo proposito Momigliano aveva infatti sottolineato che se al romanziere è permesso inventare i fatti, ciò non è dato allo storico⁵¹.

⁴⁷ Cfr. H. White, *Tropics of Discourse*, cit., p. 2. Un’ulteriore descrizione è data in Id. *Forme di storia*, cit., p. 70: «La tropologia incentra l’attenzione sui cambiamenti di direzione in un discorso: cambiamenti da un livello di generalizzazione a un altro, da una fase di una sequenza a un’altra, da una descrizione a un’analisi o viceversa, da una figura a uno sfondo o da un evento al suo contesto, dalle regole di un genere a quelle di un altro genere all’interno del medesimo discorso e così via».

⁴⁸ Ivi, p. 1.

⁴⁹ Ivi, p. 3.

⁵⁰ H. White, *Forme di storia*, cit., p. 81.

⁵¹ Cfr. A. Momigliano, *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino, 1984, p. 479.

A partire da queste osservazioni, i punti sui quali Ginzburg si sofferma sono sostanzialmente tre. Il primo riguarda la sovrapposizione tra fatti e valori. Evitando l'analisi delle concrete tecniche di ricerca, White avrebbe ridotto la storiografia dell'Ottocento – sotto l'egida della teoria dei tropi – ad un «documento ideologico»⁵². Così, ad esempio, il tropo della metonimia – in quanto atto pre-critico – darebbe conto della scrittura della storia di Tocqueville, quello della metafora della storiografia di Michelet e quello della sineddoche della narrazione storica di Ranke⁵³.

Il secondo punto concerne l'impossibilità, secondo White, di distinguere nitidamente una narrazione immaginaria da una narrazione storica. Ginzburg accusa questo atteggiamento scettico di farsi causa di un relativismo in base al quale il falso diventa indistinguibile dal vero. Ciò condurrebbe non solo ad azioni premeditate di alterazione degli eventi nella scrittura della storia senza poter trovare un colpevole dietro alla menzogna detta o scritta, ma anche ad una «retorica dell'innocenza»⁵⁴ che, data l'impossibilità di una conoscenza del tutto empirica della realtà, promuove una visione consolatoria e auto-assolutoria dei crimini commessi dall'Occidente.

Ciò conduce al terzo punto che è la questione a proposito dello scopo del mestiere di storico. Riferendosi alla concezione di White secondo cui la costruzione di un racconto storico consiste sostanzialmente nell'inserire un complesso di eventi all'interno della tipologia d'intreccio più efficace, Ginzburg cita l'esempio di Robert Faurisson e delle sue tesi negazioniste in merito all'Olocausto:

Possiamo concludere che se la narrazione di Faurisson dovesse mai risultare efficace, White non esiterebbe a considerarla vera⁵⁵.

L'accusa che viene rivolta a White è evidente: nelle sue teorie, verità ed efficacia appaiono legate come, rispettivamente, effetto e causa in un racconto storico. In questo modo, compito dello storico non appare più essere la ricerca della verità quanto, piuttosto, l'operare una scelta archetipica o tropologica a detrimento della responsabilità morale.

Alle critiche ricevute, Hayden White ha risposto più volte focalizzando specialmente la sua attenzione su tre fattori: il primo concerne la convinzione che il relativismo e lo scetticismo postmoderno possano costituire le basi morali della tolleranza e non una deriva

⁵² C. Ginzburg, *Il filo e le tracce*, cit., p. 309.

⁵³ Cfr. M. Mustè. *La storia: teorie e metodi*, cit., p. 86.

⁵⁴ C. Ginzburg, *Rapporti di forza*, cit., p. 40.

⁵⁵ C. Ginzburg, *Il filo e le tracce*, cit., pp. 220-221.

etica. Il secondo sposa invece l'osservazione in merito al fatto che la teoria tropologica non presuppone un determinismo linguistico ma un utile metodo di analisi della scrittura storica. Inoltre, secondo White, le obiezioni mosse a tale teoria si sarebbero sempre più indebolite a mano a mano che le distinzioni tipiche della teoria critica tradizionale tra linguaggio letterale e linguaggio di fantasia o tra forma e contenuto si sono affievolite nel tempo⁵⁶.

Il terzo elemento è quello che ci avvicina ad un primo raffronto tra la teoria critica di White e alcune esperienze del teatro di narrazione italiano come esposte nel prossimo sotto-paragrafo: secondo il filosofo americano, quanto più ci si trova di fronte ad un discorso storico «“oggettivo” e “neutrale”», tanto più «irrelevante finirà per apparire rispetto alle preoccupazioni di un pubblico specifico»⁵⁷. Per questa ragione invoca una rappresentazione della realtà sull'impronta dello stile 'modernista' rifacendosi a scrittori come Joyce, Pound, Proust, Eliot, a cavallo tra XIX e XX secolo, che sappia restituire alla storia «la sua originaria funzione sociale di attribuire al fatto un significato»⁵⁸.

2.1.1 «Provocazioni sublimi»: il vero e il verosimile nel teatro di narrazione

Questo breve sotto-paragrafo è in realtà poco più di una nota che vorrebbe essere utile, nelle intenzioni di chi scrive, per operare un collegamento tra le teorie sulla narrazione della storia e la pratica del nostro oggetto di studio: il racconto storico nel teatro di narrazione italiano.

Carlo Ginzburg e Hayden White possono essere considerati, all'interno delle riflessioni sulla conoscenza del reale, due poli opposti utili per trovare le coordinate che servono da orientamento agli attori-narratori italiani nel loro racconto di eventi storici. Se il primo è stato esplicitamente nominato – insieme alla 'microstoria' – come punto di riferimento per il teatro di narrazione, il secondo invece non risulta pervenuto. Eppure, come tenteremo di dimostrare, alcune esperienze della narrazione teatrale italiana richiamano, da un punto di vista formale, le riflessioni e le proposte di Hayden White.

⁵⁶ Cfr. H. White, *Forma di storia*, cit., p. 77.

⁵⁷ Ivi, p. 9.

⁵⁸ Ibidem.

Marco Baliani, parlando degli ostacoli della memoria, invoca la necessità che questi ultimi divengano parte della costruzione narrativa di una storia e non siano semplicemente “risolti” in una superficie levigata di soluzioni lineari. In questo modo,

La ricerca della verità della storia diventa parte dell’atto narrativo. Questo tipo di costruzione credo sia molto vicina a ciò che compiono gli storici narrativi alla Ginzburg. Le loro metodologie possono sovrapporsi e intrecciarsi a quelle artistiche e indicare un percorso di ricerca dove la verità del racconto immaginifico è necessaria allo stesso modo che la verità storica⁵⁹.

Riferendosi a Ginzburg, Baliani sottolinea come la dimensione narrativa, consustanziale all’intero processo di ricerca del vero, possa contribuire ad intensificare la conoscenza del reale. Inoltre, mantiene salda la divisione tradizionale tra la verità storica e la verità dell’immaginifico invitando però alla sovrapposizione dei due differenti livelli di ricerca. Può essere utile, allora, richiamare il binomio composto da «prove e possibilità» che Ginzburg ha esplicitato nella postfazione a *Il ritorno di Martin Guerre* di Natalie Zemon Davis per fare maggiore chiarezza:

[Nel libro della Davis, N.d.A.] «Vero» e «verosimile», «prove» e «possibilità» s’intrecciano, pur rimanendo rigorosamente distinti⁶⁰.

Proprio questa rigorosa distinzione è anche un elemento centrale per non confondere storia e invenzione dell’immaginifico e per poter raffrontare le due differenti proposte di scrittura della storia – quella di Ginzburg e quella di White – con le dichiarazioni e i racconti del teatro di narrazione. Secondo lo storico torinese, la sfida lanciata dai grandi romanzieri dell’Ottocento – il dedicare studi e analisi a temi prima riservati alla sfera della letteratura – è stata raccolta dagli storici nel Novecento, i quali però si sono ritrovati a dover dibattere l’ampia questione relativa al rapporto tra storia e fiction principalmente attorno al nucleo fabulatorio della scrittura della storia anziché sull’aspetto conoscitivo delle narrazioni di finzione. Infatti, se per alcuni tra i più noti romanzieri dell’ottocento la distinzione tra storia e finzione era evidente, oggi «il rapporto tra chi narra e la realtà appare più incerto, più problematico»⁶¹.

Ginzburg porta l’esempio di Alessandro Manzoni che nello scritto *Del romanzo storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e d’invenzione*, affermava quanto segue:

⁵⁹ M. Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Pisa, Titivillus, 2010, p. 83.

⁶⁰ C. Ginzburg, *Postfazione*, in N. Zamon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre*, cit., p.135.

⁶¹ Ivi, p.149.

Non sarà fuor di proposito l'osservare che, anche del verosimile la storia si può qualche volta servire, e senza inconveniente, perché lo fa nella buona maniera, cioè esponendolo nella sua forma propria, e distinguendolo così dal reale. [...] Infatti, per poter riconoscere quella relazione tra il positivo raccontato e il verosimile proposto, è appunto una condizione necessaria, che questi compariscano distinti⁶².

Per lo storico torinese, come per Manzoni, il possibile non va mai confuso con la realtà fattuale. Anche nel caso della Zemon Davis, egli sottolinea come la storica, pur avendo utilizzato le risorse del verosimile per colmare le lacune della documentazione – ad esempio utilizzando un archivio contiguo nello spazio e nel tempo a quello andato perduto –, non abbia certamente fatto ricorso all'invenzione intesa come pura immaginazione per mescolarla agli elementi del reale.

Assai diversa è, in questo campo, la prospettiva di Hayden White. Secondo il filosofo americano, alla ricerca di nuove vie possibili di accesso al “reale”, il problema relativo al come «rappresentare la realtà realisticamente», tipico del realismo occidentale e della sua contrapposizione tra fatto e finzione, può essere risolto grazie al cosiddetto stile ‘modernista’⁶³ il quale non opera alcuna distinzione tra un’elaborazione di fantasia e un fatto reale⁶⁴. Ciò, inoltre, avviene già all’interno del

nuovo genere di rappresentazione parastorica postmodernista, sia in scrittura sia nelle rappresentazioni visive, chiamata a seconda dei casi docu-drama, faction, infottrattenimento, factfiction, metafiction storica e così via⁶⁵.

La differenza tra queste opere e il vecchio romanzo storico ottocentesco – prosegue White – è data dal fatto che in esse si attua una «sospensione della distinzione tra il reale e l’immaginario»⁶⁶.

Per la nozione di «evento modernista», il filosofo americano richiama Erich Auerbach e le sue distinzioni tra realismo ottocentesco e modernismo nel commentare *To the lighthouse*

⁶² La citazione nel testo di Ginzburg, più ampia di quella riportata, è in *Postfazione*, in N. Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre*, cit., pp. 146-147 ed è presa da A. Manzoni, *Opere*, R. Bacchelli (a cura di), Milano-Napoli, 1953, pp.1066-1067.

⁶³ Il filosofo americano esplicita in una nota cosa intenda con questo termine: « Desidero chiarire che con il termine “modernismo” non mi riferisco a quel programma di dominio della natura attraverso la ragione, la scienza e la tecnologia presumibilmente inaugurato dall’Illuminismo; mi riferisco invece ai movimenti letterari e artistici, promossi tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo proprio contro quel programma di modernizzazione e i suoi effetti sociali e culturali, rappresentati da scrittori come Pound, Eliot, Stein, Joyce, Proust, Woolf e altri», H. White, *Forme di storia*, cit., p. 108.

⁶⁴ Cfr. H. White, *Forme di storia*, op. cit., p. 103.

⁶⁵ Ivi, p.104.

⁶⁶ Ibidem.

di Virginia Woolf⁶⁷. Tra le caratteristiche che ne ricava vi sono la dissoluzione del narratore onnisciente, l'utilizzo del monologo di riflessione interiore, la scomparsa dell'autore come narratore di fatti obiettivi, l'utilizzo del flusso di coscienza e l'impiego di nuove tecniche nella rappresentazione della temporalità⁶⁸.

Le proposte di White che ne conseguono sono quelle relative all'utilizzo di una 'scrittura intransitiva'⁶⁹ che, grazie allo stile della 'middle voice' (la voce media), introduca la voce dell'autore all'interno dell'azione e della propria narrazione. Come ha scritto Giuliana Benvenuti sulla scorta delle riflessioni di White, in questo modo l'autore «narrerebbe, nel medesimo tempo, l'Olocausto e il processo del racconto sull'Olocausto, divenendo parte dell'evento che narra»⁷⁰.

In questo processo per cui l'autore scrive se stesso si manifesta una forma di impegno più che una narrazione normativa che si faccia specchio di una realtà esterna. Il teatro di narrazione, nei suoi racconti legati ad eventi storici, attua – seppur in modo assai contraddittorio – questo principio. Nel solco di ciò che è stato definito 'impegno postmoderno', ovvero quell'atteggiamento corroborato da una fitta rete di relazioni e di scambio tra il singolo individuo e «l'altro», basata su un rapporto simile a quello della parentela⁷¹ e che si pone come antidoto alle forme nichiliste del relativismo e dello scetticismo, gli spettacoli del teatro di narrazione prendono vita attraverso racconti che fanno della soggettività, dell'autobiografismo e del raccontare se stessi all'interno della propria narrazione alcune delle cifre dominanti. Si prendano come esempi lo spettacolo autobiografico di Marco Baliani *Corpo di Stato* o la dichiarazione di Alessandro Portelli a proposito di *Radio Clandestina* quando, a proposito dei racconti presenti nel suo libro, afferma che Ascanio Celestini

[...]li ha intrecciati con storie sue, di suo padre e di suo nonno, e con le sue invenzioni⁷².

⁶⁷ Ivi, p. 100; Vedi anche Id., *Tropics of Discourse*, cit., p. 40.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Definizione che White mutua da R. Barthes. A questo proposito vedi, E. Perra, *Narrazioni di un trauma*, in «*La struttura subatomica dell'esperienza*». *Questioni di teoria della storiografia*, B. Maj (a cura di), in «*Discipline Filosofiche*», XVI, n.1, 2006, p. 44.

⁷⁰ G. Benvenuti, *A proposito del dibattito sulla narrazione della storia*, cit., p. 142.

⁷¹ Cfr. P. Antonello, F. Musgnug, *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Bern, Peter Lang AG, 2009, pp. 11-12.

⁷² A. Portelli, *Ascanio Celestini, o dell'essenzialità* in A. Celestini, *Radio Clandestina*, Donzelli, Roma, 2005, p. 16.

Si comprende, in questo modo, la distinzione di cui parla Gerardo Guccini a proposito della funzione testimoniale nei narratori teatrali:

Nel caso del narratore, la funzione testimoniale non comporta necessariamente la regola di *testimoniare il vero*, ma quella di produrre *testimonianze vere*, vale a dire, atti che attestino il radicamento del mondo diegetico nella persona del narratore;⁷³

Questa differenziazione pone un'importante riflessione ai fini del nostro tentativo di comprendere il posizionamento dei narratori teatrali sul tema della lettura del reale e mostra due differenti livelli di azione dei narratori stessi. Ad un primo livello, produrre una testimonianza vera significa raccontare una realtà della quale si mostra di avere un'esperienza – diretta o indiretta – nel momento in cui la si racconta e che ha portato il narratore ad un coinvolgimento emotivo riferito a quella determinata vicenda. Come ha scritto Todorov, la moglie del condannato a morte che manipola l'opinione pubblica mostrando alle telecamere i suoi bambini in lacrime non ha comunque cessato di essere sincera⁷⁴. Ad un secondo livello, se – come ha scritto Baliani – trattare tematiche civili a teatro non significa raccontare come sono andate realmente le cose bensì dare vita ad un teatro «che poeticamente fa, di quel racconto qualcosa in più»⁷⁵, allora questa visione del poeta inteso come 'testimone immaginario' o come creatore di «testimonianze vere» si scontra inevitabilmente con una serie di dati che, al contrario, sembrano porre il narratore teatrale come testimone 'del vero'.

Questa visione appare infatti essere promossa sia dalla critica giornalistica che dai narratori stessi. Nel primo caso, se le parole di Andrea Porcheddu richiamano paragoni decisamente impegnativi come quelli tra l'operato di Ascanio Celestini e l'indagine storica come espressa da Peter Burke nel definire la *New Cultural History*, esse hanno comunque il merito di sottolineare come tali suggestioni siano sempre e comunque ricondotte dal narratore nelle strutture della libera creazione artistica⁷⁶. Cosa che non avviene, ad esempio, in molta stampa locale e nazionale che in merito all'operato dei narratori non solo confonde storia e memoria ma, sottolineando la loro capacità di rispondere al generale bisogno «di raccontare le

⁷³ G. Guccini, *La bottega dei narratori, Storie, laboratori, metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino, 2005, p. 13.

⁷⁴ Cfr. T. Todorov, *Le morali della storia*, Torino, Einaudi, 1995, p. 187.

⁷⁵ M. Baliani, *La necessita della memoria*, in S. Bottiroli, *Marco Baliani*, Civitella in Val di Chianta, Zona, 2005, p. 100.

⁷⁶ Cfr. A. Porcheddu, *Dal personale al collettivo*, in *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, A. Porcheddu (a cura di), Udine, Il Principe Costante, 2005, p. 141.

cose come stanno, senza mediazioni e senza rappresentazioni»⁷⁷, non disdegna titoli d'effetto: «Insopportabilmente vero», «Marco Paolini, il coraggio della verità», «La vergogna di Ustica il coraggio della verità. Lo spettacolo teatrale di Paolini allo Spasimo», «[...] quello di Paolini è il teatro della verità»⁷⁸, ecc.

Le cause di una tale confusione tra il territorio del vero e quello del verosimile e che trasforma la narrazione teatrale in un atto di *parresia*, è in parte rintracciabile anche nell'operato di alcuni narratori. Al di là del riferimento di Baliani a Carlo Ginzburg, la vicinanza tra la finzione teatrale e la ricerca storica viene promossa anche dall'utilizzo, in alcune narrazioni teatrali, del paradigma indiziario teorizzato da Ginzburg nel saggio *Spie* (1979) e poi raccolto in *Miti emblematici spie* (1986); connettendo le tre figure di Giovanni Morelli, Sigmund Freud e Sherlock Holmes, Ginzburg ha esplicitato l'esistenza di un paradigma che sottende a discipline anche molto diverse tra loro e che trovano tratti comuni nell'attenzione al particolare, al marginale, al dettaglio che permetta di scoprire le tracce di falsificazione, gli errori, le incongruenze utili a decifrare aspetti della realtà che altrimenti rimarrebbero inconoscibili. L'attenzione del teatro di narrazione verso l'obiettività della ricerca e del racconto, viene esplicitata anche ricorrendo a tale metodo epistemologico, come nel caso della presentazione di prove, materiale giudiziario, testi giornalistici e indizi di varia natura per *Il racconto del Vajont* ma, ancor di più, per i *I-Tigi. Canto per Ustica* e *I-Tigi. Racconto per Ustica* di Marco Paolini⁷⁹.

A rafforzare l'impressione di “testimonianze del vero”, più che di “testimonianze vere”, concorrono anche alcune dichiarazioni e scelte lessicali. Per quanto concerne le prime, una dichiarazione come quella che segue può essere illuminante per comprendere come il fortissimo intreccio tra vero e verosimile nel teatro di narrazione faccia sì che, tra i due piatti della bilancia, quello relativo al “vero” assuma sovente un peso maggiore:

La responsabilità morale tremenda di chi fa questo lavoro è quella di dire: ‘L’ho detta giusta’. Io posso solo dire: ‘L’ho detta onestamente’. Non so come sarà scritta fra trent’anni la storia del Vajont, non posso saperlo. E non posso sapere neanche come la racconterò io. Ma ogni volta che abbiamo scoperto qualcosa che non tornava *abbiamo corretto il racconto quella sera stessa*⁸⁰.

⁷⁷ R. Battisti, *Da Porto Marghera a Ustica protagonista la memoria civile*, in «L'Unità», martedì 2 luglio 2002.

⁷⁸ I titoli riportati sono, nell'ordine, in M. Battista per «L'arena di Verona» del 14/02/2002, A. Rochira per «Il Piccolo di Trieste» del 28/11/2001, L. Nobile in «La Repubblica» del 6/07/2000, F. Baretta in «Corriere del Veneto.it» del 17/06/2010.

⁷⁹ A questo proposito cfr. P. Antonello *New Commitment in Italian 'Theatrical Story-telling': Memory, Testimony and the Evidential Paradigm*, in *Postmodern Impegno*, cit., pp. 244-246.

⁸⁰ M. Paolini, *Quaderno del Vajont*, Torino, Einaudi, 2008, p. 52. Corsivo nostro.

Nel caso del Vajont, la partita sulla conoscenza del reale o meglio sui dubbi in merito alla parzialità, alla soggettività e alla correttezza del racconto non è giocata sul presente ma sul futuro. Tra trent'anni, forse, sarà diverso – dice Paolini –, ma intanto, sembra intendere, questa è la verità ad oggi. Perché? Perché c'è un'opera di controllo e di revisione continua intorno al racconto, perché ad ogni nuova 'scoperta', tale modifica è stata apportata immediatamente. Un *modus operandi* molto più prossimo alla ricerca storica che non all'invenzione artistica. Quanto al lessico, anch'esso appare attento al fine di non far apparire i propri racconti come frutti di ideologie preconcepite, le quali minerebbero il contenuto di verità degli enunciati: «A me usare linguaggi ideologici dà fastidio», dice Marco Paolini a proposito dell'espressione “la guerra de I-Tigi”, salvo affermare poco dopo: «Provo a raccontarla la storia della guerra nel cielo de I-Tigi»⁸¹.

Sul tema dell'ideologia, Pierpaolo Antonello, in una nota del suo *New Commitment in Italian 'Theatrical Story-telling'*, chiosa come uno degli strumenti relazionali di questa forma d'impegno postmoderno sia la 'passione'. Un termine tenuto separato da quello di 'ideologia', come nel finale del testo di *Radio Clandestina* di Ascanio Celestini quando l'attore romano, alla fine di alcune strofe della poesia *La terra di lavoro* di Pasolini, conclude scrivendo per otto volte la parola passione⁸² – termine fondamentale nell'impegno intellettuale di Pierpaolo Pasolini – “separandola” dalla famosa diade pasoliniana del saggio *Passione e Ideologia* (1960)⁸³.

Lo spettacolo di teatro di narrazione che probabilmente più di ogni altro ha affrontato in maniera diretta problematiche di questo tipo, esponendo opinioni e pensieri in merito alle teoriche sulla lettura del reale è *I Miserabili. Io e Margaret Thatcher* (2006, video 2009) di Marco Paolini. Per poter concludere la nostra analisi è necessario riportare un ampio estratto di tale spettacolo:

Dopo Heisenberg, [e il suo principio di indeterminazione, N.d.A.] la teoria del caos, la teoria delle complessità, l'idea che noi non possiamo osservare dei fenomeni senza modificare quello che stiamo osservando, che quindi le cose non sono come noi le vediamo e che quindi forse non esiste la realtà o almeno essa non corrisponde a quella che noi possiamo osservare, e che dobbiamo accontentarci sempre di risposte parziali, è un bagno di umiltà per la scienza, prima potevi dire “funziona così” dopo devi dire “quante probabilità ci sono che funzioni così?” Ma qualche probabilità che non sia così me la devo tenere dentro, devo abituarci a vivere senza quella certezza. Poi succede che cosa? Succede che

⁸¹ Le due frasi sono pronunciate da Paolini nel video dello spettacolo *I-Tigi a Gibellina. Racconto per Ustica*, Torino, Einaudi, 2009, DVD, rispettivamente a 2:12' e 2:13':52”.

⁸² Cfr. A. Celestini, *Radio Clandestina*, cit., p. 94.

⁸³ Cfr. P. Antonello, nota n. 21, in *New Commitment in Italian 'Theatrical Story-telling'*, cit., p. 254.

le scienze, quelle esatte, e quelle altre, sono molto vicine, la filosofia va vicinissima alla fisica. *E allora l'idea filosofica che deriva dal principio di indeterminazione di Heisenberg è che la realtà non esiste. La realtà è rappresentazione*⁸⁴.

Questo tipo di problematiche vengono definite da Paolini «provocazioni sublimi diventate parte della nostra vita»⁸⁵. E prosegue:

Ed è per questo che noi dobbiamo sopportare ciclicamente una quantità di pubblicazioni che riescono a negare l'Olocausto per esempio o qualsiasi riscrittura della storia non più considerata dalle fonti perché ognuno le nega e le ricostruisce in un meccanismo combinatorio affascinante, in cui non abbiamo più un'idea di realtà condivisa⁸⁶.

In questa critica alla filosofia decostruzionista del Novecento («[...] la realtà non esiste. La realtà è rappresentazione»), che richiama lo slogan derridiano *Il n'y a pas hors texte*, l'attore veneto sembra riprendere – a conclusione del suo pensiero – le parole di Ginzburg in merito all' esempio negazionista di Faurisson a proposito dell'Olocausto quando, in risposta a Hayden White, contestava il rapporto causale tra efficacia e verità di una narrazione storica.

Questo spettacolo funge da cartina di tornasole per confrontare le dichiarazioni e i dati fin qui presentati con la concreta pratica scenica. Appare emblematico, ad esempio, che proprio nella narrazione in cui viene lanciato un grido di protesta alle «sublimi provocazioni» dell'epistemologia filosofica – che ha probabilmente tra i suoi maggiori meriti l'invito ad una profonda attenzione al testo –, la morte del giornalista Walter Tobagi venga involontariamente collegata con la strage di Ustica:

Non è una balla questa storia, è successo. Era il 1980 [...] il 26 giugno 1980, il giorno dopo, la mattina dopo, le Brigate Rosse da noi ammazzano il giornalista Walter Tobagi⁸⁷.

Confondere una data con un'altra, specialmente in una narrazione orale, è fenomeno frequente e in questo caso probabilmente dovuto ad un lapsus in base al quale il giorno della caduta del Dc9 Itavia presso Ustica – del cui racconto si è più volte occupato Paolini – diventa il giorno della morte di Tobagi. Questo collegamento involontario, e di per sé veniale, ci riporta però ad altre problematiche relative al tema dell'immaginazione nel racconto di un fatto storico. Paolini esplicita il suo pensiero a tal proposito:

⁸⁴ M. Paolini, *I Miserabili. Io e Margaret Thatcher*, registrazione della diretta andata in onda su La7 il 09-11-2009 dal Taranto Container Terminal del porto di Taranto. L'estratto proposto si trova a 1:28':56". Enfasi nostra.

⁸⁵ Ivi, 1:29':57".

⁸⁶ Ivi, 1:30':03".

⁸⁷ M. Paolini, *I Miserabili. Io e Margaret Thatcher*, video, cit., a 20':20".

Immaginare per me ha due significati: uno è virtuale e significa contrapporre un mondo che non c'è a uno che c'è e l'altro modo di immaginare, è immaginare ciò che c'è, ma combinare, è in fondo il modo della narrazione⁸⁸.

L'immaginazione come combinazione di pensieri, suggestioni, ricordi è indubbiamente una delle chiavi della narrazione. Ma nel momento in cui il narratore si occupa di raccontare eventi del reale non ancora risolti sul piano della verità giuridica né su quello della verità storica, che cosa separa agli occhi dello spettatore quelle che sono le sue immaginazioni da quelli che sono, invece, dati reali? Il rischio è che la 'combinazione' tipica della narrazione produca risultati così ibridi nel solco del rapporto tra verità e finzione da non poter assolutamente identificare dove finisca la prima o dove inizi la seconda:

Ecco che di colpo dal niente gli arrivano addosso uno o due aerei e il Dc9 esplode, ha un infarto, un collasso. [...] Ma gli aerei non si tirano addosso le bombe uno con l'altro, casomai si scontrano o tirano missili, e allora? Allora togliamo le tracce degli altri aerei sul mare, neghiamo le manovre, le attività militari, tiriamo via l'ingorgo sull'Appennino. Facciamo sparire tutti i nastri e le registrazioni di quella notte⁸⁹.

I dati che in una sentenza penale – quella che Paolini usa per il suo spettacolo sulla strage di Ustica – riferiscono della «possibilità di una near collision»⁹⁰, si trasformano nel testo del narratore in due aerei che «arrivano addosso» al Dc9. Anche i documenti scomparsi che, secondo il giudice, sono «innumerevoli»⁹¹, nel flusso della narrazione teatrale diventano «tutti i nastri e le registrazioni di quella notte». Insomma, le ipotesi – pur supportate da alcune perizie – diventano fatti privati di qualsiasi elemento di dubbio⁹² e i dati numerici nella narrazione aumentano in modo direttamente proporzionale all'aumentare della loro grandezza nella sentenza, in un meccanismo per cui, ad esempio, il molto diventa tutto e il probabile diventa certo. Questa tendenza è tipica del sensazionalismo e concerne numerosi passaggi,

⁸⁸ M. Paolini, *I-Tigi a Gibellina. Racconto per Ustica*, DVD, cit., a 1:23':50".

⁸⁹ M. Paolini, *I -TIGI Canto per Ustica. Il copione*, in D. Del Giudice, F. Marchiori, M. Paolini, *I TIGI DA BOLOGNA A GIBELLINA*, Einaudi, Torino, 2009, p. 125.

⁹⁰ R. Priore, Procedimento Penale Nr. 527/84 A G.I., Sentenza Ordinanza del Giudice Istruttore, Capo 7° *Considerazioni finali*, Capitolo I *Le conclusioni per effetto delle perizie*, secondo paragrafo *Conferme del contesto dagli studi di Casarosa e Held*, p. 4946.

⁹¹ Id., Libro 2° *Le posizioni singole*, Capo 1° *Gli imputati*, Capitolo I *Le posizioni dello SMA Bartolucci*, paragrafo 1.2 *Le carenze documentali*, p. 5001.

⁹² Un modus operandi tipico di produzioni cinematografiche alla stregua del film di Oliver Stone sull'omicidio Kenedy dal titolo *JFK*, in cui, come scrive Giuliana Benvenuti, l'insieme di fonti e di scene immaginate inducono «lo spettatore ad assumere le congetture proposte dalla pellicola quali verità letterali», cfr. G. Benvenuti, *A proposito del dibattito sulla narrazione della storia*, cit., p. 145. È importante inoltre ricordare, in merito a Paolini, che lo spettacolo nasce nel 2000 quando ancora non vi era stata nemmeno una sentenza civile a favore delle ipotesi di abbattimento per missile o collisione con altro mezzo aereo.

dalla certezza che «l'aereo prende un colpo»⁹³, passando attraverso le allusioni fornite per dotare di maggiore efficacia una conversazione telefonica: «il microfono della consolle è rimasto aperto», corretto nel successivo *Racconto per Ustica*⁹⁴ fino ad arrivare all'apice per cui «la sola cosa che non vi dirò stasera è chi e come esattamente»⁹⁵. Tutto il resto, *ça va sans dire*, è svelato dallo spettacolo di Paolini.

Questo concreto atteggiamento narrativo, questo modo di combinare frutto dell'immaginazione, rende impossibile ad un qualsiasi spettatore distinguere le prove dalle congetture. Per questa ragione, il racconto di eventi storici operato dal teatro di narrazione, nonostante i riferimenti all'opera di controllo e revisione continua del testo, il ripudio dello scetticismo postmoderno, il rifiuto dell'ideologia e le critiche a quei racconti revisionisti che utilizzano un meccanismo combinatorio (appunto) affascinante per riscrivere la storia⁹⁶, assume le forme dello stile modernista come invocato da Hayden White piuttosto che gli insegnamenti del più volte citato Carlo Ginzburg. Il risultato, insomma, è quello – paradossale – di un desiderio di realismo che utilizza le forme dell'anti-realismo per invocare una realtà uguale per tutti. Ed è probabilmente in questo doppio binario antitetico tra critica concettuale e assunzione formale della critica stessa che meglio si fotografa quella liquidità postmoderna alla quale si vorrebbe porre un freno.

Naturalmente, non tutti i racconti del teatro di narrazione si pongono questi obiettivi e si propongono di narrare eventi storici o svelare «segreti di dominio pubblico»⁹⁷. Ma è di queste narrazioni (racconto della strage di Ustica, dell'omicidio di Aldo Moro e dell'eccidio delle Fosse Ardeatine) che ci occupiamo nel nostro lavoro. Una doverosa distinzione va ad ogni modo operata tra i narratori in oggetto: quella in base alle forme e alle tecniche che essi utilizzano. Se nel caso di Paolini la sentenza ordinanza del 1999 viene trasformata da un rinvio a giudizio a un giudizio vero e proprio, dato per certo («L'unica cosa che non vi dirò stasera...»), spingendo la percezione del pubblico sul piano della realtà fattuale e le parole del

⁹³ M. Paolini, *I-TIGI Canto per Ustica. Il copione*, cit., p. 126. Tale affermazione è stata parzialmente corretta nella serie successiva di spettacoli denominati *Racconto per Ustica* come si evince dal video *I-Tigi a Gibellina, Racconto per Ustica*, DVD, cit., a 23':37": «[...] il come quell'aereo sia stato colpito o non colpito». Salvo poi, nella parte finale dello stesso video, affermare che «loro vanno a sbattere», *ivi*, a 2:24':42".

⁹⁴ *Ivi*, p. 101. Corsivo nostro. Come detto, nella versione video del 2002 viene posto almeno un dubbio sulla questione: «Ora questi signori che parlano lì, si ricordano o no che il telefono è aperto? Non lo so», cfr. *I-Tigi a Gibellina, Racconto per Ustica*, DVD, cit., a 1:24':26".

⁹⁵ *Ivi*, a 23:37". Enfasi nostra.

⁹⁶ Vedi la citazione siglata con nota n. 86.

⁹⁷ M. Paolini, *Io porterò il Vajont in Piazza Fontana. E lo faccio perché...*, in «L'Unità», 9 ottobre 1995, p.10.

narratore oltre i confini delle ‘possibilità’ per approdare nel terreno delle ‘prove’, le invenzioni facilmente riconoscibili di Celestini (la figura della bassetta, i cartelli, i racconti familiari...) costruiscono un testo dove – pur richiamando fonti orali, dati storici, le ricerche di Portelli... – lo spettatore può godere della visione di una ‘testimonianza vera’ senza per questo essere spinto ad assumerla come realtà oggettiva. Non ci sono filologie, istruttorie o radar a premettere la veridicità del racconto, ma un semplice contratto di fiducia basato sul rapporto tra la soggettività del narratore e il suo pubblico. Parimenti, la narrazione di Baliani in merito al rapimento e all’omicidio di Aldo Moro, pur mutuando alcune suggestioni dall’*Affaire Moro* di Sciascia e ponendo problematiche relative al rapporto tra identità personale e sincerità scenica è, agli occhi di chiunque, un racconto autobiografico in cui la commistione tra vero e verosimile è apertamente dichiarata.

Un dato, però, – o sarebbe più corretto dire una tendenza – pare accomunare le tre narrazioni in questione: quella di riprendere la pasoliniana volontà di un processo al Palazzo, di mettere sotto accusa, inquisire la storia e la realtà in nome di quell’«Io so»⁹⁸ che oggi sembra quantomai lontano dalla saggezza socratica, scettica e prudente dell’«Io so di non sapere». L’azzardo poetico pasoliniano, la provocazione, il lampo di genio dell’artista assume talvolta nella contemporaneità del presente la forma tribunizia che sempre più spesso vede gli inquisitori travestirsi da eretici⁹⁹.

⁹⁸ Cfr. P. P. Pasolini, *Cos’è questo golpe? Io so*, in «Corriere della Sera», 14 novembre 1974.

⁹⁹ Cfr. G. Vitiello, *Più Sciascia, meno Pasolini*, in «Corriere della Sera», inserto «La Lettura», del 16 dicembre 2012, p. 10.

2.2 «Non ne sapremo mai nulla»: il secondo Novecento tra opacità e scetticismo postmoderno

Una delle ragioni del successo, in termini di pubblico, delle narrazioni teatrali a tema storico nel secondo Novecento, può essere individuata proprio nella messa da parte di quello scetticismo conoscitivo che ha caratterizzato buona parte del pensiero critico e filosofico durante il ventesimo e l'inizio del ventunesimo secolo. Come ha scritto Umberto Eco, il mondo della narrazione romanzesca ci permette di rifuggire le insidie del mondo reale ed entrare in una dimensione «dove la nozione di verità non può essere messa in discussione»¹⁰⁰. In maniera opposta ma simmetrica, il teatro di narrazione ha evidenziato un'attitudine al dibattito su alcuni avvenimenti del mondo reale, palesando interessi relativi ai cosiddetti “buchi neri” della storia repubblicana italiana, assolvendo in particolare funzioni sostitutive o integratrici rispetto alla storiografia. Tra queste funzioni vi è certamente quella di dare un giudizio di valore in merito ai fatti e ai loro significati, andando contro quella tendenza contemporanea di cui ha scritto Todorov e che si propone di «slegare lo studio dell'uomo e della società da ogni tentazione normativa»¹⁰¹.

Le narrazioni teatrali mirano ad un “sentire comune”, fondendo la ricerca della verità con la ricerca di adesione e di partecipazione emotiva di un'intera comunità che vada al di là del singolo individuo, verso una direzione nazionale-popolare di matrice gramsciana¹⁰². Naturalmente, come aveva acutamente riflettuto Alberto Asor Rosa nel suo *Scrittori e Popolo* (1965), non bastano i buoni sentimenti o le grida di protesta per un'umanità offesa per ottenere della buona letteratura o della buona politica¹⁰³. Può essere però sufficiente, a volte, il ricorrere alle potenzialità della fiction, senza la quale – come chiosa Silvio Lanaro – anche l'*affaire* Dreyfus non sarebbe diventato uno spartiacque nella coscienza culturale francese¹⁰⁴,

¹⁰⁰ U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 111.

¹⁰¹ T. Todorov, *Le morali della storia*, Torino, Einaudi, 1995, p. 3.

¹⁰² Si veda, ad esempio, l'augurio dell'avvento di un «governo Gramsci» come salvezza per l'Italia nello spettacolo di Ascanio Celestini *Discorsi alla Nazione* (2013).

¹⁰³ Cfr. A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo: saggio sulla letteratura populista in Italia*, Roma, Savonà e Savelli, 3°ed., 1969, specialmente le critiche a Vittorini, p. 165. Nonostante le critiche di Asor Rosa al “nazionale-popolare” gramsciano (p. 221), l'intellettuale sardo aveva una concezione assai simile della questione: «Ciò che si esclude è che un'opera sia bella per il suo contenuto morale e politico e non già per la sua forma in cui il contenuto astratto si è fuso e immedesimato», A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma, 3°ed., 1996, p. 11.

¹⁰⁴ Cfr. S. Lanaro, *Raccontare la storia: generi, narrazioni, discorsi*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 90.

al fine di ottenere l'amplificazione di un dato evento e per influenzare la sua ubicazione gerarchica nella coscienza di una nazione.

Questa frequente sovrapposizione tra storia e fiction ha certamente prodotto un maggiore interesse verso determinati eventi storici e il loro racconto ma ha altresì contribuito a scardinare, nell'opinione comune, quel senso della storia di cui parla Marina Caffiero riprendendo le parole di Paolo Prodi:

La sovrapposizione sempre più frequente tra storia, romanzo e finzione scardina nelle nuove generazioni il senso della storia come scienza e rende il confine tra il vero e il verisimile, e perfino il falso, invisibile o insignificante¹⁰⁵.

Eppure, come abbiamo visto, questo fraintendimento epistemico che conduce talvolta a conclusioni estreme di anti-realismo, non è preoccupazione unica dell'ambito storico ma anche del versante artistico e letterario. Il principio di indeterminazione di Heisenberg, come annotava Paolini nel suo spettacolo *I Miserabili*, ha davvero costituito uno snodo, un crinale fondamentale attorno alle riflessioni sul concetto stesso di scienza. Se l'accadere diviene un «gioco del caso»¹⁰⁶, le stesse coordinate di orientamento della vita umana subiscono una fortissima messa in discussione. Per citare le parole di Umberto Eco, le filosofie, le religioni e i romanzi polizieschi hanno in comune un medesimo aspetto, quello di porre la domanda «Chi è stato?»¹⁰⁷. Domanda alla quale diviene impossibile trovare una risposta se tutto viene ricondotto ad un «lancio di dadi», fortunata espressione di einsteiniana memoria.

Abbiamo scritto di un «fraintendimento epistemico» a proposito del quale occorre fare una precisazione. È evidente, come accennato, che il concetto di scienza dalla fine degli anni venti del Novecento abbia subito modificazioni importanti in merito alla possibilità di definire con esattezza e oggettiva certezza la realtà che osserviamo o i fenomeni che studiamo. È altrettanto evidente che la filosofia del linguaggio e il decostruzionismo degli anni settanta del Novecento abbiano contribuito a far sì che, nel *sensus communis*, si radicassero alcune prospettive ontologiche del tenore ricordato da Marco Paolini – «tutto è rappresentazione» – o visioni di una realtà che si esaurisce totalmente nel linguaggio, creando quel paradosso di cui parla Paolo Jedlowski secondo il quale, seguendo tali ragionamenti, una ferita non dovrebbe

¹⁰⁵ M. Caffiero, *Libertà di ricerca, responsabilità dello storico e funzione dei media*, in AAVV, *Vero e Falso. L'uso politico della storia*, M. Caffiero e M. Procaccia, (a cura di), Roma, Donzelli, 2008, p.6.

¹⁰⁶ W. Heisenberg, *Indeterminazione e realtà*, Napoli, Guida, 1991, p.128.

¹⁰⁷ U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p.142.

esistere finché non viene nominata¹⁰⁸. Ciò avrebbe condotto alla fine della modernità¹⁰⁹ intesa come epoca storica in cui l'uomo nutriva fiducia nelle proprie facoltà razionali e nelle sue possibilità di progressiva emancipazione rispetto alle epoche precedenti, cedendo il passo all'avvento del cosiddetto periodo 'post-moderno' la cui data di nascita viene solitamente fatta risalire al 1979, anno d'uscita del libro *La condition postmoderne* di Jean-Francois Lyotard¹¹⁰.

Ciò che invece non appare altrettanto chiaro, sebbene sia un fatto costitutivo della contemporaneità, è la ragione che spinge sovente a rintracciare nel postmoderno l'origine di tutti i mali della società. Se le «sublimi provocazioni» di cui parla Paolini – identificabili anche nel relativismo filosofico e in quel che Pier Aldo Rovatti e Gianni Vattimo hanno definito *Pensiero debole* – si sono palesate nel secondo Novecento attraverso conseguenze decisamente diverse rispetto all'iniziale istanza d'emancipazione che le aveva fatte nascere, le cause del deragliamento di tali teorie possono essere ricercate non solamente nelle ambiguità di cui si sono fatte portatrici ma, anche, nella parzialità conoscitiva che di esse ha perpetrato la comunicazione mass-mediatica al grande pubblico. I tempi e le forme del linguaggio mediatico, unitamente ai populismi politici che li attraversano e che – attraverso le cosiddette “leadership di opinione” – selezionano i materiali, impongono sovente una semplificazione e una riduzione degli oggetti del discorso che vengono rivolti al pubblico di massa e che, talvolta, creano un generale appiattimento della tematica o del concetto esposto finanche a snaturarne il senso.

Si è assistito, infatti, ad una frequente litania sulle istanze iper-decostruzioniste degli anni settanta del Novecento, laddove il termine heideggeriano *Destruktion*, raccolto e utilizzato da Derrida come “decostruzione” (leggi: indagare, porre radicalmente in questione tutti gli aspetti della cultura contro un'assunzione acritica della realtà), sembra aver assunto – presso pubblici non specialistici – il pressoché definitivo significato di “distruzione”. A partire dalla nietzscheana ‘volontà di potenza’, vero spartiacque tra la fiducia ottocentesca nella scienza e la cosiddetta “fine delle certezze” del XX secolo, il sapere e la conoscenza iniziano ad essere guardati con sospetto in quanto forme di dominio e ad essere messe fortemente in

¹⁰⁸ Cfr. P. Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, cit., p. 198.

¹⁰⁹ Cfr. G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

¹¹⁰ In realtà è solo grazie alla pubblicazione sulla rivista «New Left Review» nel 1984 dell'articolo di F. Jameson *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* che il termine 'postmoderno' diventa centrale nel dibattito contemporaneo come categoria storica e non più solamente – è il caso di Lyotard – come paradigma epistemologico.

discussione, durante il Novecento e specialmente dal postmodernismo filosofico, in tutti i loro aspetti: falsi presupposti, pregiudizi, interessi di vario genere, contraddizioni linguistiche e concettuali, aporie... Tale messa in discussione, però, non sembra affatto aver sortito gli effetti sperati dai loro propugnatori, quelli cioè di un abbattimento dei credi totalizzanti in favore di una verità più complessa e frastagliata¹¹¹, andando invece a sedimentarsi in tanta parte della pubblica opinione nell'ottica di una lettura nichilista e irrazionalista che pone, come unico risultato, la deriva del senso e la perdita di fiducia in quel progresso umano che aveva caratterizzato la modernità.

È naturale che, all'interno di una simile prospettiva, la figura dell'intellettuale subisca un forte spostamento del suo spazio d'azione nei confronti della società. In quella che Bauman¹¹² ha definito la nuova «società liquida» e individualizzata, infatti, l'intellettuale che aveva svolto, nella modernità, la funzione di “legislatore”, ideologicamente impegnato, vede mutare il suo ruolo in quello, più marginale, dell'interprete. Proprio questa è, secondo Remo Ceserani, una delle ragioni della crisi degli intellettuali italiani:

Quando non si è più legislatori e chiamati a dimostrare la propria appartenenza (confermandola con l'impegno) a una delle grandi ideologie, oppure a quel grande intellettuale che era il partito di Gramsci [...], resta solo il ruolo dell'interprete, non più attivo ma solamente ricettivo, non più legislatore ma condannato al confronto e al conflitto delle interpretazioni¹¹³.

Collocate in questo contesto, le critiche di Paolini alle «sublimi provocazioni» filosofiche assumono maggiore chiarezza nell'ottica di un “tramonto dell'intellettuale” come inteso nella modernità. Eppure, l'intera dialettica del postmodernismo o del cosiddetto *linguistic turn* d'inizio Novecento, cui abbiamo accennato nel primo paragrafo di questo capitolo, non si esaurisce certamente nella messa in discussione della verità. Basti pensare a Bertrand Russell, uno dei padri della cosiddetta “svolta linguistica”, e al suo aver sottolineato come la ricerca non sia possibile se s'intende la verità come qualcosa di esclusivamente soggettivo¹¹⁴. Oppure a Lyotard che nella sua opera *Le différend* (1983) teorizza la figura del “testimone del dissidio” per rispondere a Faurisson e alla sua negazione dell'esistenza delle camere a gas durante l'Olocausto, senza considerare l'elezione di Kant a maestro delle proprie

¹¹¹Cfr. G. Vattimo, *La fine della modernità*, cit., p. 21: «[...] fare esperienza della verità, non come oggetto di cui ci si appropria e che si trasmette, ma come orizzonte e sfondo entro il quale, discretamente, ci si muove.»

¹¹² Cfr. Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000; trad. It., S. Minucci, *Modernità liquida*, Roma- Bari, Laterza, 2002.

¹¹³ R. Ceserani, *Intellettuali liquidi o in liquidazione?*, in *Postmodern Impegno*, cit., p. 38.

¹¹⁴ Cfr. B. Russell, *La saggezza dell'Occidente. Panorama storico della filosofia occidentale nei suoi sviluppi sociali e politici*, trad. it., Luca Pavolini, Bergamo, Euroclub, 1980, p. 442.

idee. Vale la pena, inoltre, citare un passo dell'ottimo libro di Alessandro Ferrara, *La forza dell'esempio* (2008):

A coloro tra voi, che si chiedono se sia finalmente venuto il momento di archiviare la svolta linguistica e le sue scosse di assestamento postmoderno come ormai superate rivolgerei le seguenti domande: avete voi un'argomentazione convincente per affermare, contro Wittgenstein, che possiamo guadagnarci una conoscenza elaborata del mondo al di fuori dei campi semantici di qualsiasi linguaggio? Conoscete voi la maniera, contro Quine, per ri-tracciare con precisione la linea che separa ciò che è vero in virtù di uno stato del mondo da ciò che è vero in virtù del significato dei termini con cui lo descriviamo? Siete voi, infine, in grado di negare, contro Weber, che tutte le forme di conoscenza comportano un momento selettivo in cui si isola ciò che riteniamo importante conoscere in un oggetto, e che tale attribuzione d'importanza si collega al perseguimento di valori spesso rivali e non riconducibili a una gerarchia unica e incontestabile? Se non avete risposte esaurienti a queste domande l'orizzonte postmoderno è ancora tutto davanti a noi¹¹⁵.

Degli ampi *omissis* della dialettica filosofica postmoderna nel dibattito pubblico ha scritto pochi anni fa anche Maurizio Ferraris segnalando non solo il convegno di Cerisy-la-Salle (1980), dove Derrida si è espresso contro i toni apocalittici che stavano accompagnando i dibattiti sul postmoderno, ma anche come lo stesso abbia intensificato i suoi successivi interventi contro l'idea di un superamento dell'epoca dei lumi in favore, invece, di un rilancio della stessa in chiave contemporanea¹¹⁶. Ecco perché è possibile parlare di un "frintendimento epistemico", perché la banalizzazione del pensiero filosofico postmodernista, bollato come semplice provocazione nella migliore delle ipotesi o come male radicale nella peggiore, ha contribuito a trasformare – in quel tessuto di generali postulati sulla natura delle cose che possiamo chiamare "senso comune" – un progetto di presa di coscienza della realtà in chiave iper critica, in reazioni ad esso opposte: l'accettazione passiva, la rassegnazione al "non sapere".

Contro questa tendenza, lo stesso Ferraris – insieme a Markus Gabriel e Petar Bojanić – ha proposto un abbandono delle istanze postmoderniste in favore di un recupero della nozione di realismo per contrastare la visione di una realtà impossibile da raggiungere se non attraverso mediazioni sensoriali, linguistiche e intellettive¹¹⁷. Ciò che forse, però, più di ogni altra cosa sarebbe necessario chiedere a questo *New Realism*, come è stato chiamato dai suoi promotori, è innanzitutto se e come sarà capace di difendersi da ciò che appare essere un inevitabile "destino": che cosa, in sostanza, impedirà al *New Realism* di trasformarsi in un

¹¹⁵ A. Ferrara, *La forza dell'esempio*, Feltrinelli, Milano, 2008, p. 23.

¹¹⁶ Cfr. M. Ferraris, *Perseverare è diabolico*, in «alfabeta2», II, n.14, novembre 2011, p. 9.

¹¹⁷ Cfr. M. Ferraris, *Manifesto del New Realism*, in «La Repubblica», 8 agosto 2011.

feticismo realista, in un ossessivo controllo totalizzante del reale, nella stessa maniera in cui il postmodernismo, da istanza critica, è divenuto un superficiale “dire e fare” senza alcun necessario legame di attinenza al reale? Il rischio è quello di sostituire un’etichetta con un’altra senza per questo andare ad affrontare il cuore della problematica: quello di una gestione della comunicazione mass mediatica – soprattutto televisiva – che, in quanto strumento di accesso alla conoscenza, appare orientata da interessi economici e politici che predominano sul contenuto fattuale di qualsiasi realtà¹¹⁸.

L’anomalia italiana segnalata dal Censis alla fine del ventesimo secolo, che evidenziava come soltanto in Italia esistessero, nell’ambito televisivo, due gruppi che da soli coprivano il novanta per cento dell’ascolto con «una programmazione centralizzata ed omogenea per l’intero territorio nazionale»¹¹⁹, unitamente a problematiche relative a crisi politiche e di rappresentanza, portava a conclusioni del tenore seguente:

Non sovvenissero ottimismo fedele ed indulgente cinismo ci sarebbe da essere umiliati e disperati di fronte all’attuale incapacità italiana di fare retrospezione del passato, interpretazione del presente, esplorazione del futuro¹²⁰.

Questa incapacità di lettura degli avvenimenti del reale produceva, secondo la medesima relazione, un’indifferenziazione collettiva che aveva condotto ad una società di irriconoscibili «“tutti uguali”»¹²¹. Un appiattimento culturale e conoscitivo che condurrà, nelle relazioni del nuovo millennio, ad evidenziare un «crollo della fiducia nei media (senza eccezioni per nessun mezzo)»¹²². Se il rapporto Censis del 2008 sottolineava, infatti, come i sessantaquattro giornalisti deputati all’interno della XVI legislatura – «(la quarta professione rappresentata alla Camera, dopo avvocati, dirigenti e imprenditori, prima dei funzionari di

¹¹⁸ Cfr. P. Ginsborg, *L’Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, Milano, Einaudi Scuola, 1998, p. 213: «Non bisogna dimenticare inoltre il caso che fin dal 1976-77 i tre canali della Rai erano stati assegnati ai tre maggiori partiti politici: il primo e più ricco di ascoltatori e di risorse alla Dc, il secondo al Psi, il terzo al Pci.». A partire dagli anni Novanta (discontinuamente dal 1994 al 2011), inoltre, con l’elezione di Silvio Berlusconi (proprietario del gruppo televisivo Mediaset) alla presidenza del Consiglio dei Ministri, la conoscenza del reale per mezzo della televisione si è ritrovata al centro di quel ‘conflitto di interessi’ tale per cui il potere politico e la sua influenza sui media ha raggiunto livelli altissimi. A questo proposito, a puro titolo d’esempio, vedi il recente articolo di Tim Parks, *In Italy, Illusion is the only Reality*, in «NYTimes» del 23 febbraio 2013.

¹¹⁹ Istituto Censis, *33° Rapporto annuale sulla situazione sociale del paese - Comunicazione e cultura*, 1999, p. 142.

¹²⁰ Ivi, *Considerazioni generali*, p. 2.

¹²¹ Ivi, p. 4.

¹²² Istituto Censis, *42° Rapporto annuale sulla situazione sociale del paese - Comunicazione e media*, 2008, p. 5.

partito)»¹²³ – fossero un esempio emblematico del complesso rapporto tra potere politico e media, nel 2009 le problematiche sociali trovavano già comune riflesso all'interno di un termine del quale si è parlato più volte in questa tesi, quello di 'opinione':

[...] il primato dell'opinione (che spesso scivola nel cosiddetto opinionismo), lasciato in libertà rispetto ai temi e alle tensioni degli interessi, resta a produrre effetti non di alta qualità nella vita quotidiana e in particolare nelle sue componenti sociopolitiche, partitiche o giornalistiche che siano. Queste, anche quando non cedono al degradarsi verso il gossip, restano comunque prigioniere nell'esasperazione di un diffuso antagonismo (talvolta a forte tasso di personalizzazione) che non permette loro di uscire dal recinto dell'opinione, nel quale possono solo esasperare il proprio grido. [...] Avviene così, quasi paradossalmente, che mentre la retorica collettiva sembra preoccupata di difendere, salvare, rilanciare la dimensione politica e statale, la corrosione esercitata su tale dimensione dal primato dell'opinione ha comportato un grande deficit di interpretazione sistemica; di visione complessiva di cosa siamo e del dove stiamo andando; di capacità e volontà di definire una direzione di marcia su cui orientare gli interessi in giuoco, i processi in atto e la stessa volontà di agire¹²⁴.

La corrosione statale da parte del primato dell'opinione è tematica che, come visto, risale al diciottesimo secolo; a questo proposito, la differenza fondamentale della realtà odierna rispetto al secolo dei lumi risiede però, innanzitutto, nel mutato ruolo degli intellettuali a guida di tale movimento. Nonostante i tentativi volti a creare un ordine nella coscienza o nella memoria storica della collettività, il «mare tumultuoso» dell'opinione contemporanea di cui parla il Censis resta simile più all'immagine nichilista del nietzscheano «deserto che cresce»¹²⁵ che non ai fini previsti da Kant attraverso l'uso pubblico della ragione laddove, alle soglie del presente più attuale (Censis 2011), anche la connotazione di «pensiero debole» deve lasciar spazio a quella di «pensiero povero»¹²⁶.

Naturalmente i temi dell'informazione, del rapporto tra politica e media o del pensiero filosofico non sono gli unici né, probabilmente, i più importanti per poter spiegare quella sfiducia nelle Istituzioni dello Stato – sensibilmente accresciuta dagli scandali interni al passaggio dalla Prima alla Seconda Repubblica (1992-1994) – che nel nuovo millennio

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Istituto Censis, *43° Rapporto annuale sulla situazione sociale del paese - Considerazioni generali*, 2009, pp. 6-7.

¹²⁵ Istituto Censis, *44° Rapporto annuale sulla situazione sociale del paese - Considerazioni generali*, 2010, p. 2.

¹²⁶ Istituto Censis, *45° Rapporto annuale sulla situazione sociale del paese - Considerazioni generali*, 2011, p. 4: « [...]una logica del “parlare per parlare” o del “parlare del parlare” che rende quasi inconsistente il pensiero collettivo: potrebbe ormai essere definito “pensiero povero”, non meritando neppure la vecchia e criticata, ma non indecorosa, connotazione di “pensiero debole”».

sembra aver pervaso la società italiana¹²⁷ e che, certamente, alimenta divinazioni catastrofiche nei vari settori del sociale. Più che di “principio di verità”, dovremmo infatti parlare di “principio di fiducia” quale grande vuoto della contemporaneità; come ha scritto Eco, ricordando l’insegnamento di Putnam, «esiste una divisione sociale del sapere, per cui io delego ad altri la conoscenza di nove decimi del mondo reale, riservandomi la conoscenza diretta di un decimo»¹²⁸.

È questa «parcellizzazione della cultura» di cui aveva già scritto Lyotard nel 1986 e ancora prima Jürgen Habermas¹²⁹, unita all’utilizzo di informazioni che dunque non derivano da esperienze dirette degli oggetti, a conferire al reale i tratti della fiction narrativa, dove il tacito accordo e la duplice complicità tra il lettore/ascoltatore e lo scrittore/oratore sono alla base del contratto di fiducia che permette l’interazione tra le due parti. E se la realtà sembra così apparire come una grande rappresentazione, i linguaggi del realismo risultano a volte inadatti o comunque insufficienti a raccontare storie che, per loro natura, non consentono un accesso diretto alla loro conoscenza. Si pensi al caso del rapimento e dell’omicidio di Aldo Moro avvenuto nel 1978: come ha scritto Miguel Gotor, «la morte del testimone integrale – Aldo Moro – e la propensione al silenzio dei suoi assassini», ha fatto sì che, come espresso da Calvino, diventasse impossibile «raccontare quella storia con gli strumenti e le retoriche del realismo», dando vita «a un’ipertrofia di narrazioni (di carattere giudiziario, memorialistico, giornalistico, documentario, letterario, cinematografico, teatrale) a cui ha corrisposto una prevalente atrofia della ricerca storica»¹³⁰. La proliferazione narrativa e, dunque, la molteplicità di interpretazioni e di punti di vista ha sovente accompagnato il suo successo editoriale e di pubblico con una interminabile logomachia attorno ad alcuni eventi della storia dell’Italia repubblicana, segnalando sostanziali mancanze di accordo e profonde divisioni. Il “caso Moro” ne è esempio emblematico avendo praticamente diviso l’opinione pubblica in due grandi schiere: quella secondo la quale la verità storica, a parte alcuni secondari aspetti, è stata ampiamente raggiunta e quella che, invece, ritiene che le indagini finora svolte da magistratura, commissioni parlamentari d’inchiesta e storici non siano sufficienti a spiegare il

¹²⁷ Cfr. Rapporto Demos & PI *GLI ITALIANI E LO STATO*, diretto da Ilvo Diamanti, *Rapporto 2007*, p. 3: «La sfiducia ha sfondato ogni limite. Nei confronti delle istituzioni, soprattutto, ha raggiunto un livello mai raggiunto dal 2000 ad oggi».

¹²⁸ U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 109.

¹²⁹ Cfr. J. F. Lyotard, *Il Postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987, p.12.

¹³⁰ M. Gotor, *Il «caso Moro» ostaggio di fiction e giudiziaria*, in «Il Sole 24 ore» del 14 marzo 2010.

sequestro e la morte di Moro¹³¹. Questa divisione di giudizio, questa mancanza di accordo e di fiducia dell'opinione pubblica è da registrarsi all'interno di un clima di opacità, reticenze, silenzi e occultamenti – anche da parte di alcuni apparati dello Stato¹³² – che non hanno certo facilitato il lavoro degli storici in merito alla ricostruzione di eventi cruciali per lo sviluppo democratico della nazione e che hanno costituito un carattere diffuso del secondo Novecento italiano.

Nel secondo dopoguerra, a partire dal 'processo di normalizzazione' guidato da Alcide De Gasperi per il reinserimento, in politica interna, delle formazioni partigiane nella vita civile, ma che ha portato anche all'eliminazione dalle file dello Stato del personale e di alcuni istituti sorti dalla lotta di liberazione¹³³, l'Italia inizia un difficile percorso dialettico tra il recentissimo passato del regime fascista e l'ispirazione democratica su cui poggia la Costituzione della Repubblica Italiana, in vigore dal 1 gennaio 1948. In politica estera, deve invece affrontare le conseguenze punitive del trattato di pace siglato il 10 febbraio 1947 per cui l'Italia – nonostante l'armistizio e la dichiarazione di guerra alla Germania del 1943, nonché la resistenza contro l'occupazione nazista – viene considerata una nazione sconfitta, seppur in modo meno oneroso rispetto ad altre potenze per lo status di paese «cobelligerante».

La fine della seconda guerra mondiale aveva sancito, differentemente dal primo dopoguerra, la volontà di costruire un'Europa libera dai totalitarismi e alleata con gli Stati Uniti, al punto che persino le potenze sconfitte, come Giappone e Germania, furono rapidamente inserite in questo piano¹³⁴. Dopo l'esperienza dei regimi dittatoriali di destra, l'ideologia comunista dell'Urss venne contrastata nel mondo occidentale dai valori della democrazia liberale, della sicurezza sociale, militare e soprattutto economica, in un clima in cui il Piano Marshall (1947) aveva creato un'inaspettata espansione economica dell'Europa occidentale¹³⁵. Un benessere improvviso in cui si ritrovarono anche gli italiani e che pure in virtù del nuovo mito consumistico e della "riorganizzazione" del paese all'interno della

¹³¹ Cfr. M. Gotor, registrazione audio del suo intervento *Una vicenda esemplare: le fonti per la storia del caso Moro. Documenti, contesti, problemi di interpretazione*, durante il convegno *Archivi negati archivi "supplenti"*, presso Palazzo D'Accursio a Bologna, il 13 giugno 2011. La registrazione di tutti gli interventi è disponibile on line al sito internet: <http://www.radioradicale.it/scheda/329658/archivi-negati-archivi-supplenti-le-fonti-per-la-storia-delle-stragi-e-del-terrorismo#int2562015,412,983> consultato il 3-06-2013.

¹³² Cfr. F., Ferraresi *Minacce alla democrazia. La destra radicale e la strategia della tensione in Italia nel dopoguerra*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 242.

¹³³ Cfr. A. De Bernardi, L. Ganapini, *Storia d'Italia, 1860-1995*, Milano, Mondadori, 1996, p. 454.

¹³⁴ K. D. Bracher, *Il Novecento. Secolo delle ideologie*, E. Grillo, (a cura di), Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 268-269, 1°ed. Stuttgart 1982.

¹³⁵ Ibidem.

“guerra fredda”, contribuì a mettere da parte la cogente questione delle profonde lacerazioni sociali che la guerra aveva generato. K. D. Bracher esplicita un aspetto fondamentale della questione:

Ma l’aspetto nuovo e specifico e il significato che avevano per la storia delle idee politiche questi valori pratici fu percepito solo lentamente e con esitazione: la formazione della coscienza non riusciva a tenere il passo con i mutamenti socio-economici e politici¹³⁶.

L’Europa del dopoguerra viaggiava infatti sopra un doppio binario in parte antitetico: da un lato, il carattere della mobilitazione popolare sancito dalla Resistenza, dall’altro, il forte controllo che l’esercito angloamericano e quello sovietico esercitavano sui vari paesi:

la loro presenza ricordava a tutti che, per la prima volta, il destino di ogni nazione del continente era anche oggetto di negoziato tra le grandi potenze extraeuropee vincitrici del conflitto¹³⁷.

In Italia, la forte presenza di una sinistra socialcomunista venne osteggiata alle elezioni del 18 aprile 1948 all’interno di un clima di discriminazione anticomunista¹³⁸, sfruttando anche il tema della colpa da parte della resistenza dei Gruppi d’Azione Patriottica romani nell’eccidio delle Ardeatine, tema inaugurato dall’«Osservatore Romano» nel 1944. Le elezioni del 1948 consegnarono, dunque, la gestione del potere alla Democrazia Cristiana che governerà senza soluzione di continuità fino al 1983; la mancanza di ricambio del personale politico, in un arco di tempo così lungo, favorì lo svilupparsi di fenomeni di corruzione e il ristagno della gestione del potere¹³⁹. L’anno successivo, nel 1949, l’Italia firmerà il Trattato Nord Atlantico, un trattato in difesa del cosiddetto “blocco occidentale” in contrapposizione al “blocco orientale” in cui vigeva il regime comunista. Una delle attuazioni pratiche di questo sistema difensivo fu la struttura segreta nota come ‘Stay-behind’, presente in buona parte del territorio europeo e fondata in Italia nel 1956 dall’allora ministro della Difesa, ed ex partigiano, Paolo Emilio Taviani¹⁴⁰.

¹³⁶ Ivi, p. 270.

¹³⁷ T. Detti, G. Gozzini, *Storia contemporanea. II. Il Novecento*, Milano, Mondadori, 2002, p. 291.

¹³⁸ Cfr. A. De Bernardi, L. Ganapini, *Storia d’Italia*, cit., p. 454.

¹³⁹ Cfr. A. Di Michele, *Storia dell’Italia repubblicana (1948-2008)*, Milano, Garzanti, 2008, p. 375.

¹⁴⁰ La conoscenza pubblica di tale struttura avverrà solo nel 1990. Sulla struttura segreta ‘Stay-behind’, nota in Italia come ‘Gladio’, cfr. Senato della Repubblica, Camera dei Deputati - X Legislatura - *Commissione parlamentare d’inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi. Il terrorismo, le stragi ed il contesto storico-politico*. Audizione di Paolo Emilio Taviani del 19 giugno 1991, pp. 428-463.

Questo doppio binario, cui si è accennato poc'anzi, è ben inquadrabile sul finire degli anni Sessanta, quando di fronte all'esplosione del movimento studentesco nel sessantotto e del successivo 'autunno caldo' nel sessantanove, venne a crearsi un clima di 'tensione' che, stando alle parziali conoscenze attuali, vide coinvolti anche apparati dello Stato¹⁴¹. Fu l'inizio del cosiddetto "periodo stragista", un momento di grande instabilità nazionale che, nell'anniversario della liberazione, il 25 aprile del 1969, vide l'esplosione di una bomba alla fiera campionaria di Milano; otto mesi dopo, sempre a Milano, in piazza Fontana, una bomba esplosa presso la Banca Nazionale dell'Agricoltura provocò diciassette morti e ottantotto feriti. In realtà, già nell'estate del 1964 il cosiddetto "Piano Solo" – elaborato dal generale Giovanni De Lorenzo –, volto ad assegnare il potere in Italia all'Arma dei Carabinieri contro il pericolo di un assalto al governo da parte dell'opposizione socialista e comunista, aveva dato il via a tentativi e fenomeni di eversione di lunga durata.

Gli anni Settanta si aprono invece con il tentativo di golpe guidato da Junio Valerio Borghese, ex comandante della X^a MAS nella Repubblica sociale italiana, che la notte dal 7 all'8 dicembre 1970 sarebbe giunto all'occupazione del Ministero dell'Interno durante il governo Colombo ma che si arrestò senza portare a conclusione il piano. Nascono nel 1970 anche i primi nuclei delle Brigate Rosse che, quattro anni più tardi, rapiranno a Genova il giudice Mario Sossi dando inizio ad un attacco ai vertici dello Stato. Al 1974 appartengono anche la strage di piazza della Loggia a Brescia che causò – tramite esplosione di una bomba – otto morti e oltre cento feriti e la strage dell'Italicus a S. Benedetto Val di Sangro, dove persero la vita dodici persone.

Se le bombe cesseranno fino al 1980, quando la strage alla stazione di Bologna del 2 agosto segnerà la morte di altre ottantacinque persone e la strage di Ustica, trentacinque giorni prima, con le sue ottantuno vittime, aprirà una discussione non ancora terminata sulle cause del disastro, sul finire degli anni Settanta il terrorismo continuerà la sua marcia attraverso le 'nuove' Brigate rosse, riorganizzatesi dopo l'arresto dell'iniziale gruppo dirigente nel 1975, uccidendo il procuratore generale della Repubblica Francesco Coco insieme ai due carabinieri della scorta¹⁴². L'apice di questo percorso terroristico è probabilmente quello toccato nel 1978

¹⁴¹ Cfr. A. Di Michele, *Storia dell'Italia repubblicana (1948-2008)*, cit., p. 205. Sulla cosiddetta 'strategia della tensione', cfr. Senato della Repubblica, Camera dei Deputati - XII Legislatura - *Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi. Il terrorismo, le stragi ed il contesto storico-politico*. Audizione di Gianadelio Maletti del 3 marzo 1997, raggiungibile al sito internet: <http://www.parlamento.it/parlam/bicam/terror/stenografici/maletti2.htm> consultato il 7-03-2013.

¹⁴² Cfr. A. Di Michele, *Storia dell'Italia repubblicana*, cit., p. 236.

con il rapimento e l'uccisione, da parte delle Brigate rosse, di Aldo Moro, allora presidente della Democrazia Cristiana e tra i principali artefici del cosiddetto 'compromesso storico' che aveva portato il partito comunista a sostenere il partito cattolico nell'area di governo. Governo, quello guidato da Andreotti, che giunse a crisi nel gennaio 1978, con il PCI intenzionato ad entrare a pieno titolo in un nuova realtà governativa. In pieno dibattito parlamentare, arrivò la notizia del rapimento di Moro e l'emergenza produsse l'immediata fiducia ad un nuovo governo Andreotti.

Aldo Moro, attraverso le pagine del suo memoriale, ha formulato un giudizio sulla strategia della tensione e sui rapporti tra Giulio Andreotti, i servizi segreti italiani e quelli americani, come risulta dalle fotocopie dei suoi scritti ritrovate nel 1990:

Dell'On. Andreotti si può dire che dicesse più a lungo di chiunque altro i servizi segreti, sia dalla Difesa, sia, poi, dalla Presidenza del Consiglio con i liberali. Si muoveva molto agevolmente nei rapporti con i colleghi della Cia (oltre che sul terreno diplomatico), tanto che poté essere informato di rapporti confidenziali fatti dagli organi italiani a quelli americani.

È doveroso alla fine rilevare che quello della strategia della tensione fu un periodo di autentica e alta pericolosità, con il rischio di una deviazione costituzionale che la vigilanza delle masse popolari non permise. E invece, come abbiamo detto, | se vi furono settori del Partito immuni da ogni accusa (es. On. Salvi) vi furono però settori, ambienti, organi che non si collocarono di fronte a questo fenomeno con la necessaria limpidezza e fermezza¹⁴³.

Se gli anni delle stragi appaiono divisi tra una prima fase – dal 1969 al 1974 – di matrice neofascista e una seconda – a partire dal 1975 – legata al cosiddetto “terrorismo rosso”, la lunga stagione dei terrorismi trova un'inquietante unità nell'estrema difficoltà che si è avuta nel riuscire a raggiungere delle verità – processuali e istituzionali – nette e ben definite. Gli undici processi relativi alla strage di piazza Fontana, pur individuando le responsabilità di un gruppo eversivo neofascista costituito nell'alveo di «Ordine Nuovo», si sono infatti conclusi senza condanne definitive e la stessa sorte è toccata alla strage di Brescia e a quella del treno Italicus. In Parlamento, la situazione non è apparsa troppo dissimile: la *Commissione parlamentare d'inchiesta bicamerale sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi*, costituita nel 1988 con l'obiettivo di ultimare i suoi lavori entro diciotto mesi dall'insediamento, terminò nel 1992. Fu ricostituita nell'XI legislatura con data di termine fissata al 1995; fu poi rinnovata nella sua composizione nel 1994 durante la XII legislatura e ancora prorogata per due volte fino alla scadenza della

¹⁴³ A. Moro, dai fogli del memoriale rinvenuti in fotocopia nel 1990. Il brano è estratto da M. Gotor, *Il memoriale della Repubblica. Gli scritti di Aldo Moro dalla prigionia e l'anatomia del potere italiano*, Torino, Einaudi, 2011, p. 432.

XIII legislatura nel 2001. Pur costituendo una fonte storica assai preziosa sugli anni del terrorismo, non giunse a risultati conclusivi. Proprio per questo, rea di non aver saputo districare i fili delle vicende per restituirne una conoscenza soddisfacente, la rivista «Cuore» nel dicembre 1991 gli dedicava, in un suo supplemento, un pezzo di satira preceduto dall'occhiello *A buon punto i lavori della Commissione Stragi*, che ben riassumeva la confusione informativa e i sentimenti di sfiducia di una parte della società civile del tempo:

Trovata a Ustica la pallottola usata a Milano per uccidere Calabresi scomparsa alla vigilia del rapimento Moro e citata in una lettera di Calvi a Gelli fotocopiata da Andreotti dopo la strage di Bologna e consegnata a Budapest ai falsi autori del finto attentato a Cossiga giungi a Peteano sulla Uno Bianca intestata al mostro di via Poma e rubata in Piazza Fontana¹⁴⁴.

In altre occasioni, invece, le inchieste parlamentari produssero discordanze importanti circa la natura degli eventi se confrontate con i risultati processuali. È il caso della *Commissione parlamentare d'inchiesta sulla loggia massonica P2* la cui relazione di maggioranza parlava di un organismo volto ad alterare il corretto funzionamento delle istituzioni dello Stato, mentre i processi stabilirono che la P2 non cospirò contro lo Stato¹⁴⁵.

Restando nel solco dei tre eventi storici di cui si sono occupati gli attori in oggetto di studio a questa tesi, ci si trova inoltre di fronte alle numerose opacità e contraddizioni filologiche relative al caso Moro e specialmente al ritrovamento del suo memoriale; a dei manifesti che non sono mai stati scritti ma che in molti affermano di aver letto e visto pubblicati in merito alla richiesta che sarebbe stata fatta dai nazisti agli attentatori di via Rasella per evitare l'eccidio delle Ardeatine come rappresaglia; ad un aereo, infine, precipitato nel 1980 che, sebbene solo recentemente abbia visto sentenze in ambito civile stabilire un risarcimento per alcuni dei parenti delle vittime a danno del Ministero della Difesa e del Ministero dei Trasporti, rei di non aver garantito l'assistenza e la sicurezza del volo¹⁴⁶, non ha ancora una causa adeguatamente provata – al di là della mera possibilità – per giustificare la sua caduta. Una mancanza, quest'ultima, resa ancora più complessa dall'esistenza di sentenze penali, anch'esse confermate in Cassazione, che hanno definito

¹⁴⁴ Cfr. A. Aloï, *Anche i satiri hanno un'etica*, in *Ustica e le arti, percorsi tra impegno, creatività e memoria*, C. Valenti, (a cura di), Titivillus, Pisa, 2007, p. 53.

¹⁴⁵ Cfr. P. Ginsborg, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato*, cit., p. 276.

¹⁴⁶ Cfr. Corte di Appello di Palermo, Sezione Prima Civile, Sentenza n.788, depositata il 14-6-2010, pp. 22-23. La sentenza è stata confermata dalla Corte Suprema di Cassazione, Terza Sezione Civile, con sentenza 1871/2013.

«fantapolitica o romanzo» le ipotesi su cui si sono poi basate le sentenze civili, ovvero quelle relative ad uno scenario di guerra nei cieli¹⁴⁷.

Una simile congerie di elementi contraddittori, il non poter addivenire ad un accordo su cause, colpevoli e modalità di svolgimento di alcuni tra gli eventi più sanguinosi e più gravi per una democrazia, ha condotto tanta parte della società civile italiana ad un pensiero che sembra essere ben riflesso in una dichiarazione del 1990 firmata dalla Lega dei Giornalisti e dalle associazioni delle vittime per strage:

E così, di fronte alle trame e alle violenze che hanno percorso la società italiana negli ultimi decenni, è venuto affermandosi un modo diffuso di esprimersi da parte della gente comune: “non ne sapremo mai nulla”¹⁴⁸.

Questo senso di sfiducia ha contribuito al radicarsi, presso la pubblica opinione, di una visione cospirativa, a tratti fortemente dietrologica, tutta volta a giustificare nel complotto¹⁴⁹, nell’eterodirezione dei servizi segreti e nella logica dei due blocchi contrapposti della guerra fredda ogni ambiguità storica. Questa lettura semplificata dei fatti, questa tendenza – come ha affermato Gotor – «in fondo tranquillizzante, in quanto auto-assolutoria che non dà conto della complessità del movimento storico e dell’effettiva partecipazione degli esseri umani a esso»¹⁵⁰, può essere in parte ricondotta ad un carattere costitutivo della contemporaneità: l’ingresso in scena dei New Media come organi d’informazione.

La loro nascita ha prodotto un cambiamento epocale – comparabile all’introduzione della stampa nel XV secolo¹⁵¹ senza per questo condividere con essa un principio-guida quale fu quello delle *humanae litterae* – sia per quanto concerne le relazioni umane che per quanto

¹⁴⁷ Cfr. 1° Corte di Assise di Appello di Roma, Proc. Pen. N° 23/05 R.G C/ASS. APP, Sentenza pronunciata il 15 dicembre 2005, pp. 115-116. Sentenza confermata dalla Corte Suprema di Cassazione, Prima Sezione Penale, con sentenza 9174/2007.

¹⁴⁸ *Appello su Ustica “La Verità: un diritto difficile che la società civile deve esigere* in Fondo Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica (1988-2010), Cartella: Anniversari ed eventi [1989 giu.27 - 2012 giu.], conservato presso l’Istituto Storico Parri Emilia-Romagna.

¹⁴⁹ Appare opportuno sottolineare come, accanto all’inevitabile biasimo che segue le teorie del complotto quando queste mirano a spiegare un avvenimento attraverso la cosiddetta “preveggenza del passato”, si sia sviluppato anche un atteggiamento che in parte ne assume gli stessi presupposti anti-scientifici in quanto volto a screditare automaticamente e acriticamente qualsiasi ipotesi che stabilisca l’esistenza di un complotto alla sua base. A questo proposito, vedi C. Ginzburg, *Il filo e le tracce*, Milano, Einaudi, 2006, p. 203: «È vero, la maggior parte di quelle teorie sono effettivamente assurde, e in qualche caso sono qualcosa di peggio. Ma come rilevavo tempo fa in un libro dedicato allo stereotipo del sabba stregonesco, i complotti esistono, e i falsi complotti nascondono spesso complotti di segno opposto».

¹⁵⁰ M. Gotor, dalla registrazione audio del suo intervento *Fonti per la storia del caso Moro: le lettere e il memoriale*, cit.

¹⁵¹ A questo proposito, Cfr. G. M. Anselmi, *Narrazione letteraria e narrazione storica: periodi, epoche e percorsi tra verità e immaginario.*, «GRISELDAONLINE», 2009, VIII, maggio 2009, pp. 10 - 20.

attiene a numerosi paradossi, fra i quali il rapporto tra l'esponenziale aumento di informazioni disponibili e la crescente sensazione di 'non sapere'¹⁵². Questa sproporzione è data anche, come già accennato nel primo capitolo di questa tesi, dalla inevitabile mancanza di competenze che accompagna il cittadino nella lettura di documentazione complessa. Si pensi, ad esempio, alla confusione tra una sentenza di rinvio a giudizio e una sentenza passata in giudicato che talvolta trasforma gli imputati automaticamente in colpevoli. Oppure la questione relativa alla natura della prova processuale, differente in ambito penale e in ambito civile o, ancora, ai dati che è possibile definire acquisiti attraverso le sentenze anche se le stesse sono poi terminate con delle assoluzioni.

In ambito storico la ricerca non è rimasta con le mani in mano ma certamente non ha prodotto quei risultati che, nel senso comune, dovevano condurre ad una ricostruzione definitiva degli autori delle stragi. Ciò è dovuto principalmente al fatto che la ricerca storica è sempre *in fieri* e che gli stessi eventi sono ancora molto recenti e non tutta la documentazione necessaria è ancora disponibile. Da qui, la demonizzazione del 'segreto di stato', sempre più comunemente inteso come una violazione dei diritti del sapere dei cittadini anziché come una forma di tutela degli stessi. Non più uno strumento legittimo per la sicurezza nazionale che consente di evitare la diffusione di informazioni sensibili che metterebbero seriamente a rischio l'incolumità del paese, bensì una forma arbitraria del potere di rendere segrete le proprie azioni. Anche in questo caso, va rilevato come tale diffidenza non nasca certamente dal nulla bensì da eventi che, effettivamente, hanno messo in dubbio la legittimità del suo utilizzo: si pensi, ad esempio, al segreto di Stato invocato dall'ex numero tre del Sismi Marco Mancini e confermato dal Presidente del Consiglio per il processo relativo allo scandalo Telecom-Sismi in merito ai dossieraggi e alle intercettazioni illegali che sarebbero stati promossi da un'agenzia privata d'investigazione insieme all'ufficio di sicurezza della Telecom dove, quindi, nessuna relazione internazionale andava a mettere in pericolo l'incolumità dei cittadini. Sono casi come questo che contribuiscono ad alimentare nella *civitas* la ricezione di un secondo Novecento costellato di 'misteri', termine assai emblematico e che richiama a nozioni religiose e dogmatiche.

¹⁵² A questo proposito si ripensi alla già citata frase di Celestini nello spettacolo *Radio Clandestina*: «Ma se nessuno te lo racconta, tu che ne sai?». Oppure ai personaggi di Marco Baliani e Ugo Riccarelli in U. Riccarelli, *La Repubblica di un solo giorno*, Milano, Mondadori, 2011, pp.56-57: «Nessuno ci ha mai detto che se poteva vive in un altro modo», o ancora «È che noi molte cose nun le sapemo, signò, semo 'gnoranti...» in un percorso che trova tra le sue origini nelle parole di Beppe Grillo nel Patalogo n.19 del 1996 quando il comico genovese parlava della sua cacciata dalla RAI: «Di fronte a uno spettacolo come il mio, io agirei esattamente come loro. Perché la gente poi dice: "Ma come? C'è una cosa così e nessuno ce lo ha detto?"».

Il segreto di Stato¹⁵³, che per altro non è applicabile nei casi di terrorismo, eversione, strage e mafia¹⁵⁴, non è stato opposto direttamente a nessuno dei tre casi narrati di cui ci si occupa in questa tesi. Per certi versi, la sua non opposizione ha significato non un dato di trasparenza amministrativa, bensì l'evidenza di alcuni margini di arbitrarietà e sovversione che hanno reso inutile la secretazione di determinati documenti. È il caso, ad esempio, del memoriale di Aldo Moro:

Il segreto di Stato è per definizione prezioso e non può essere mai inutile: solo uno sciocco lo avrebbe imposto su documenti in copia, così da correre il rischio di essere smentito nel corso di un eventuale successivo ritrovamento degli originali o di altre riproduzioni degli stessi testi. La prova logica che il governo non recuperò mai gli autografi di Moro non è solo nel fatto che continuarono a cercarli con strenua determinazione dopo la morte di Moro, servendosi del generale migliore che avevano a disposizione. Ma che, se li avessero incamerati, allorquando si imbatterono nel 1978 nei dattiloscritti e nel 1990 nelle fotocopie dei manoscritti, li avrebbero secretati, così da chiudere definitivamente la partita relativa alle carte di Moro sul piano interno, ma soprattutto sul piano internazionale¹⁵⁵.

Negli anni, l'insoddisfazione popolare verso tali elementi di indicibilità è stata fatta espressione di associazioni e partiti politici che hanno richiesto l'abolizione del segreto di Stato, senza però tenere conto della dimensione di interdipendenza tra potenze che ha assunto il contesto geo-politico mondiale. Tale questione prese il via per comprensibilissime ragioni simboliche attraverso il progetto¹⁵⁶ presentato formalmente alla Corte di Cassazione nel gennaio del 1984 da parte dell'Unione familiari delle vittime, volto a raccogliere firme per l'abolizione del segreto di Stato per i delitti di strage e di terrorismo. Una richiesta, abbiamo detto, dall'alto valore simbolico in quanto, pur avendo contribuito a chiarirne alcuni aspetti, già la legge n. 801 del 1977 (art.12, comma 2) prevedeva che non potesse essere opposto il segreto di Stato alla magistratura in caso di fatti eversivi dell'ordine costituzionale e tutt'ora – pur con i miglioramenti apportati alla normativa dalla legge 124 del 2007, specie in termini di controllo parlamentare – l'individuazione dei fatti o dei documenti che devono rimanere segreti per non compromettere la sicurezza della Repubblica restano a discrezionalità del Presidente del Consiglio dei Ministri¹⁵⁷ il cui operato in materia è controllato dal Copasir

¹⁵³ Regolamentato dalla legge 124/2007 e, precedentemente, dalla 801/1977.

¹⁵⁴ Cfr. G. Illuminati, *Nuovi profili del segreto di Stato e dell'attività di intelligence*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2011, p. 87.

¹⁵⁵ M. Gotor, *Il memoriale della Repubblica*, cit., p. 180.

¹⁵⁶ Cfr. B. Miserendino, *Comincia la raccolta di firme per una legge di iniziativa popolare. Stragi impunte: perché non abolire il segreto di Stato?*, in «L'Unità» del 13 gennaio 1984.

¹⁵⁷ Cfr. Corte Costituzionale, Sentenza n. 40 del 23 febbraio 2012.

(Comitato parlamentare per la sicurezza della Repubblica). Quest'ultimo può chiedere conto al premier, in seduta segreta, delle motivazioni concernenti la scelta di confermare il segreto di Stato e, nel caso le ritenga infondate, ne riferisce a Camera e Senato per le opportune valutazioni.

Ad ogni modo, tale iniziativa fornisce un esempio concreto di quella tendenza che, a partire dagli anni Sessanta, diede il via ad una crescente richiesta di sostituire le forme rappresentative della democrazia con le forme plebiscitarie:

Dovunque fu posto il problema di sostituire le forme rappresentative con quelle plebiscitarie, e dappertutto si vide quanto fosse difficile operare la distinzione, apparentemente così chiara, tra democrazia politica (nello Stato) e istituzioni funzionali (nella società) che tollerano soltanto una limitata democratizzazione: partiti e gruppi, forze armate e burocrazia, scuole, università e anche Chiese si affidano ad una loro struttura interna funzionale che pone dei limiti all'autogestione e anche alla cogestione dei loro membri. E appunto sulla definizione di questi limiti si aprì il conflitto, nel quale apparve chiaramente che la richiesta di una maggiore partecipazione era una tendenza di lungo periodo¹⁵⁸.

Una richiesta di maggiore partecipazione invocata anche dai narratori teatrali in merito a questioni identitarie, legate alla conoscenza di eventi storici o, come recentemente espresso da Ascanio Celestini, alla vita politica del paese¹⁵⁹ e che in Italia sembra aver messo radici in due diversi terreni – certamente contigui – che segnalano due, altrettanto diversi, atteggiamenti: da un lato, l'attività svolta da associazioni e fondazioni, organismi che adempiono a funzioni sociali e culturali di rilievo alleggerendo, in parte, i compiti dell'amministrazione pubblica; dall'altro, un atteggiamento militante, tipico della "lotta", che aderisce ad una banalizzazione del concetto di 'doppio Stato' di cui ha scritto Renzo De Felice e responsabile della diffusione di un'immagine di un perenne governo invisibile su qualunque attività pubblica¹⁶⁰. Tale visione, strumentalizzando la fortunata definizione che lo storico italiano riprendeva da Fraenkel, mette da parte il concetto di 'doppia lealtà'¹⁶¹ – inteso come fedeltà al proprio paese e ad uno schieramento, frutto di alleanze militari, che va oltre i confini nazionali – e contribuisce non solo ad assolvere il "vero governo" in quanto vittima di

¹⁵⁸K.D. Bracher, *Il Novecento. Secolo delle ideologie*, cit., p. 310.

¹⁵⁹ Cfr. A. Celestini, *La sfida delle minoranze*, in *L'intellettuale e l'impegno*, «MicroMega», n. 6, 2013, p. 92: «Gli dico che secondo me la politica fondata sulla rappresentanza e sulla delega ha esaurito la sua funzione. Che fare politica significa agire nella sfera pubblica, agire tutti».

¹⁶⁰ Si veda, ad esempio, la definizione di «stato duale» quale realtà in cui una parte delle istituzioni si costituisce in potere occulto e opposto allo Stato lasciando ad esso una parte di efficacia politica presente in P. Cucchiarelli, A. Giannuli, *Lo Stato parallelo*, Roma, Gamberetti, 1997.

¹⁶¹ F. De Felice, *Doppia lealtà, doppio stato*, in «Studi storici», luglio-settembre, 1989.

un “secondo governo-ombra” così come la stessa società civile in quanto governata da poteri sempre lontani, occulti e non identificabili nel governo ufficiale ma segnala, oltretutto, questo doppio terreno in cui al desiderio di partecipazione sembra affiancarsi quello della deresponsabilizzazione. Colpe, mancanze e responsabilità finiscono con l’essere sempre ricercate “al di fuori” e ciò costituisce indubbiamente una fonte di ostacolo per rimuovere quelle opacità che continuano a rendere il secondo Novecento di difficile interpretazione. Si prenda come esempio il caso del cosiddetto “Piano Solo” del 1964; come dimostra il lento e prudente, ma continuo, percorso della ricerca storica, quel tentativo di colpo di Stato fu elaborato dal generale De Lorenzo su intesa o su ordine dell’allora Capo di Stato Antonio Segni¹⁶². Non fu un’oscura trama frutto di deviazioni dei servizi segreti, dunque, ma una mossa politica contro il centro-sinistra di allora per evitare una possibile insurrezione comunista.

Ciò non significa negare le responsabilità legate a fenomeni di corruzione o a legami di contiguità tra poteri criminali e poteri ufficiali bensì, all’opposto, rimuovere il velo che impedisce una visione il più possibile completa dell’Italia repubblicana senza cadere nel dogmatismo dei ‘misteri’ sui quali tanta produzione mass mediatica ha costruito la sua fortuna economica.

2.3 Mass media e New media: la retorica della verità e il filo diretto con lo spettatore

In concomitanza con la maggiore richiesta popolare di ‘partecipazione’ alla vita politica dello Stato, il secondo Novecento ha visto altresì l’affermarsi di un’accresciuta ‘fame di storia’. Su questo «rinnovato interesse per la storia che si può definire domanda diffusa di storia»¹⁶³, si è interrogato nel 2005 anche l’Istituto Storico Parri Emilia Romagna, riscontrando in esso un carattere principalmente illusorio insito nella spettacolarizzazione dell’evento storico. Una tendenza, proseguiva la relazione di apertura alla conferenza di riorganizzazione dell’istituto,

¹⁶² Cfr. M. Franzinelli, *Il piano Solo : i servizi segreti, il centro-sinistra e il golpe del 1964*, Milano, Mondadori, 2010.

¹⁶³ Archivio dell’Istituto storico Parri Emilia-Romagna, Atti, *Conferenza di organizzazione - Relazione di apertura*, Bologna, 20 giugno 2005, p. 4.

ben rappresentata dall'incremento di trasmissioni televisive sul tema, dall'esplosione del fenomeno della vendita in edicola di video e nuove riviste, o ancora dalla programmazione in prima serata di nuovi film televisivi a puntate a carattere storico. Una spettacolarizzazione che, per sua natura, è finalizzata a stupire e ad intrattenere, non certo a dotare il pubblico di strumenti concettuali e interpretativi propri¹⁶⁴.

Ad unire questi due bisogni – partecipazione e fame di storia –, trasformandoli in prodotti del mercato culturale, sono stati i mezzi di comunicazione di massa (stampa, radio, televisione) e i cosiddetti 'nuovi media': internet, NewsLetters, DVD e, in generale, tutte le tecnologie digitali che permettono un'interazione del tipo *many to many* (da molti a molti) in modo simultaneo.

Il teatro di narrazione offre alcuni spunti di riflessione riguardo tale fenomeno. Innanzitutto, una precisazione è d'obbligo: il teatro, per sua natura, non è un medium ma più che altro un 'luogo d'incontro' in cui attori e spettatori si ritrovano per una precisa scelta a condividere uno spazio fisico prima ancora di quello emozionale; d'altro canto, la diffusione di Internet e dei dispositivi multimediali – specie a partire dagli anni Novanta – hanno dato vita ad una forte integrazione tra la natura dello spettacolo teatrale e gli strumenti della tecnologia digitale¹⁶⁵. Tale integrazione ha significato innanzitutto un forte aumento delle possibilità dello spettacolo di raggiungere un pubblico di massa caratterizzandosi, dunque, come evento di massa e, in maniera correlata, l'ampliarsi delle sue funzioni politiche in ambito pubblico nonché, infine, un aumento degli utili riferibili ai circuiti dell'industria culturale. Il panorama, in ambito teatrale, è talmente vasto da non poter escludere quegli eventi che utilizzano le nuove tecnologie per operare una selezione del pubblico e limitare dunque la portata di massa ma ciò non è riscontrabile nel teatro di narrazione per il quale il pubblico a cui rivolgersi appare identificabile, idealisticamente, nella totalità della società civile e, più realisticamente, in un target prossimo ai valori e agli orientamenti politici della sinistra e del centro-sinistra¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ A questo proposito, cfr. A. Pizzo, *Teatro e mondo digitale: attori, scena e pubblico*, Venezia, Marsilio, 2003; vedi anche A.M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano, 2011.

¹⁶⁶ Si pensi ai riferimenti al comunismo e alla lotta di classe di Ascanio Celestini: «Io sono comunista», dice ad esempio il personaggio di *Appunti per un film sulla lotta di classe*; o alla militanza giovanile di Baliani in un gruppo della sinistra extraparlamentare: a questo proposito vedi le dichiarazioni di M. Baliani in E. Costantini, *Il calvario di Moro diventa teleteatro*, in «Corriere della Sera», 5 maggio 1998, p. 33; o alla gratitudine e al debito espresso da Marco Paolini nei confronti di Gianfranco Bettin, politico veneto dell'area di Centro Sinistra, cui va il merito della scelta di fare nomi e cognomi delle persone a cui Paolini rivolge le sue critiche: a questo proposito vedi M. Paolini, in O. Ponte di Pino, M. Paolini, *Quaderno del Vajont*, cit., p. 65.

D'altronde, i nostri studi si basano proprio su quei prodotti riproducibili derivanti dai media vecchi e nuovi che il teatro di narrazione utilizza per diffondere i suoi spettacoli: stampa, registrazioni radiofoniche e televisive, siti internet, CD, home video e DVD. Questi media non solo assolvono alla funzione pedagogica insita nel teatro di narrazione raggiungendo un pubblico di massa ma contribuiscono, anche, a stabilire quel particolare rapporto di comunicazione con lo spettatore/cittadino che va oltre la fine dello spettacolo e che genera una compartecipazione, un'interazione sul modello del *Racconto del Vajont*¹⁶⁷ o dei monologhi per *Report* di Marco Paolini. Il motivo di tale desiderio, oltre al naturale prolungamento del ciclo di vita del prodotto culturale e al desiderio umanistico di solidarietà e fratellanza tra gli uomini di cui si dirà nel quarto capitolo¹⁶⁸, viene pronunciato da Marco Baliani attraverso un paradosso sui media:

Noi abbiamo coltivato il sogno illuministico che tutti i supporti (libro, disco, video...) permettano una maggiore verifica sulla realtà, sulla storia, sulla memoria. Ma oggi sappiamo che è facilissimo manipolare un filmato, far sparire una o più persone da una foto. Paradossalmente, viviamo in un mondo dove la manipolazione della verità è infinitamente più alta di quando quei supporti non c'erano. [...] C'è in questi anni una grande esplosione di attori narranti. Perché succede? È che quando tutto diventa manipolabile, improvvisamente ti viene voglia di ascoltare qualcuno che racconti delle storie: sai che sono storie, ma almeno sta lì, lo vedi puoi contraddirlo¹⁶⁹.

La possibilità del contraddittorio viene promossa come antidoto alle forme di manipolazione dei media i quali, nonostante consentano un enorme aumento delle fonti disponibili a tutti e con minore sforzo di ricerca, vengono ritenuti una potenziale minaccia per la conoscenza del reale. In questo paradosso – aumento delle fonti e aumento del pericolo di non sapere –, del quale abbiamo tentato di rendere succintamente conto nel precedente paragrafo, se ne inserisce però, evidentemente, anche un altro: perché se è vero che il teatro *tout court* permette un'interazione *hic et nunc* tra attore e spettatore, i supporti mediatici che i narratori utilizzano per diffondere le loro opere non consentono, per l'appunto, di fare altrettanto o, per lo meno, solo ad un grado estremamente ridotto e modificando i tradizionali canoni di spazio-tempo con quelli virtuali.

La diffidenza nei confronti dei supporti per la diffusione di verifiche sulla realtà si scontra inoltre, inevitabilmente, con l'utilizzo, da parte dei narratori, dei medesimi supporti.

¹⁶⁷ Vedi p. 52 di questa tesi.

¹⁶⁸ Vedi il paragrafo: Esemplicità: *La Repubblica di un solo giorno*.

¹⁶⁹ M. Baliani, *L'arte di narrare*, in G. Guccini, *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino Editore, 2005, p. 60.

Ma se questa è una contraddizione di superficie, risulta più importante evidenziare come, alle fondamenta del genere, vi sia un contratto attori/spettatori radicalmente diverso sia rispetto a quello del teatro cosiddetto “naturalista”, in cui il carattere di finzione veniva “attutito” nella mimesi e nella ‘quarta parete’ attraverso la quale il pubblico spiava la scena che esisteva indipendentemente dalla sua presenza, sia rispetto al teatro anti-mimetico dello straniamento brechtiano volto ad impedire l’immersione acritica dello spettatore nell’evento teatrale, ricordandone il carattere finzionale. A prendere il sopravvento, nel teatro di narrazione, è infatti la negoziazione della «realtà nuda e cruda» piuttosto che della finzione¹⁷⁰.

Ai fini di questa negoziazione del reale, sulla scorta della preoccupazione di ‘non sapere’ tipica del secondo Novecento nonché di quella concezione che Luisa Cicognetti, Lorenza Servetti e Pierre Sorlin definiscono «dello spettatore medio», ovvero sia la visione della storia quale «rivelazione di un segreto: chi ha ucciso Kennedy?»¹⁷¹, il teatro di narrazione italiano ha ereditato un *modus operandi* volto a contrastare il difficile rapporto tra ricerca scientifica e aspettative del grande pubblico inaugurato dagli stessi media di cui si avvale, specialmente la televisione: il format della Tv-Verità.

A partire dal 1987, con la nomina di Angelo Guglielmi alla direzione di Raitre, sorse in Italia un genere fino ad allora sconosciuto, quello della «televisione-verità»¹⁷². Lo spettatore ideale a cui era riferita tale programmazione venne descritto nel 1993, in uno studio pubblicato dalla RAI e oggi pressoché dimenticato, come colui

che da ingessato, annoiato osservatore di scaglie del privato altrui si trasforma progressivamente in difensore civico, detective, potenziale vittima e finalmente giustiziere, non senza averne riportato qualche osso rotto¹⁷³.

Il successo fu notevole, al punto che, da “parente povero” degli altri due canali Rai, la terza rete arrivò ad insidiare, nel 1989, gli indici di ascolto in *primetime* di Raidue e Italia1 grazie alle sue trasmissioni a tema “storico”: *Telefono Giallo* (1987), *Un giorno in pretura*

¹⁷⁰ Cfr. F. Casetti, V. Bucchieri, *Il contratto spettatoriale nel cinema e nel teatro*, in *Lo schermo e la scena*, F. Deriu (a cura di), Venezia, Marsilio, 1999, p. 30. Vedi inoltre G. Guccini, *Pasolini, teatro di narrazione*, Saviano: *passaggi di testimone*, in <http://www.griseldaonline.it/percorsi/annizero/guccini.htm> : «Quando il reale si rivela liquido, soggetto a continue conflittualità e trasformazioni, la nozione di “realismo” cessa di implicare processi imitativi e naturalistiche *tranches de vie*, per indicare piuttosto una volontà d’intervento sul reale».

¹⁷¹ Cfr. L. Cicognetti, L. Servetti, P. Sorlin, *La storia in televisione. Storici e registi a confronto*, Introduzione, Venezia, Marsilio, 2001, p. 15.

¹⁷² Cfr. P. Ginsborg, *L’Italia del tempo presente*, cit., p. 214.

¹⁷³ S. Cavicchioli, I. Pezzini, *La TV-VERITA’. Da finestra sul mondo a panopticon*, Roma, RAI, 1993, p. 10.

(1987) e *Chi l'ha visto?* (1988), «tutte dal tono molto serio»¹⁷⁴. Secondo il medesimo studio, il rapporto fra televisione e verità costituiva una commistione tra i due modelli della cronaca e dell'intrattenimento che ha condotto, da un lato, a parlare di 'spettacolarizzazione dell'informazione' e, dall'altro, a «considerare la “spettacolarizzazione” un elemento strutturale dell'informazione»¹⁷⁵.

Sono questi gli anni in cui in Italia la televisione sembra offrire un cambio di direzione nel rapporto tra fiction e realtà: dopo le esperienze della fiction ispirata alla realtà, attraverso le serie di telefilm legati ad istituzioni del sociale quali l'ospedale, la centrale di polizia, il tribunale ecc., si opera un'inversione di tendenza, un ritorno «alle fonti “reali” della cronaca e della vita», naturalmente mescolate alle forme d'intrattenimento ormai sedimentate nella memoria televisiva¹⁷⁶. Un doppio binario che, attualmente, si è ormai stabilizzato sulla pacifica coesistenza di entrambe queste due forme.

Uno dei tratti più importanti della tv-verità, per comprenderne ancora meglio i legami con le prime due generazioni di narratori teatrali italiani, è il fatto che essa mette in atto una ricerca della verità non solo innanzi ai telespettatori ma, soprattutto, coinvolgendo quest'ultimi nelle indagini:

Come ha affermato Augias, uno degli elementi di peculiarità e di novità di alcune delle trasmissioni più seguite va individuato proprio nell'individuazione di questo *filo diretto* con il telespettatore¹⁷⁷.

La partecipazione con lo spettatore invocata e talvolta messa in pratica dal teatro di narrazione, che trova un positivo riscontro di pubblico coerentemente alla maggiore richiesta di partecipazione alla vita democratica della nazione, carattere, quest'ultimo, costitutivo del secondo Novecento, trova dunque la sua origine mediatica nella linea editoriale di Raitre iniziata nel 1987. Lo stesso Corrado Augias, conduttore della trasmissione *Telefono Giallo*, affermò – nel 1989 – che l'ottica secondo cui andava inteso il termine “realtà” nelle trasmissioni della televisione-verità era quella teatrale, intesa come «concentrazione significativa degli avvenimenti, quale di norma si verifica nei momenti di crisi»¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Ivi, p. 11.

¹⁷⁵ Ivi, p. 15.

¹⁷⁶ Ivi, p. 18.

¹⁷⁷ Ivi, p. 21.

¹⁷⁸ Ivi, p. 26.

La trasmissione *Telefono Giallo*, che portò in diretta televisiva documenti e testimonianze per le sue indagini, compare anche nel testo di Marco Paolini *I-Tigi Canto per Ustica*¹⁷⁹ in quanto parziale oggetto d'indagine dell'ordinanza-sentenza del giudice Rosario Priore del 1999 ed è utile per comprendere l'importanza e il ruolo che i mass media hanno giocato nella diffusione e nell'alimentazione dei grandi dibattiti, nonché nelle indagini processuali, in merito ai fenomeni eversivi del secondo Novecento.

Il sei maggio 1988, un sedicente aviere intervenne telefonicamente alla trasmissione condotta da Augias dichiarando di essere stato in servizio presso il CRAM di Marsala la sera del disastro di Ustica. Nella sua brevissima telefonata disse che per un fattore emotivo, interiore, dopo otto anni da quell'evento, vedendo la trasmissione aveva sentito la necessità di dire la verità: «la verità è questa: ci fu ordinato di starci zitti!»¹⁸⁰.

Questo evento ebbe un doppio risvolto: il primo inerente all'attività giudiziaria, il secondo relativo all'opinione pubblica. Nel primo caso, la Procura di Marsala diede il via ad un'inchiesta escutendo, tra il nove e il trenta maggio, ufficiali, sottufficiali ed avieri in servizio nel 1980, con particolare attenzione a quelli presenti nel sito radar il giorno del disastro aereo per identificare l'anonimo autore della telefonata¹⁸¹. Questa indagine ebbe il pregio di giungere alla individuazione di tutti i presenti nella sala operativa di Marsala quel 27 giugno 1980, cosa che non era ancora avvenuta in quanto, dalla risposta che a tale quesito il sito di Marsala aveva fornito del 1986, risultavano presenti solo cinque operatori di contro ai diciassette rintracciati in seguito alla nuova indagine del 1988¹⁸². D'altro canto, se tale evento segnalava un atteggiamento di reticenza e di scarsa apertura nel fornire informazioni all'Autorità Giudiziaria da parte dell'Aeronautica Militare, va rilevato come, a seguito delle indagini della procura di Marsala, i cui risultati furono comunicati il nove di giugno all'Autorità Giudiziaria di Roma, fu reso noto che la dichiarazione diffusa attraverso la trasmissione *Telefono Giallo* non era stata affatto rilasciata da un addetto del sito di Marsala e che di essa non era stato possibile verificare alcuna fondatezza¹⁸³. La memoria dell'evento

¹⁷⁹ Cfr. *Il copione. I -TIGI Canto per Ustica*, in D. Del Giudice, F. Marchiori, M. Paolini, *I TIGI DA BOLOGNA A GIBELLINA*, Einaudi, Torino, 2009, p.112.

¹⁸⁰ La trascrizione della telefonata è presente nel Procedimento Penale Nr. 527/84 A G.I., Sentenza Ordinanza del Giudice Istruttore Rosario Priore, Motivazione, Parte 1a, Libro 1°, Capo 1°, Titolo 1, paragrafo 7, *La trasmissione "Telefono giallo" del 6.05.88*, p. 145.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ivi*, Titolo 2, Capitolo I, paragrafo 1.2, *Il personale militare presente in sala operativa*, pp.193-194.

¹⁸³ *Ivi*, Titolo 1, paragrafo 7, *La trasmissione "Telefono giallo" del 6.05.88*, p. 145. Vedi anche Corte di Assise di Roma, III sezione, Sentenza di I grado, parte prima, *L'aeronautica militare nel 1980*, p. 44.

televisivo, però, era comunque sedimentata in tanta parte dell'opinione pubblica italiana, rafforzata anche dagli organi di stampa, e, come affermato dall'allora direttore di Raitre, «ormai il detto era detto e attraverso la televisione era diventata una verità di tutti»¹⁸⁴.

Da *Telefono Giallo* a *La storia siamo noi* a *Blu notte*, Raitre ha continuato negli anni a mantenere viva la memoria sul caso di Ustica attraverso programmi che condividono un medesimo carattere, quello del giallo, dell'enigma e del mistero. Se nel caso di Ustica gli interrogativi senza risposte sono, purtroppo ed effettivamente, tali da non poter ancora pronunciare cause e colpevoli al di là delle mere probabilità, i media hanno sovente cavalcato questo grande problema diffondendo notizie supportate da scarse fonti o da anonimi testimoni¹⁸⁵: dal Mig libico caduto sulla Sila il 18 luglio 1980 la cui data viene sovente retrodatata a quel 27 giugno per collegarlo alla strage di Ustica – ipotesi ampiamente diffusa dalla stampa, accolta dall'ordinanza di rinvio a giudizio del 1999 e sconfessata dalle sentenze successive¹⁸⁶ –, al lancio di informazioni sempre sensazionali e 'definitive':

la Corte di Cassazione ha stabilito che il **DC9** non esplose per una bomba in cabina, come è stato sostenuto da molti, ma venne **distrutto da un missile**. Una tesi che ricostruisce definitivamente uno scenario drammatico e inquietante in cui sono entrate in campo **conflitti internazionali**, con aerei militari che si fronteggiavano in volo quella notte¹⁸⁷.

È stata scelta questa citazione per il suo carattere esemplare: si parla di Corte di Cassazione ma non si precisa l'ambito 'civile' né, tantomeno, che vi siano sentenze penali che negano la validità di tale scenario relativo a una "guerra nei cieli". Si pone l'attenzione sul missile e sulla natura dell'evento prima ancora che sul risarcimento danni per il quale la causa è stata intrapresa. Il tutto, condito dall'avverbio 'definitivamente' che pone una pietra tombale

¹⁸⁴ A. Guglielmi, S. Balassone, *Senza rete: Il mito di Rai Tre 1987-1994*, Milano, Bompiani, 1995, p. 44. Per quanto concerne invece il sedicente aviare che telefonò alla trasmissione *Telefono Giallo*, la sua identità non è mai stata resa pubblica.

¹⁸⁵ A puro titolo d'esempio, cfr., A. Purgatori, *Il Mig caduto sulla Sila. Un mistero nel mistero*, in «Corriere della Sera», 18 novembre 1992, p.4: «il Mig volo' il 18 luglio, giorno del ritrovamento ufficiale, o il 27 giugno, giorno della strage nel cielo di Ustica?»; Id., «*Il Mig non era libico*», in «Corriere della Sera», 6 maggio 1993; Id., *Ustica, torna il Mig libico*, in «Corriere della Sera», 6 dicembre 1995, F. Colarieti, «Ustica: il Mig era inseguito da due F-16. Lo afferma un testimone oculare», 27 giugno 2011, in <http://www.colarieti.it/archives/551> consultato il 16-03-2013.

¹⁸⁶ Cfr. Corte di Assise di Roma, III sezione, Sentenza di I grado, 2004, Parte II, -i-, *LE CONCLUSIONI DELLA CORTE SULL'OMESSO RIFERIMENTO DI CIRCOSTANZE DI FATTO NON CONCILIABILI CON LA COLLOCAZIONE DELLA CADUTA DEL MIG LIBICO SULLA SILA NELLE ORE MATTUTINE DEL 18 LUGLIO 1980-*, p. 460: «[...] non solo la evidenza della prova in merito al fatto che la caduta del MIG23 non fu contestuale a quella del DC9, ma anche la mancanza di prova in merito a una caduta del velivolo libico comunque verificatasi in un momento antecedente a quello ufficialmente risultante del 18 luglio 1980».

¹⁸⁷ Cfr. il sito internet della trasmissione televisiva *Blu notte*, http://www.blunotte.rai.it/dl/portali/site/puntata/ContentItem-ad18ea83-d839-4c63-ad2d-10f30de399c2.html?homepage&refresh_ce consultato il 15-03-2013. Le parole in grassetto sono riportate come nell'originale.

sull'intera vicenda ormai certa ed inequivocabile nonostante tale certezza si basi su di una sentenza la cui natura della prova è quella 'del più probabile che non'¹⁸⁸.

Anche per queste ragioni, nonostante molti storici collaborino con trasmissioni televisive, spettacoli teatrali, eventi mediatici rivolti al racconto del passato e via dicendo, il binomio storia e media stenta ad assumere i contorni di un vero amore. Da un lato, esiste l'annoso problema della ricerca accademica che, come rilevato da Pierre Sorlin, «parla delle stragi con distacco e ignora la paura, il sangue, le lacrime»¹⁸⁹, dall'altro, il problema di una totale mancanza di distacco, sostituito da un'acceso spirito di parte. A questo proposito, oltre al già citato documento dell'Istituto Parri che riflette sull'espansione della cosiddetta 'fame di storia', è facile trovare affermazioni come quella di Marina Caffiero, storica dell'età moderna:

Tale domanda di storia sembra rispondere piuttosto a un bisogno di spettacolarizzazione, sia da parte degli utenti che da parte dei proponenti, o a un utilizzo immediatamente polemico e politico che stravolge dati, interpretazioni, metodologie a favore di una tesi ideologica – come dirò – senza nessun riguardo per la delicata funzione della storia quale fondamento dell'identità nazionale, individuale e collettiva e presupposto indispensabile della formazione delle giovani generazioni¹⁹⁰.

Il taglio polemico e politico rilevato dalla Caffiero è, in fin dei conti, una costante della composizione drammatica, sia essa tragica o comica, fin dalla sua nascita. Se agli inizi del Novecento la definizione dello scopo del 'dramma moderno' data da Lukács aveva concentrato la sua attenzione sugli effetti 'immediati e forti' che esso doveva produrre su di una massa riunita nel medesimo luogo¹⁹¹, il secondo Novecento ha visto l'indirizzarsi di questi effetti in maniera molto decisa verso il dibattito politico: si pensi al cinema politico degli anni Sessanta e Settanta, a ciò che ha comportato per le scene italiane l'approdo del *Living Theatre* nel 1961 o il teatro politico di Brecht e Piscator attraverso Strehler, Castri, Dario Fo, solo per citare alcuni degli esempi più noti. Un convegno che ha avuto luogo il dieci e undici ottobre 2011 a Bologna presso "Teatri di Vita", titolava così – con evidente

¹⁸⁸ A questo proposito, vedi L. Tramontano, R. Bordon, S. Rossi, *La svolta del «più probabile che non»*, in Id., *La nuova responsabilità civile. Casualità. Responsabilità oggettiva. Lavoro*, Wolters Kluwer Italia, 2010, pp. 268-274. La differenza tra i processi civili e quelli penali in merito al caso di Ustica sarà meglio esplicitata nel terzo capitolo del nostro lavoro, paragrafo 3.2.2 *Tesi, antitesi, sintesi*.

¹⁸⁹ P. Sorlin, *Le storie personali: sfida alla tradizione storica*, in L. Cicognetti, L. Servetti, P. Sorlin, *Che storia siamo noi?*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 33.

¹⁹⁰ M. Caffiero, *Libertà di ricerca, responsabilità dello storico e funzione dei media*, in AAVV, *Vero e Falso. L'uso politico della storia*, cit., p. 5.

¹⁹¹ Cfr. G. Lukács, *Il dramma moderno*, Milano, SugarCo, 1967, p.17; 1° ed. 1911.

tributo al saggio di Pierpaolo Pasolini – la raccolta dei suoi interventi: «Passione e ideologia. Il teatro (è) politico»¹⁹², a testimonianza di come tale argomento sia ancora oggi caldissimo oggetto di dibattito.

La tv-realtà, la spettacolarizzazione degli eventi e del dolore¹⁹³ così come il taglio politico e trans-mediale della sfera teatrale contemporanea pongono quesiti e problemi circa il rapporto tra spettatori e media nel secondo Novecento. In particolare, queste modalità di ricerca di un contatto e di un filo diretto con il pubblico sembrano inneggiare ad una logica del «far fare»¹⁹⁴: da una parte l'intellettuale, l'artista, il conduttore che propone, dall'altra la massa popolare che viene sollecitata all'azione. Il meccanismo sotteso è quello di mettere in evidenza i conflitti tra i valori in gioco, tra 'ciò che dovrebbe essere' e 'ciò che è' con pretese universalistiche di validità; poi, su tale base, richiedere alla "parte buona" di rivolgere il proprio disprezzo alla "parte cattiva", attivando una serie di comportamenti «fra la gara di solidarietà e la "caccia al ladro", fra il desiderio di trasparenza e quello di protagonismo, fra la denuncia e la delazione»¹⁹⁵, con il rischio di un novello "dagli all'untore!" di manzoniana memoria.

Il giornalismo d'inchiesta, come già accennato nel primo capitolo di questa tesi, ha stretto forti legami con le forme dello spettacolo, siano esse teatrali, televisive o cinematografiche. Se l'obiettivo denunciato è sempre quello, altamente nobile, della ricerca della verità per la conoscenza del reale, tale missione ha inevitabilmente contribuito ad alimentare una forte confusione, iniziata nel ventennio 1950-1970¹⁹⁶, tra le tre dimensioni dell'artista, del giornalista e dello storico. Emblematico, l'articolo apparso sul quotidiano «La Repubblica» il sette febbraio 1995 in riferimento alle notizie diffuse da Beppe Grillo in merito al cosiddetto "crac Parmalat" in uno dei suoi spettacoli: *Possibile che le informazioni a un giudice debba darle un comico?*¹⁹⁷.

¹⁹² Cfr. *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, S. Casi, E. Di Gioia (a cura di), Editoria e Spettacolo, 2012.

¹⁹³ A questo proposito, vedi L. Boltansky, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, trad. It., Milano, Raffaello Cortina, 2000 (1°ed. 1993).

¹⁹⁴ Vedi nota n. 54 del primo capitolo.

¹⁹⁵ S. Cavicchioli, I. Pezzini, *La TV-VERITA'*, cit., p. 30.

¹⁹⁶ Cfr. A. Briggs, P. Burke, *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, Il Mulino, 2009, p. 225: «Tra il 1950 e il 1970 le linee di demarcazione tra l'informazione e lo spettacolo si sono fatte sempre più confuse, sia nei giornali sia nei media elettronici».

¹⁹⁷ A questo proposito, cfr. O. Ponte di Pino, *Il teatro alla moda*, in «Atti & Sipari», n. 2, aprile 2008, p. 20.

A proposito di questa commistione trans-disciplinare e trans-mediatica e del diffondersi di tentazioni veritative e assolutistiche nelle trasmissioni televisive e nella stampa è interessante lo spunto offerto da Anna Maria Lorusso che definisce questa forma di «retorica della verità» una «patologia» che «serpeggia [...] senza troppe dissimulazioni [...] tanto a destra quanto a sinistra, che non fa bene né all'informazione né alla democrazia, né alla coscienza critica del paese»¹⁹⁸. Più che uno spirito prossimo all'umanesimo, tale tendenza avrebbe come scopo principale l'arrivare a conclusioni monologiche e non discutibili; a motivazione di ciò vengono portati gli esempi del genere-inchiesta,

da D'Avanzo su Repubblica a Report – con inchieste sempre meno connotate come reportages, racconti del proprio percorso di scoperta, e sempre più qualificate invece come percorsi di disvelamento, di messa in evidenza della autentica realtà delle cose, o come discorsi fondativi, che aspirano a ridefinire da zero i termini della questione¹⁹⁹.

Una confusione, quella enunciata dalla Lorusso, tra «onestà informativa e rassicurazione veritativa»²⁰⁰. Ci si chiede, parafrasando Seneca, *cui prodest?* A chi giova una simile operazione? In primo luogo, quella della rassicurazione è una strategia che rientra all'interno di un sistema morale che ha, al suo polo opposto, il bisogno di rimuovere e di dimenticare. L'equilibrio psichico della società umana, che necessita di fondamenti unitari e rassicuranti così come di oblio e auto-justificazione, pare giocare sul bilanciamento di queste due istanze: da un lato, la sicurezza della verità, della conoscenza, del sapere incontrovertibile ad ogni costo, dall'altro, l'abusare del tema della sicurezza nazionale che diviene mito necessario per rimuovere i prodotti della violenza sui quali gran parte di ogni cultura umana è edificata²⁰¹.

In secondo luogo, l'uso pubblico della storia perpetrato attraverso i media nel secondo Novecento non può non essere osservato anche sotto il profilo di una risorsa assai importante sia sul piano economico che su quello politico. Celebrare ogni operazione mediatica nel solco

¹⁹⁸ A. M. Lorusso, *La retorica della verità*, 7-02-2011, raggiungibile al sito internet: <http://www.alfabeta2.it/2011/02/07/la-retorica-della-verita/> consultato il 18-03-2013.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Cfr. J. Cabrera, *Una società quanta verità può sopportare?* In Id., *Da Aristotele a Spielberg: capire la filosofia attraverso i film*, M. Di Sario, (a cura di), Milano, Mondadori, 2000, pp. 217-222: «La nostra cultura è stata in gran parte edificata sui prodotti della violenza, e la società umana, che non è stata creata nella testa di alcun dio ma costruita a partire dalla natura, deve ricorrere anche all'oblio, all'occultazione sistematica e all'autogiustificazione per eternarsi. In qualche modo il mito della "sicurezza nazionale" è in ultima istanza basato su questo. Dopo aver agito con violenza, quanta verità - o autocritica - può tollerare una società?».

dell'interesse verso il passato o della solidarietà verso le vittime non renderebbe giustizia alla tanto declamata 'verità'²⁰².

2.4 Drammi sociali e uso pubblico della storia: il teatro e la narrazione come forme contro l'indeterminatezza

Prendendo spunto da ciò che Eugenio Barba ha definito il «big bang» del Novecento teatrale, Marco De Marinis afferma che la vera rivoluzione scenica del ventesimo secolo è consistita nella messa in secondo piano dell'orizzonte dell'evasione e del divertimento in favore di una ricerca volta a dar voce ad «istanze etiche, pedagogiche, politiche, conoscitive, spirituali»²⁰³. Tale tendenza trova riscontro non solamente nel percorso teatrale dei cosiddetti 'maestri del Novecento' – di cui fanno certamente parte Barba, Grotowski, Copeau e tutti coloro che hanno inteso il teatro come luogo di lavoro su se stessi e di azione sugli altri prima ancora che di "spettacolo" – ma anche nelle numerose realtà che hanno operato e continuano ad operare in situazioni limite di povertà, di grande conflitto, di emarginazione e di disagio. In questo senso, Marco Baliani ha intrapreso nel 2002 un progetto teatrale in collaborazione con Amref rivolto ai ragazzi di strada di Nairobi per il loro reinserimento nella società civile attraverso la creazione di una scuola di teatro e che ha visto, tra l'altro, la nascita dello spettacolo *Pinocchio Nero* (2004): «Lo scopo non è creare attori professionisti ma persone capaci di esistere con dignità nel mondo», scrive Baliani nel suo sito internet²⁰⁴.

Nell'affermazione di Baliani, la grande questione etica della 'dignità umana' – che attraversa la storia dell'umanità dal concetto greco di *paideia* (educazione, formazione umana), dalla romana *philatrophia* e ancora dall'importanza della saggezza da conquistare

²⁰² Cfr. M. Caffiero, *Libertà di ricerca, responsabilità dello storico e funzione dei media*, cit., p. 12.

²⁰³ M. De Marinis, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, in «Culture Teatrali», n. 5, 2001, p. 7.

²⁰⁴ Marco Baliani ha mostrato, nel suo percorso artistico, un forte interesse verso tematiche sociali relative ai più deboli, ai dimenticati, ai sepolti della storia senza giustizia, rintracciabile già a partire dal 1991 con il progetto teatrale *Antigone delle città* sulla strage di Bologna del 2 agosto 1980 e proseguito l'anno successivo con *Antigone della terra*. Si segnalano, inoltre, *Come gocce di una fiumana* (1994) – incentrato sulla prima guerra mondiale –, *Corpo di Stato* (1998) – sull'omicidio di Aldo Moro – e il progetto *I porti del Mediterraneo*, tra il 1996 e il 2000, sul difficile dialogo e sui drammi sociali delle sponde del Mediterraneo.

attraverso l'apprendistato della letteratura e della retorica nell'idea dantesca fino a raggiungere il suo stretto rapporto con la consapevolezza della miseria umana nel Quattrocento e nel Cinquecento italiano²⁰⁵ – reca i segni di un indirizzo ben preciso: affrontare gli aspetti drammatici del presente sulla scorta di un nuovo umanesimo. Un atteggiamento che trae insegnamento, stando agli autori verso cui Baliani dichiara un debito di conoscenza, dal binomio kleistiano dato da “conoscenza e felicità” e dalle parole di Walter Benjamin, secondo il quale la saggezza costituisce il lato epico della verità²⁰⁶.

In Italia, tale proposito è manifestazione di una tendenza più ampia che sembra aver eletto – nell'ultimo trentennio del Novecento e ad apertura di nuovo millennio – il teatro e la narrazione come antidoti contro la miseria in cui sovente versa la condizione umana, in favore di un recupero dell'idea umanistica della dignità. Si pensi, ad esempio, alla realtà bolognese de ‘La Bottega dell'Elefante’, gruppo di lettura nato sotto la guida di Paolo Bollini e che per descrivere la propria attività utilizza le parole di Italo Calvino: «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare e dargli spazio»²⁰⁷. Quella del linguaggio, della lettura, della narrazione è naturalmente la sfera attraverso la quale tentare un nuovo abbraccio alla realtà e all'esperienza della comunicazione con l'altro da sé.

Secondo George Steiner, la disumanità politica del XX secolo, unitamente ad alcuni elementi della società tecnologica di massa, hanno recato un forte danno al linguaggio²⁰⁸. Non è stata una barbarie d'oltre confine la causa del deragliamento dei valori borghesi europei nel Novecento, ma un fatto interno allo stesso terreno dei luoghi primari della civiltà. Se il positivismo scientifico dell'Ottocento vedeva nell'ampliamento della scolarizzazione e nella diffusione della cultura due dei canali principali attraverso i quali si sarebbe realizzato un rafforzamento del vivere civile, della tolleranza politica e dell'etica pubblica e privata, il Novecento ha messo davanti agli occhi di tutti un fatto cruciale: intellettuali, scienziati, artisti hanno collaborato, in molti casi attivamente, per soddisfare le esigenze dei totalitarismi²⁰⁹. La

²⁰⁵ Cfr. M. Lollini *Humanisms, Posthumanisms, and Neohumanisms: Introductory Essay*, in *Annali d'italianistica*, 26, 2008, pp. 14 e 22.

²⁰⁶ Cfr. W. Benjamin, *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, R. Solmi (a cura di), Torino, Einaudi, 2006, p. 251; (1°ed. 1955).

²⁰⁷ La citazione è presa dal romanzo di Italo Calvino *Le città invisibili*. Cfr. il sito internet dell'associazione: <http://www.lanuovabottegadellevlefante.it> ; a proposito del rapporto “dignità/miseria” umana nei propositi dell'associazione, vedi V. Varesi, *Nella bottega le armi della lettura contro la barbarie*, in «la Repubblica», 5 luglio 2011, p. 12.

²⁰⁸ Cfr. G. Steiner, *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, trad. It. T. Bianchi, Milano, Garzanti, 2001, p. 74; 1° ed. *Language and Silence*, 1967.

²⁰⁹ Cfr. G. Steiner, *Grammatiche della creazione*, Milano, Garzanti, 2003, p. 10; 1°ed. *Grammars of Creation*, 2001.

sensibilità artistica, la raffinatezza intellettuale, l'eccellenza della ricerca scientifica non hanno impedito l'avvento della barbarie, il ritorno alla bestialità immortalata da Kafka nelle *Metamorfosi*. «L'emblema della nostra epoca», scrive Steiner, «è la preservazione di un boschetto caro a Goethe all'interno di un campo di concentramento»²¹⁰.

Come reazione alla rottura di quel progresso evolutivo di miglioramento che è anima della modernità, nel secondo Novecento italiano il teatro di narrazione ha mostrato, almeno nei suoi intenti programmatici, di voler intraprendere un tentativo di recupero e di riappropriazione del linguaggio compromesso dalle falsità dei regimi o dagli inquinamenti degli slogan economici e politici di una democrazia ancora giovane e, probabilmente, immatura. Sperimentando la possibilità espressa da Brecht nei suoi drammi didattici, quella di un processo in cui la creazione artistica diviene aperta agli interventi del pubblico e su di essi si modella, il teatro di narrazione ha tentato non solamente un recupero del racconto come ritorno alla civiltà (un'immagine cara ad Antonio Tabucchi ²¹¹ di cui Marco Baliani ha portato in scena uno spettacolo, *Piazza d'Italia*, firmandone la regia nel 2009), ma anche un ritorno utopico ad una voce corale dell'essere umano²¹². Una tensione umanistica che ha rintracciato nella funzione terapeutica della narrazione orale la possibilità di «ridare forma al disordine dell'esperienza»²¹³.

Sotto questo profilo, diviene emblematica l'adozione di tecniche espressive che ingigantiscono la partecipazione emotiva del narratore al dramma che va narrando, in un percorso che, partendo dalla fiction, approda alla storia: dal volto segnato di rabbia e dolore del *Kohlhaas* di Baliani a quello sfigurato e cristologico di Paolini nello spettacolo *Ausmerzen* che tratta del macabro capitolo dell'eugenetica nazista. In quest'ultimo spettacolo, andato in onda su La7 il 26 gennaio 2011, l'espressività martiriologica di Paolini non muta nel passaggio dal racconto alla discussione in studio post spettacolo, attuando una mimesi totale tra scena e vita, mostrando un impegno verso le tematiche narrate che non si esaurisce con il termine della narrazione e che parimenti palesa ciò che potremmo definire un “peso del

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Cfr. P. Gaglianone, M. Cassini, *Conversazione con Antonio Tabucchi: Dove va il romanzo?* Roma, Omicron, 1995.

²¹² A questo proposito, vedi G. Guccini, *IL TEATRO NARRAZIONE: FRA “SCRITTURA ORALIZZANTE” E ORALITÀ-CHE-SI-FA-TESTO*, in «Prove di Drammaturgia», X, n.1, 2004, p. 15: Se la “scrittura oralizzata” è una tecnica ben nota ai romanzieri e agli autori drammatici, ciò che qui definiamo come oralità-che- si-fa-testo è possibilità esclusiva di chi – narratore, attore, improvvisatore – condivide con lo spettatore la messa a punto del testo, facendola coincidere con l'esposizione pubblica della storia.

²¹³ La definizione della funzione terapeutica della narrazione, così come dei miti è di U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 107.

ruolo”, il peso di colui che si fa carico di testimoniare la barbarie umana. È in ciò che il teatro di narrazione, in alcuni suoi spettacoli, si distanzia dal cosiddetto ‘teatro epico’, immergendosi totalmente nella narrazione in sfavore del distacco critico che l’effetto di straniamento (*Verfremdung*) brechtiano produce sul pubblico.

Il narratore, dunque, assume un punto di vista particolare per metterlo in relazione con gli altri e, insieme ad essi, ricercare un senso ai caratteri d’indeterminatezza del reale, del mondo, della storia. Proprio questo carattere sociale, inteso come tentativo di condivisione, come relazione «fra il soggetto che narra e il suo pubblico»²¹⁴ è il nucleo fondante della narrazione.

Come ha scritto Jedlowski, « la meta del desiderio di chi ascolta una storia è la comprensione finale»²¹⁵ ed è per questo che la relazione con l’altro cui la narrazione dà vita si presta come veicolo principe di intelligibilità, di transito di emozioni e informazioni ma, anche, di quel rapporto problematico tra vero e verosimile che naturalmente non concerne solo la scena teatrale ma ogni spiegazione o discorso sul mondo.

Se l’invito di Martha Nussbaum a considerare la narrazione e l’immaginazione letteraria come componenti essenziali dell’argomentazione razionale e non come il loro opposto²¹⁶ appare un’osservazione d’indubbia saggezza, è altrettanto necessario considerare come le prospettive della narrazione quale «arte del possibile» intrattengano sempre delle *liaisons dangereuses* con il potere di modificare la norma e costruire una realtà al di là delle possibilità di verifica empirica²¹⁷. Ciò appare particolarmente valido nel teatro di narrazione italiano nel momento in cui, all’interno della propria produzione artistica, s’intersecano la modalità orale della narrazione – mobile, sempre in evoluzione, soggetta a cambiamenti – e quella scritta, dei libri che depositano e fissano nella carta un percorso che in tale maniera finisce con l’apparire definitivo. Se ciò assolve in parte a quella funzione del produrre una comprensione finale, nel momento in cui un dato attore si occupa di eventi storici e non si limita ad esplicitare le dinamiche performative della propria narrazione²¹⁸ si crea altresì il rischio di confondere la

²¹⁴ P. Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, cit., p. 13.

²¹⁵ Ivi, p. 20.

²¹⁶ Cfr. M. Nussbaum, *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e civile*, Milano, Feltrinelli, 1996, p.13.

²¹⁷ Una problematica ben esposta da J. Bruner, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

²¹⁸ Naturalmente ogni narratore assume un rapporto particolare nei confronti del proprio libro che merita di essere approfondito. A questo proposito si rimanda a G. Guccini, *IL TEATRO NARRAZIONE: FRA “SCRITTURA ORALIZZANTE” E ORALITÀ-CHE-SI-FA-TESTO*, cit., p. 18.

realtà con il suo simulacro, specialmente in una contemporaneità in cui la selezione delle informazioni che è possibile recepire è resa sempre più complessa dalla vastità della rete²¹⁹. Anche per questa ragione la principale funzione della narrazione teatrale nel secondo Novecento appare divisa in due principali versanti: quello terapeutico, in riferimento ai ‘drammi sociali’ che hanno caratterizzato il secondo Novecento e quello riferibile ad un ‘uso pubblico della storia’.

Per quanto concerne quest’ultima, la fortunata definizione habermasiana di «uso pubblico della storia», coniata dal filosofo tedesco nella seconda metà degli anni ottanta del Novecento nell’ambito della *Historikerstreit* (“disputa fra storici”) per le diverse valutazioni del nazionalsocialismo in Germania, ha avuto diffusione in Italia a partire dal 1987 grazie alla raccolta di saggi curati da Gian Enrico Rusconi²²⁰.

Nel suo saggio, Habermas palesa una forte diffidenza, quando non un’avversione vera e propria, nei confronti dell’uscita della pratica storiografica dai recinti della ricerca accademica. I motivi che sottendono a tale visione sono i rischi di manipolazione mediatica e di strumentalizzazione politica cui la storia va incontro nel momento in cui la sua divulgazione diviene appannaggio della stampa, della radio, della televisione, del cinema e, in generale, di organi il cui rigore metodologico o la cui deontologia professionale non rispetta i canoni della comunità scientifica in favore, invece, di un consumismo avulso dai fini del raggiungimento di conoscenza.

Questa contrapposizione tra la “storia degli storici” e la “storia della società”²²¹ ha ricevuto numerosi consensi e altrettanti dissensi; in particolare, nella seconda metà degli anni novanta, si sono alternate riflessioni critiche su di un uso pubblico della storia sensazionalistico da parte dei media²²² ad altre che hanno mostrato una maggiore apertura rispetto alla lezione francofortese, specialmente nei confronti della funzione regolatrice tra memoria e oblio che tale utilizzo della storia comporta²²³. Questa seconda concezione parte

²¹⁹ A questo proposito vedi, J. Meyrowits, *No Sense of Place*, Oxford, 1985.

²²⁰ Cfr. J. Habermas, *L’uso pubblico della storia*, in G. E. Rusconi, (a cura di), *Germania: un passato che non passa. I crimini nazisti e l’identità tedesca*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 98-109.

²²¹ Sul rapporto tra lo storico professionale e il divulgatore della conoscenza storica, vedi F. Anania, *La televisione racconta il Novecento*, RAI, 2003, pp. 161-180.

²²² Cfr. G. De Luna, *La storia sempre “nuova” dei quotidiani e la costruzione del senso comune*, in «Passato e Presente», 1998, n. 44, pp. 5-14.

²²³ Cfr. N. Gallerano, *Le verità della storia. Scritti sull’uso pubblico del passato*, Roma, Manifestolibri, 1999, pp. 37, 42.

dalla constatazione che non solo gli storici stessi fanno uso pubblico della storia nel momento in cui scrivono sui quotidiani o partecipano a trasmissioni televisive ma, anche, dalle considerazioni su come non sia possibile parlare di una storia “pura”, priva di qualsiasi contaminazione e che l’utilità pubblica della storia, al di fuori della stretta cerchia accademica, è in fondo «la sua giustificazione originaria»²²⁴.

Una tematica tutt’oggi ancora molto calda all’interno di questo dibattito è quella che prevede una differenziazione tra l’uso pubblico e l’uso ‘politico’ della storia. Con questa seconda accezione s’intende l’adesione ad un’ideologia politica tenuta nascosta e non dichiarata²²⁵. Le conseguenze di un siffatto ab-uso della storia sono, secondo Angelo D’Orsi, le seguenti:

si danno per acquisite verità storiche quelli che invece sono, nella migliore delle ipotesi, fatti controversi, o fatti realmente accaduti ma del tutto estrapolati dal contesto che li ha generati e che li spiega, o ancora verità parziali (delle quali viene accuratamente ignorata l’altra metà); il che, in qualche caso, almeno nei risultati, si avvicina alla menzogna. Insomma si fa un lavoro di “taglia e in colla” storiografico suggestivo e pericoloso, perché la storia ridotta a magazzino è potenzialmente un *boomerang*: chi oggi ne colpisce, domani ne può perire²²⁶.

Il risultato di tali operazioni è sovente quello di identificare i termini “storia” e “opinione” come sinonimi. Come vedremo nel prossimo capitolo, alcune prese di posizione pubbliche relative all’omicidio Moro, alla strage di Ustica e all’eccidio delle Ardeatine costituiscono, a tal proposito, un emblematico esempio.

Il discriminante di un uso politico della storia rispetto ad un uso pubblico della stessa, viene dunque rintracciato nella manipolazione consapevole degli eventi storici ad opera dei discontinui poteri politici e non nella funzione, evidentemente politica, di tutelare i rapporti tra memoria e identità di una data comunità. Per quanto concerne tali rapporti, appare importante evidenziare come la nascita del teatro di narrazione italiano, ma soprattutto la diffusione dei suoi racconti storici attraverso i media, sia avvenuta all’interno di un quadro politico internazionale che, a partire dal 1982, prevedeva la diffusione di una cultura europea «per mezzo di una politica televisiva unitaria»²²⁷. Questa dichiarazione della Comunità europea testimonia l’incoraggiamento alla scelta di un indirizzo ben preciso nell’ambito dei

²²⁴ Ibidem. A questo proposito vedi anche P. Prodi, *Insegnamento e funzione sociale della storia*, in «il Mulino», n.3, maggio-giugno 2001, pp.551-558.

²²⁵ Cfr. A. D’Orsi, *L’uso pubblico e l’uso politico della storia*, in Id., *Piccolo manuale di storiografia*, Torino, Pearson Italia S.p.A., p.148.

²²⁶ Ivi, p. 149.

²²⁷ A. Briggs, P. Burke, *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, cit., p.345.

palinsesti televisivi nazionali in cui le tematiche sociali, identitarie, a forte tensione collettiva, potevano essere privilegiate. D'altronde, in Italia, la RAI aveva svolto, fin dagli anni Sessanta, una funzione pedagogica che mirava – attraverso la proposta di una cultura nazionale diretta a settori della popolazione difficilmente raggiungibili in altro modo – alla creazione di un pubblico italiano unificato ²²⁸.

Gli stessi propositi educativi, di unione comunitaria e di coinvolgimento collettivo sono anche alla base del teatro di narrazione che, come già detto, negli anni Novanta ha intessuto una collaborazione con la televisione di Stato italiana manifestando la tendenza di una porzione della società italiana a rivendicare l'appartenenza ad un comune mondo sociale. L'eccidio delle Ardeatine, l'omicidio di Aldo Moro e la strage di Ustica sono tre esempi di un "richiamo alla verità" senza la quale si ritiene impossibile trovare un comune accordo per stemperare le brucianti divisioni nazionali. Naturalmente, lo sguardo nel narratore non è mai innocente e, nel momento in cui accetta l'attraversamento del sistema mediatico per diffondere le sue opere, diviene immancabilmente soggetto ad interferenze politiche legate al contesto, alla committenza, alla tentazione di produrre consenso attraverso la costruzione di processi identitari²²⁹ e alla propaganda che precede e segue la propria operazione televisiva o radiofonica.

Per quanto concerne invece il secondo versante, quello terapeutico, il teatro di narrazione – partendo dal concetto di solidarietà sociale – ha assunto il paradigma processuale della *performance* per instaurare dei 'processi dialettici' nei confronti della realtà socio-culturale italiana. Con un interesse per molti aspetti "antropologico", si è avvicinato all'esplorazione della storia orale e, come detto, alla riflessione circa i valori culturali e identitari della nazione italiana in seno ad alcune criticità della sua storia contemporanea. Le narrazioni teatrali, per assumere la terminologia di Victor Turner, hanno assunto la forma di «specchi magici della realtà sociale»²³⁰ in cui però più del flusso della vita quotidiana – che

²²⁸ Ivi, p. 264. Sulla funzione pedagogica vedi P. Ginsborg, *L'Italia del tempo presente*, cit., p. 208.

²²⁹ A questo proposito, vedi F. Boni, *Dal mago a Oz. Media e costruzione dell'identità*, in «Studi Culturali», n.2, dicembre 2004, p. 267: «Le identità, a partire da questa origine linguistica, sarebbero inoltre delle costruzioni narrative, le quali, a partire dalle risorse linguistiche che gli individui condividono nel mondo sociale, seguono determinati «copioni» la cui stesura non dipende solo da noi stessi ma anche dalle persone con le quali interagiamo e dalle rappresentazioni culturali della nostra società. Ivi comprese quelle dei media. In definitiva, se le identità si costituiscono all'interno di – e tramite – una serie di rappresentazioni culturali, con le quali finiamo per identificarci, significherà anche che il sistema dei media gioca un ruolo non indifferente nel produrre e riprodurre tali rappresentazioni, e quindi le identità che produciamo».

²³⁰ V. Turner, *Antropologia della Performance*, S. De Matteis (a cura di), Bologna, il Mulino, 1993, p. 106: «I vari generi di performance culturale non sono semplici specchi, ma specchi magici della realtà sociale: ingrandiscono, invertono, ri-formano, magnificano, minimizzano, de-colorano, ri-colorano, addirittura falsificano deliberatamente gli eventi riportati nelle cronache».

naturalmente appare nel dato biografico dei narratori – sono i conflitti umani legati al potere, alla politica e ai valori culturali in merito ad alcuni eventi storici ad essere esposti come coscienza riflettente della nazione.

L'immagine che tali narrazioni restituiscono è quella di un paese fortemente diviso, costantemente attraversato da un canto e da un contro-canto che rendono difficile raggiungere una posizione condivisa su aspetti non secondari della vita socio-politica italiana. La loro comparsa sembra, in modo particolare, aver segnalato la mancanza di consenso sociale sui valori chiave che sono alla base della democrazia italiana, valori che nascono dalla resistenza al nazi-fascismo e dalla necessità di giustizia ed eguaglianza sociale. Valori che, espressi dalla Costituzione della Repubblica Italiana dalla sua entrata in vigore nel 1948 sono oggi più che mai assiduamente messi in discussione, in special modo per quanto concerne il fenomeno resistenziale; assunto ufficialmente come tema fondante dell'identità politica nazionale a partire dal 1960, esso è ancora oggi oggetto di forti diatribe e scontri più o meno violenti che mettono in secondo piano gli obiettivi di giustizia sociale e di ricostruzione democratica che erano alla base di tale fenomeno²³¹ in favore di narrazioni esclusivamente incentrate sugli aspetti più cruenti della lotta di liberazione o ad essa successivi e sovente strumentalizzati nell'arena partitica per fomentare l'antagonismo tra opposte fazioni politiche.

La crisi dovuta a tali conflittualità è stata per l'appunto oggetto di un 'commento metasociale' che, attraverso la forma della narrazione, ha dato vita a dei riti teatrali che tentano di offrire una risposta all'indeterminatezza del reale²³². La stessa formula di 'orazione civile', riferita a *Il racconto del Vajont* di Marco Paolini, richiama ad un'esperienza collettiva rituale, ad una possibilità di elaborazione del lutto per le vittime insepolti o che non hanno ancora ricevuto legalmente giustizia.

Partendo dalla considerazione che storia sociale e performance culturale attingono e traggono nutrimento l'una dall'altra²³³, Turner ha descritto il «social drama» come il motore per l'avvio di performance sociali utili per la lettura di una data società:

Un «dramma sociale», come ho chiamato una sequenza obiettivamente isolabile di interazioni sociali di tipo conflittuale, competitivo o agonistico, può fornire materiale per molte storie, a seconda delle prospettive sociostrutturali, politiche, psicologiche, filosofiche e, qualche volta, teologiche, dei narratori. Bisogna ricordare che le storie sono ricordate anche per intrattenere, oltre che per istruire o

²³¹ Cfr. A. De Bernardi, L. Ganapini, *Storia dell'Italia unita*, Milano, Garzanti, 2010, p. 319.

²³² A questo proposito vedi la definizione di V. Turner in *Antropologia della Performance*, cit., p. 177: « Il rito è una dichiarazione della forma contro l'indeterminatezza ».

²³³ Ivi, p. 221.

interpretare, e che alcune sequenze di eventi son intrinsecamente più divertenti o interessanti di altre²³⁴.

I drammi sociali che hanno ispirato le opere dei narratori di cui ci occupiamo appartengono tutti alla storia dell'Italia repubblicana o sono, è il caso delle Ardeatine, direttamente legati alla sua nascita. Tre eventi che hanno causato quegli strappi nel tessuto sociale italiano che si è ormai soliti definire come 'traumi culturali' e che necessitano di un'interpretazione e di una riparazione²³⁵.

Secondo la descrizione di Turner, i drammi sociali seguono quattro fasi successive di azione pubblica: 1) la *rottura* delle norme relazionali sociali, 2) il momento della *crisi* che porta allo scontro diretto in cui si sceglie o si è obbligati a scegliere chi appoggiare nella lotta, 3) le procedure di *rettifica* o *riparazione* in cui la comunità riflette per giudicare il comportamento di alcuni suoi membri, 4) la *reintegrazione* o lo *scisma* del gruppo sociale che ha subito i disordini e il conflitto.

Riflettendo circa uno dei paradossi della contemporaneità, quello di una realtà in cui «niente sembra esaurirsi e terminare al punto di poter risorgere [...] nelle forme tradizionali del romanzo»²³⁶, Gerardo Guccini ha individuato la collocazione del "dramma sociale" odierno nella interminabile interazione tra la seconda e la terza fase descritte da Turner. I narratori compenserebbero con il gesto della testimonianza e con la ricerca di comunicazione del reale «l'accadere di «drammi sociali» incompiuti»²³⁷, fermi tra il momento della crisi e quello della riparazione. Una funzione terapeutica che compensa, dunque, la mancata risoluzione dei conflitti.

In questa situazione di conflittualità permanenti è possibile talvolta individuare l'attivazione di un dispositivo di risonanza simile a quello messo in atto da Amleto nell'omonima tragedia shakespeariana dove, attraverso l'allestimento di una rappresentazione teatrale (una forma di teatro nel teatro), mette in scena l'omicidio di suo padre innanzi all'attuale re, fratello e assassino del re defunto, per obbligarlo a reagire, a dare un segno, a sollecitare l'ammissione della sua colpevolezza. Nel teatro di narrazione la figura del re omicida è sovente impersonificata dallo Stato o da alcuni suoi apparati, colpevoli di non aver

²³⁴ Ivi, p. 93.

²³⁵ Cfr. R. Eyerman, *L'assassinio come performance pubblica: l'omicidio di Theo van Gogh*, in «Studi Culturali», n.1 aprile 2006, pp. 30-31.

²³⁶ G. Guccini, *Pasolini, teatri di narrazione, Saviano: passaggi di testimone*, in «Griseldaonline», n.IX, 2009-2010, p. 9. Sito internet: <http://www.griseldaonline.it/archivio-in-aggiornamento.html>

²³⁷ Ivi, p. 7.

garantito protezione ai suoi cittadini in seno ad alcuni fenomeni eversivi del secondo Novecento.

III

Una dialettica tra Stato e cittadini

Premessa

Qualsiasi età dell'oro della scrittura per la scena, dall'Atene del V secolo a. C. all'Inghilterra e alla Spagna del XVI e XVII secolo, dalla Germania di Goethe, Schiller e Kleist alla Francia del teatro di *boulevard* ottocentesco e via dicendo, ha sempre avuto come fondamentale fonte di affermazione, di espansione e di successo, la capacità di parlare dell'oggi, del proprio presente.

Il successo di pubblico ottenuto da alcuni narratori teatrali nel secondo Novecento italiano non pare essere sfuggito da questa condizione necessaria. A partire dalla fine degli anni novanta del Novecento, infatti, la presenza di pubblico nelle sale teatrali risulta aver avuto un forte aumento¹ in concomitanza con una ripresa di spettacoli che, dopo il disimpegno degli anni Ottanta, hanno trattato tematiche storiche e politiche della contemporaneità. Per fare un esempio, stando all'ufficio stampa della Jolefilm S.r.l., le repliche dello spettacolo teatrale di Marco Paolini, nei due diversi allestimenti di *I-Tigi Canto per Ustica* e *I-Tigi Racconto per Ustica*, avrebbero raccolto «praticamente sempre il tutto esaurito»². Ciò significa che, calcolando la capienza dei teatri o delle piazze in cui lo spettacolo è stato ospitato e il numero di repliche in essi effettuate, tale evento è stato seguito dal vivo da una cifra prossima alle 63.842 persone cui vanno aggiunte 1. 813.000 persone per il passaggio televisivo dello spettacolo su Rai due, per un totale di 1.876.842 spettatori.

Una rinnovata richiesta teatrale che sembra fare il paio con la diffusa domanda di storia della quale si è dato conto nel precedente capitolo e che attraverso il teatro di narrazione sottolinea quella maggiore richiesta di partecipazione alla vita socio-politica del paese già espressa da Pier Paolo Pasolini alla fine degli anni Sessanta quando, nel suo *Manifesto per un nuovo teatro*, invocava l'avvento di un 'Teatro di Parola' aperto allo «scambio di opinioni e di idee, in un rapporto più critico che rituale»³.

¹ Cfr. F. Sciarelli, W. Tortorella *Il pubblico del teatro in Italia*, Napoli, Electa, 2004, p. 34.

² Dati ricevuti da Lucia Candelpergher - Ufficio Stampa Jolefilm S.r.l.

³ P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi argomenti», 9, gennaio-marzo, 1968.

Proprio questo rapporto – certamente non del tutto sovrapponibile al manifesto pasoliniano, specie per il lato rituale della narrazione – ricercato dai lavori di Marco Baliani, Marco Paolini e Ascanio Celestini è oggetto d’analisi di questo capitolo in quanto *conditio sine qua non* per comprendere la dialettica tra cittadini e istituzioni dello Stato che essi hanno alimentato e tentato di rappresentare entrando nel merito di questioni morali, politiche e storiche finanche ad assumere moduli e metodologie d’indagine in stile *detective*⁴.

Non è un caso, si ritiene, se l’esplosione del fenomeno della narrazione solista teatrale sia avvenuta in concomitanza al grande cortocircuito che ha investito la vita politica italiana nel biennio tra il 1992 e il 1994, momento storico di passaggio dalla Prima alla Seconda Repubblica in cui

si è trattato non solo di ricostruire un nuovo assetto politico-istituzionale, ma anche di porre mano alla ridefinizione di gran parte degli elementi di quel patto sul quale, nell’Italia repubblicana, dal 1946 fino ad allora, si era fondata la nostra memoria ufficiale⁵.

A fronte di un governo centrale già tradizionalmente debole e – come scrive Ferraresi – di problemi dovuti sovente a « coalizioni partitiche frammentate e rissose, una burocrazia inefficiente e disfunzionale, la presenza di una miriade di centri di potere spesso in contrasto fra loro»⁶, negli anni Novanta l’emergere degli scandali legati a “Tangentopoli” e a problemi di corruzione e di contiguità tra poteri criminali e poteri ufficiali hanno dato ulteriore spinta all’opinione pubblica italiana verso un clima di grande diffidenza nei confronti delle Istituzioni. Una crisi della fiducia nello Stato che sembra aver scardinato non solo il patto fiduciario tra i cittadini e i propri rappresentanti ma anche, come afferma Giovanni De Luna, un vero e proprio sconvolgimento del nostro universo memoriale che è andato sommandosi a quella «privatizzazione della memoria» già in atto in Occidente e dovuta al tramonto dello Stato ‘forte’ e legittimato dalla potenza economica del *welfare*⁷.

Con la corrosione di una memoria ufficiale, i media vecchi e nuovi hanno trovato facile terreno nella proposta e nella costruzione di identità da opporre ad un sistema politico ormai svuotato della sua credibilità; la reazione della politica a tale messa in discussione è

⁴ A questo proposito, cfr. P. Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d’attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 158.

⁵ G. De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un’Italia divisa*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 39.

⁶ F., Ferraresi *Minacce alla democrazia. La destra radicale e la strategia della tensione in Italia nel dopoguerra*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 34.

⁷ G. De Luna, *La Repubblica del dolore*, cit., p. 14.

largamente visibile in quella «valanga di interventi sul tema della memoria»⁸ varati dal Parlamento italiano nella prima decade del nuovo millennio:

A tenere insieme tutto il complesso delle leggi varate in questo decennio è stato infatti essenzialmente il tentativo di proporre come contenuto del patto fondativo della nostra memoria il dolore e il lutto che scaturiscono dal ricordo delle “vittime”⁹.

In un clima di depoliticizzazione come quello di fine Novecento e d’inizio del nuovo secolo, la cosiddetta ‘caduta delle ideologie’ cede il passo allo «scontro binario vittima-carnefice»¹⁰. Le tre opere presenti in questo capitolo, nate tra il 1998 e il 2000 e poi proseguite oltre nei vari riallestimenti teatrali oppure in forma di video hanno in comune proprio questa caratteristica e, in particolare, l’adozione del punto di vista della vittima nutrito di una forte carica rivendicativa. Sono le vittime di una «generazione divisa», come recita il sottotitolo di *Corpo di Stato* di Marco Baliani – l’unica delle tre opere che, in verità, ospita al suo interno alcune autocritiche –, quelle dell’ANFIM (Associazione nazionale famiglie italiane martiri caduti per la libertà della patria), dei morti e dei testimoni dei terribili eventi delle Ardeatine, dello scontro tra il fascismo e l’antifascismo italiani in *Radio Clandestina* di Ascanio Celestini e, infine, quelle dei caduti del volo Dc9 Itavia del 27 giugno 1980 e dell’Associazione parenti delle vittime della strage di Ustica per quanto concerne *Canto per Ustica e Racconto per Ustica* di Marco Paolini.

In assenza di una memoria comune, dicevamo, la centralità delle vittime diviene il nuovo fondamento identitario culturale e collettivo attraverso un’operazione che mira alla costruzione di una sorta di “religione civile” (orazione civile, per riprendere una definizione del teatro di narrazione) che ha però sovente dato adito a profonde divisioni di accordo. In questo processo di modellamento socio-culturale della memoria storica, l’attenzione al non cadere nei luoghi comuni, nel pressapochismo o nella gara tra vittime intesa come priorità gerarchica nell’ordine dei ricordi è sovente venuta meno trasformandosi, in alcuni casi, in quella concezione della storia che De Luna definisce «arma da usare per legittimare una parte politica contro l’altra»¹¹.

⁸ Ibidem.

⁹ Ivi, p. 15.

¹⁰ Ivi, p. 176.

¹¹ Ivi, p. 82. Sotto questo aspetto, il caso di Ustica è senza dubbio, dei tre, l’esempio più evidente di un utilizzo politico strumentale di tale tragedia a seconda del potere partitico che se ne è occupato.

In questo pirandelliano “gioco delle parti”, il teatro di narrazione – al di là dei sentimenti politici dichiarati dai tre autori in oggetto¹² – segnala, nelle tre opere da noi esaminate, la riproposizione della tematica storiografica che vede nella contrapposizione tra lo Stato e la società civile lo specchio di quello scontro epocale tra carnefice e vittima di cui ha scritto De Luna. Lo Stato-carnefice viene rappresentato, nel caso di Marco Paolini, come un’istituzione militare autocratica e incurante della protezione dei cittadini in volo durante quella notte del giugno 1980; da leggi, nel caso di Marco Baliani, che prevaricavano la libertà e la dignità individuale andando contro alcuni articoli costituzionali – come nel caso della Legge Reale del 1975 – e da comportamenti messi in atto dalle forze dell’ordine, colpevoli di provocazioni e omicidi come quello di Francesco Lorusso durante le manifestazioni di piazza degli anni Settanta¹³; dalla barbarie, infine, del nazismo e del fascismo nelle loro forme più efferate – è questo il caso di Ascanio Celestini – che aveva condotto l’Italia, tra l’altro, ai sanguinosi eventi civili del 1943-45.

Dall’altra parte parte di questa individuata scaturigine del conflitto, si situa la parte lesa, il popolo, i cittadini, le vittime; ed è qui che viene a crearsi un ulteriore conflitto interno, quello tra il singolo individuo e la collettività, tra la presa di posizione dei narratori in oggetto di studio e la platea alla quale si rivolgono. È, in sostanza, il conflitto che sorge tra l’utopia dell’unione collettiva, anche memoriale, e la concreta prassi scenica o azione individuale del narratore. È stato scritto, sia dai narratori che dalla storiografia teatrale e dalla critica giornalistica¹⁴, che il teatro di narrazione si differenzierebbe dal vecchio “teatro politico” delle avanguardie storiche principalmente per un motivo: il fatto che essi, i narratori, non avrebbero finalità didattiche (almeno non tutti) o comunque che la loro attività contro-informativa sarebbe da iscrivere all’interno di un rapporto ‘paritario’¹⁵ con il pubblico attraverso un teatro “popolare” di matrice gramsciana, «prodotto non “per” il popolo o “dal” popolo»¹⁶ bensì

¹² Vedi nota n. 166, p. 99.

¹³ Cfr. M Baliani, *Corpo di Stato. Il delitto Moro*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 29.

¹⁴ Si veda, a titolo d’esempio, M. Paolini, *Io porterò il Vajont in piazza Fontana. E lo faccio perché...*, in «L’Unità», 9 ottobre 1995, p.10; A. Celestini, *Intervista*, in A. Porcheddu, *Il peso delle storie*, in «Art’o», n. 10, gennaio 2002, pp.101-102; C. Valenti, *Lo scemo di guerra e altre storie alla rovescia*, in A. Porcheddu (a cura di), Pozzuolo del Friuli, Il Principe Costante, 2005, p. 124.

¹⁵ Cfr. O. Ponte di Pino, *Un teatro civile per un paese incivile?*, in D. Biacchesi, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell’inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010, p. 12 : «A essere diversa è la posizione di chi agisce sulla scena: il regista e gli attori di uno spettacolo politico si considerano un’avanguardia, perché possiedono una verità che devono presentare al pubblico nella maniera più convincente. Chi fa teatro civile vuole invece porsi allo stesso livello degli spettatori».

¹⁶ A. Celestini, S. Soriani, *Del teatro politico in Italia. Ipotesi critiche*, in «Atti e Sipari», n.6, aprile 2010, p. 13.

recepito da quest'ultimo come una parte di sé, conforme al proprio sentire. Seguendo questo ragionamento, le conclusioni cui si giunge sono fondamentalmente due: la prima, estremamente contraddittoria, è quella secondo la quale il teatro di narrazione diventa dunque lo specchio perfetto del cittadino il quale, del tutto spontaneamente, si riflette nel narratore senza che esso (il narratore) abbia creato qualcosa appositamente per lui («non “per” il popolo»), in un clima di surreale distacco dove l'identificazione narratore/società civile diviene fato, destino, inevitabilità e non causalità. Ma ciò è l'immagine di un'unione così stretta tra narratori e popolo tale per cui, se davvero realizzata, diventerebbe impossibile distinguerli. Un'immagine tale da ricordare la rousseuiana *volonté generale* del popolo-Stato e da non poter non rappresentare, almeno in potenza, una grande forza pubblica e, dunque, politica, contrariamente – questa è una delle contraddizioni – a quel desiderio di apparire nel solco di un mero «pensiero anticonformistico»¹⁷. La seconda conclusione estrema cui questo tipo di ragionamento conduce, è quella invece che porta ad inquadrare i narratori teatrali non come coloro che, avendo un messaggio, si occupano di portarlo al pubblico nella maniera più convincente possibile (tipico del teatro politico), bensì come facenti parte di un fenomeno non didattico che «non si pone l'obiettivo di trasmettere alcun messaggio, ma si offre come momento di ascolto e di elaborazione narrativa»¹⁸. In questa maniera, il narratore e la sua “funzione civile” vengono estraniati da qualsiasi contingenza e forniti della capacità miracolosa di enunciati neutri. Eppure, in questo “trionfo” della neutralità e del rapporto sempre e comunque paritario tra attore e spettatore, non pochi sono gli elementi che evidenziano come i messaggi dei narratori siano, inevitabilmente, soggetti a numerose variabili politiche, economiche e sociali¹⁹. Di alcune di esse abbiamo già dato conto nei due precedenti capitoli e altre ne saranno analizzate nel quarto capitolo di questa tesi. Al momento, basterà sottolineare come i conflitti portati in scena dalle tre narrazioni di cui ci occupiamo mostrino una presa di posizione tutt'altro che neutra e come il paritario rapporto tra attore e spettatore, lo abbiamo visto nel caso di Paolini, sia poco più di una tensione ideale che inevitabilmente s'infrange in una prassi scenica che non solo deve fare i conti con ovvie ragioni di produzione, di commercializzazione e di distribuzione del prodotto ma anche con

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ S. Bottiroli, *Marco Baliani*, Civitella in Val di Chianta, Zona, 2005, p. 68.

¹⁹ Sul problema dell'intenzione in qualsiasi racconto vedi almeno J. Bruner, *La costruzione narrativa della realtà*, in M. Ammaniti e D. Stern (a cura di), *Rappresentazioni e narrazioni*, trad. it., Bari-Roma, Laterza, 1997, p.26: « «perché» una storia viene raccontata come e quando viene raccontata? [...] I racconti non sono, per usare la calzante espressione di Roy Harris, dei «testi non sponsorizzati» da considerare esistenti senza un'intenzione, quasi che a farne delle pagine a stampa sia stato il fato».

terreni della conoscenza in cui la comprensibile necessità di fornire al pubblico almeno l'illusione di ottenere identificazione o risposte ai tanti quesiti insoluti della storia repubblicana italiana, necessita sempre e comunque di uno scranno di autorevolezza che deve porre il narratore almeno un gradino sopra chi ascolta. Se così non fosse, seguendo fino ai limiti estremi la logica di una realtà totalmente paritaria tra narratori e popolo in questo sempre *in fieri* percorso di «ricerca della verità», al posto di Baliani, Paolini e Celestini dovremmo trovarci di fronte ad una miriade di individui che, attraverso i canali televisivi, radiofonici, o comunque mediatici, esprimono le proprie opinioni, ricerche, memorie o lezioni sui medesimi temi giacché la parità si situa anche nelle pari opportunità di farsi ascoltare più che in un'identificazione ritenuta quale 'destino inevitabile'.

Allora, questo gradino in più dovrebbe essere ricercato nella capacità di affabulazione, nella qualità attoriale, in due parole in quella 'dimensione artistica' che dà merito al narratore di apparire in scena al posto di qualcun altro per raccontare una storia ma anche, forse soprattutto, in quella doppia capacità di creare comunità attorno a sé rispondendo, nel medesimo tempo, alle 'committenze' e alle esigenze politiche e mediatiche di coinvolgere, su certi temi, il più ampio pubblico possibile. Questioni che, sempre più spesso, passano però in secondo piano nell'analisi dei narratori teatrali rispetto alla portata travolgente delle tematiche trattate: stragi, omicidi, manicomi, brogli economici, ecc. Una portata che, inoltre, non può tollerare che una limitata democrazia per raggiungere quell'autorevolezza della fonte che sarebbe altrimenti inarrivabile se il narratore venisse puntualmente contestato dal disaccordo di uno o più spettatori del pubblico. Ne è emblematico esempio la fotografia che offre Paolo Puppa attraverso i suoi ricordi relativi a Dario Fo, nominato da Marco Paolini maestro del genere durante la diretta televisiva del *Vajont*:

Era il 1979, io avevo pubblicato un libro su Dario Fo, né critico nei suoi confronti né apologetico (...) Ora, un aspetto palese del teatro di Fo era l'atmosfera per certi versi autoritaria in cui erano calati gli straordinari momenti performativi del *Mistero Buffo*, esploso dieci anni prima. Quando Dario terminava la sua esibizione, infatti, mentre la luce si riaccendeva in sala [...] e cominciava la discussione, si creavano delle specie di *enclaves* monoideologiche. Non appena qualcuno provava ad introdurre un vago dissenso verso l'operazione appena presentata, si creava in sala un clima ostile all'intervento, favorito dall'atteggiamento insofferente di Dario stesso²⁰.

In questo rapporto critico tra cittadini e Stato o, per meglio dire, in questa complessa ricerca di accordo su equilibri di potere che a volte trascendono i limiti fisici nazionali per

²⁰ P. Puppa, *La gioiosa paura del monologo* in N. Pasqualicchio, (a cura di), *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 66.

assumere come terreno d'incontro e di scontro l'etere "globale" dei media, le narrazioni – non solo teatrali – dell'omicidio di Aldo Moro, della strage di Ustica e dell'eccidio delle Fosse Ardeatine si pongono come esempio evidente di quel rapporto di scelta e di selezione che è alla base di qualsiasi operazione di memoria e, dunque, di regolazione della memoria stessa. Non solo perché alcune stragi hanno e continuano ad avere una diffusione di memoria pubblica, attraverso fiction, manifestazioni artistiche, ecc., immensamente maggiore rispetto ad altre parimenti gravi – in verità finendo talvolta col divenire ostaggi²¹ di un inadeguato "tutto è possibile" o di un malcelato ri-sentimento di parte –, ma anche perché – almeno nel caso dei narratori teatrali – i loro racconti si sono inseriti all'interno di un vasto dibattito pubblico che ha coinvolto Stato e cittadini in merito alla definizione di 'cause' e 'colpevoli' degli eventi narrati.

Diventa dunque importante, data la componente descrittiva delle tre narrazioni in oggetto, comprendere quale dialettica sia alla base di questo rapporto tra il "narratore *del* popolo" e lo Stato italiano. Nel secondo dopoguerra, in seguito all'apparizione di *Che cos'è la dialettica* (1940) di Popper, la forma che essa assume tanto in Hegel quanto in Marx di 'tesi-antitesi-sintesi' ha subito una consistente *diminutio* nell'importanza del pensiero scientifico occidentale dato l'ammettere, al suo interno, della contraddizione²². Resta però di grande importanza, nel secondo Novecento, quella «concezione "dialettica" dell'organismo e dell'ambiente come compenetranti in modo tale che entrambi siano allo stesso tempo soggetto e oggetto del processo storico»²³; contrariamente alla visione darwinistica, questo concetto di co-evoluzione afferma che ogni specie evolve insieme alle altre e non come entità a sé²⁴. Trasponendo questo principio dalla biologia o dalla matematica al campo della convivenza sociale e civile di una nazione, è possibile rintracciare quello che appare essere il motore del processo dialettico del teatro di narrazione – limitatamente ai nostri tre casi –, ovvero la rivendicazione e la pubblicizzazione di un principio comunitario che struttura le individualità, parafrasando John Donne, come zolle appartenenti ad un unico continente²⁵ di contro all'iper-individualismo contemporaneo, per una partecipazione più diretta alla vita

²¹ Cfr. M. Gotor, *Il «caso Moro» ostaggio di fiction e giudiziaria*, in «Il Sole 24 ore», 14 marzo 2010.

²² Cfr. F. Vidoni, *Sulla presenza della dialettica nell'epistemologia recente*, in A. Burgio (a cura di), *Dialettica. Tradizioni, problemi, sviluppi*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 257.

²³ Ivi, p. 263.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Cfr. J. Donne, *No Man is an Island*, Meditation XVII.

dello Stato. Derivano da ciò quel che nel primo capitolo del nostro lavoro abbiamo definito come ‘dispositivo scenico del noi’ e la tendenza del narratore – di cui si dirà nel quarto capitolo – ad incarnare la figura dell’uomo qualunque.

È poi sotto il profilo della discorsività che si esplica la dialettica tra narratori e Stato o tra cittadini e Stato; una discorsività che nella narrazione teatrale è, talvolta, simile a quella platonica quale appare nella Repubblica, dove si tenta di definire la giustizia attraverso dubbi, domande, ragionamenti che nascono da presupposti diversi (è il caso, ad esempio, del *Corpo di Stato* di Marco Baliani) e, altre volte, più prossima alla ricerca di uno scontro frontale che scaturisce dal creduto possesso di una ragione incontestabile. In questo tormentato rapporto di coppia, lo Stato non può essere naturalmente guardato come un’entità totalmente altra rispetto alla società civile, la quale è parte integrante – attraverso i partiti, le associazioni, i gruppi d’opinione ecc. – dello Stato stesso in virtù del contratto sociale che li unisce. Come ha scritto Norberto Bobbio,

oggi lo stato [...] è più che la realtà di una volontà sostanziale, il mediatore e il garante delle contrattazioni fra le grandi organizzazioni, i partiti, i sindacati, le imprese, o gruppi di pressione che agiscono come potentati semi-indipendenti sia nei rapporti fra di loro sia nei rapporti con lo stato nel suo insieme, e i cui conflitti d’interesse vengono risolti spesso dopo lunghe e laboriose trattative con accordi che, come tutti gli accordi bilaterali, sono il risultato di concessioni reciproche e durano quanto dura l’interesse dei singoli contraenti a osservarli²⁶.

Lunghe e laboriose trattative, come scrive Bobbio, per addivenire ad un accordo frutto di istanze plurime. È sotto questo aspetto che sembra trovare la sua migliore collocazione euristica la dialettica tra Stato e cittadini particolarmente evidente in merito alla strage di Ustica dove, nel suo divenire storico, alla tesi critica di Marco Paolini contro una delle forze armate dello Stato, fa eco la contraddizione di un’interpellanza parlamentare volta a negare la validità della sua tesi e, infine, seguendo perfettamente la dialettica hegeliana, una contraddizione della contraddizione che, per mezzo della magistratura di ambito civile, sembra operare una sintesi la quale, da un lato, risarcisce economicamente i parenti delle vittime (in verità solo alcuni per il momento) e, dall’altro, sottolinea – come vedremo nel secondo paragrafo di questo capitolo – la necessità di un’indipendenza del proprio operato senza esasperate pressioni mediatiche.

Infine, in riferimento allo spettacolo di Ascanio Celestini, è la dialettica contenutistica del vero/falso quella che maggiormente sembra fare da sfondo all’intera narrazione; in termini

²⁶ N. Bobbio, *Il contratto sociale, oggi*, Napoli, Guida, 1980, pp. 25-26.

di conoscenza dell'evento storico dell'eccidio delle Fosse Ardeatine, il testo-spettacolo di Celestini entra in rapporto dialettico – direttamente o indirettamente a seconda dei casi – con una congerie di elementi di ordine storico, giornalistico, politico e anche epistemologico che hanno anticipato o seguito la nascita della sua performance in merito al modellamento e alla definizione della memoria pubblica dell'attentato di via Rasella e dell'eccidio delle Ardeatine. Questi elementi pongono alla contemporaneità una serie di labirintici quanto, sovente, pretenziosi revisionismi che cercano di spostare la colpa dell'esecuzione di 335 persone il 24 marzo 1944 a Roma, dai nazisti ai membri dei GAP che organizzarono l'attacco, il giorno precedente in via Rasella, contro l' undicesima compagnia del *Polizei Regiment* «Bozen». In questa 'memoria divisa', la dialettica Stato-cittadini si compone in *Radio Clandestina* delle tante voci dei testimoni dell'epoca raccolte da Alessandro Portelli o dallo stesso Celestini sullo sfondo del dibattito del diritto di resistenza armata in uno Stato dilaniato dalla violenza del nazi-fascismo.

3.1 «Né con le Brigate Rosse né con lo Stato»: il caso Moro in *Corpo di Stato*

Sul rapimento e l'omicidio dell'On. Aldo Moro – tra i fondatori della Democrazia Cristiana, più volte ministro e cinque volte presidente del Consiglio dei Ministri – è sorta una fiorente attività editoriale, artistica e letteraria da iscriversi, per usare la categorizzazione anglo-americana ormai in voga anche in Italia, nel genere della 'non-fiction novel'. Tale termine connota l'unione degli stili e dei tempi della letteratura artistica uniti al racconto di storie e personaggi appartenenti alla sfera del reale. D'altronde, in Italia era già stato Leonardo Sciascia, nel 1978, ad affermare quell'impressione che «nell'*affaire* Moro» tutto fosse accaduto, «per così dire, in letteratura»²⁷. A giustificazione di tale affermazione, lo scrittore e politico siciliano proseguiva dicendo che la perfezione del caso Moro, costituito da un'astrarsi dei fatti in «una dimensione di consequenzialità immaginativa o fantastica indefettibile e da cui ridonda una costante, tenace ambiguità»²⁸, può appartenere solo alla letteratura e non al reale. Il dito era puntato contro le operazioni di polizia condotte durante il

²⁷ L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Milano, Adelphi, 1994, p. 29; 1° edizione, 1978.

²⁸ *Ibidem*.

periodo del rapimento Moro. Secondo Sciascia, le Brigate Rosse non sarebbero semplicemente sfuggite alla polizia, ma anche al «calcolo delle probabilità»: «Il che è *verosimile*, ma non può essere *vero e reale*»²⁹. A queste parole fecero da parziale contraltare quelle di Italo Calvino il quale riteneva che la vicenda di Moro non potesse essere analizzata come un «dramma isolato»³⁰ bensì che fosse necessario collocarla all'interno di una cornice ben precisa, quella della vita di un uomo di potere.

Era l'inizio, insomma, di un grande dibattito mai sopito: Moro era stata una vittima sacrificale, un politico scomodo abbandonato a se stesso – come riteneva Sciascia – senza che venisse fatto tutto il necessario dalle stanze del potere per liberarlo dalla catene dei suoi carnefici? Oppure la cosiddetta 'linea della fermezza', la volontà di non trattare con i terroristi era da collocare, come riteneva Calvino, all'interno della scelta di Moro di essere un uomo di potere con tutte le inevitabili e relative responsabilità che ne conseguono?³¹

In questo dibattito sulla figura di Aldo Moro incentrato, a seconda dei casi, sull'uomo o sul politico, è sorta, dicevamo, un'ipertrofia narrativa che ha reso il caso Moro oggetto di contesa della *fiction*, della memorialistica, della giudiziaria e della cronaca con a seguito teatranti, cineasti, magistrati, familiari, giornalisti, politici e che sottolinea quel sentimento d'impazienza nei confronti della lenta ricerca storica, basata sulle fonti e sulle prove ma sovente incapace di dare risposte immediate e categoriche. Una corsa in prima persona per testimoniare, raccontare, svelare e, talvolta, divinare che ben rappresenta la dimensione post-politica seguita al crollo della prima Repubblica quando la cosiddetta 'teoria della supplenza' ha portato al centro della scena politica i tecnocrati, i magistrati, gli imprenditori, i cittadini atti a sostituire la rappresentanza di una classe politica e partitica non più ritenuta idonea e riducendo sovente il racconto della sfera pubblica nei moduli della *fiction*³².

Nemmeno l'attività giudiziaria – che pure è stata cospicua con i suoi cinque processi – è servita a rimuovere in tanta parte della pubblica opinione la percezione, esaltata dai meccanismi della comunicazione mass mediatica, che il rapimento e l'omicidio Moro siano ancora tutti da chiarire e che eterodirezioni, manovre occulte dei servizi segreti nonché operazioni di dubbia lealtà politica e governativa messe in atto da istituzioni dello Stato siano

²⁹ Ibidem.

³⁰ I. Calvino, *Moro ovvero una tragedia del potere*, in «L'Ora», 4 novembre 1978.

³¹ Ibidem: «Chi sceglie di fare l'uomo politico lo sa: gli addii alla famiglia li ha fatti nel momento in cui ha scelto quella carriera».

³² A questo proposito vedi G. Preterossi, *La politica negata*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

alla base del rapimento e della morte del presidente democristiano. Una percezione senz'altro rafforzata da quell'intorbidamento della politica che seguì l'omicidio Moro³³ ma anche da quel tentativo messo in atto dalla Commissione stragi e rilevato da Piero Craveri «di fornire una chiave interpretativa generale che allineasse tutti i pezzi del rosario stragista in “un giudizio storico-politico globale”» il quale però «non si proponeva come il risultato di una rinnovata ed approfondita inchiesta, ma come una premessa logica, una “sintesi a priori”, se così ci si può esprimere, di concetti già elaborati pregiudizialmente altrove»³⁴. La critica di Craveri era volta ad esprimere un giudizio negativo circa il tentativo della Commissione che sembrava volersi sostituire agli storici (« con la presunzione in più di fare un mestiere che non è il loro, quello degli storici»³⁵) e voler dar vita, più che ad un'inchiesta basata su prove e documenti, a quella teoria dell'«autoevidenza» che Vittorio Vidotto ha così riassunto nel suo *1978 Il delitto Moro* (2008):

È quella che ipotizza il seguente teorema, riassumibile in poche battute: dal 1945 l'Europa era divisa in due, in seguito agli accordi di Yalta, e in Occidente nessun partito comunista poteva andare al potere: dunque l'Unione Sovietica si servì delle Brigate Rosse per uccidere Aldo Moro. Ai Sovietici possiamo sostituire gli 'Amerikani', quelli col 'K', ma sostanzialmente il teorema non cambia. Purtroppo in tanti anni non è emerso un solo documento che dia conforto a questa teoria ma, sostengono in tanti, non ce n'è bisogno, appunto perché, lasciano intendere, questa teoria è autoevidente³⁶.

A fronte della morte del testimone integrale Aldo Moro, della mancanza di un'unità d'archivio, di un'eredità testuale costituita dalle lettere e dal memoriale di un prigioniero che presenta oltretutto forti lacune e che solo negli anni più recenti ha ricevuto, da parte storica, un'analisi attenta e puntuale come quella di Miguel Gotor³⁷, il quadro che ne è scaturito colora l'evento storico di una forte visione cospirativa e rende la figura di Moro emblematica

³³ Cfr. A. Lepre, C. Petraccone, *Storia d'Italia*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 355: « C'era una brutta atmosfera: il 19 gennaio era stato assassinato dal gruppo terrorista di Prima linea il giudice Emilio Alessandrini, che stava indagando su alcune torbide vicende finanziarie che coinvolgevano il Banco ambrosiano; il 9 marzo in Sicilia Michele Reina, segretario provinciale della Dc, fu ucciso dalla mafia; il 20 fu assassinato Mino Pecorelli, direttore del settimanale «OP», che pubblicava spesso documenti riservati provenienti da settori deviati dei servizi segreti. Il tentativo, fallito, di colpire con false accuse il governatore della Banca d'Italia Paolo Biffi mostrò che tra gruppi di potere economico e politico si stava svolgendo una lotta senza esclusione di colpi, in un intreccio pressoché inestricabile di affari sporchi e puliti ed motivazioni politiche e criminali, del quale erano vittime soprattutto coloro che cercavano di far rispettare le regole».

³⁴ P. Craveri, «*La commissione stragi, gli occultisti e gli storici*», in «Nuova storia contemporanea», Vol. 3, fasc. 2, 1999, p. 152.

³⁵ Ivi, p. 154.

³⁶ V. Vidotto, *1978 Il delitto Moro*, in AA. VV., *Novecento Italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 157.

³⁷ Cfr. M. Gotor, *Il Memoriale della Repubblica*, Torino, Einaudi, 2011.

immagine di un complotto di Stato o internazionale volto ad eliminare dalla scena politica italiana uno dei principali mediatori del cosiddetto ‘compromesso storico’ sostenuto da Enrico Berlinguer. Una visione che, seppur supportata da numerose pubblicazioni³⁸, finisce talvolta con il cadere vittima di una lettura semplificata degli eventi:

E non aiuta certo l’idea di coloro che la vorrebbero spiegare solamente soltanto attraverso l’eterodirezione dei servizi di spionaggio italiani o stranieri all’interno di una logica dei due blocchi contrapposti determinati dalla guerra fredda. Una lettura semplificata, in fondo tranquillizzante, in quanto autoassolutoria che non dà conto della complessità del movimento storico e dell’effettiva partecipazione degli esseri umani a esso e che finisce, paradossalmente, per coincidere con la visione conspirativa e ossessionata dei terroristi³⁹.

Contro la linea dei misteri e delle cospirazioni, studi come quello di Vladimiro Satta – documentarista della Commissione parlamentare d’inchiesta sul terrorismo e le stragi dal 1989 al 2001 –, *Il caso Moro e i suoi falsi misteri* (2003), oppure quello di Agostino Giovagnoli *Il caso Moro: una tragedia repubblicana* (2005) o, ancor prima, *The Aldo Moro Murder Case* (1995) di Richard Drake propongono, a seconda dei casi, una visuale legata alle sentenze giudiziarie, ai volumi della Commissione stragi o ad una visione della storia complessiva dell’Italia di quegli anni opponendosi, come chiosa Giovagnoli, al sensazionalismo politico e informativo che vorrebbe giustificare l’evento attraverso «confuse applicazioni della teoria del doppio stato»⁴⁰. A discapito dei temi relativi alle occulte regie straniere – specialmente americane⁴¹ – che ruotano attorno al caso Moro e che sfociano talvolta nella considerazione di uno Stato che avrebbe rifiutato qualsiasi tentativo di salvare la

³⁸ Si vedano, ad esempio, G. Zupo, V. Marini Recchia, *Operazione Moro: I fili ancora aperti di una trama politica criminale*, Milano, Angeli, 1984, oppure S. Flamigni, *La tela del ragno*, Roma, Edizioni Associate, 1988, o, ancora, G. De Lutiis, *Il golpe di via Fani. Protezioni occulte e connivenze internazionali dietro il delitto Moro*, Milano, Sperling & Kupfer, 2007.

³⁹ M. Gotor, registrazione audio del suo intervento *Una vicenda esemplare: le fonti per la storia del caso Moro. Documenti, contesti, problemi di interpretazione*, durante il convegno *Archivi negati archivi “supplenti”*, presso Palazzo D’Accursio a Bologna, il 13 giugno 2011. La registrazione di tutti gli interventi è disponibile on line al sito internet: <http://www.radioradicale.it/scheda/329658/archivi-ne> (consultato il 25-07-2013).

⁴⁰ A. Giovagnoli, *Il caso Moro: una tragedia repubblicana*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 9.

⁴¹ Sull’origine della tesi della matrice americana, vedi R. Priore nel 56° resoconto stenografico della Commissione stragi del 10 novembre 1999, p. 2532. Quella della pista americana è inoltre una posizione che trae sovente forza dalle parole di Moro contenute nella lettera del 10 aprile 1978 su Paolo Emilio Taviani e diffusa con il comunicato n. 5 delle Brigate Rosse: «Vi è forse, nel tener duro contro di me, un’indicazione americana e tedesca?». Sulle frizioni dei rapporti tra Moro e l’allora segretario di Stato americano Kissinger nel settembre 1974 vedi M. Gotor, *Il Memoriale della Repubblica*, cit., p. 528: «Il riferimento era al noto incontro di New York del settembre 1974 presso la «Blair House», quando alcuni testimoni attestarono che Moro era stato minacciato dal segretario di Stato Kissinger per l’indirizzo dato alla sua politica. In quell’occasione egli fu colpito da un malore e anticipò il rientro in Italia. Secondo la testimonianza della moglie Eleonora, il marito sarebbe stato invitato bruscamente a cambiare linea senza cercare accordi con i comunisti e, per la prima volta, condivise in famiglia la sua preoccupazione che l’aveva indotto a pensare di lasciare per qualche tempo l’attività politica».

vita del politico democristiano, nei testi suddetti viene data preminenza all'analisi del clima di violenza sviluppatosi negli anni Settanta attraverso la nascita di decine e decine di gruppi armati che fecero quel "salto di qualità" rispetto ai meri movimenti di contestazione e ai tentativi diplomatici e di mediazione messi in atto dal governo per salvare il prigioniero.

L'interesse della scena teatrale nei confronti della sfera pubblica, in questo caso del rapimento e dell'omicidio di Aldo Moro, non si ispira a questo secondo filone di studi bensì al primo versante. Lo spettacolo di Ulderico Pesce *Assassinati da chi?*, tratto dal libro di Sandro Provvisionato e Ferdinando Imposimato *Doveva morire. Chi ha ucciso Aldo Moro?* (Chiarelettere, 2008), ben raffigura quel filone di pensiero che vede in Cossiga e Andreotti l'immagine della colpevolezza per non aver voluto salvare Moro e che, anzi, in virtù dell'intricato rapporto tra servizi segreti, massoneria, terrorismi internazionali e vita politica, individua in essi i burattinai che avrebbero "consegnato" il politico democristiano alla morte. Uno spettacolo che sembra riprendere il filo del film-thriller di Renzo Martinelli *Piazza delle cinque lune* (2003) in cui le Brigate Rosse assurgono a semplice manovalanza al servizio di altre menti ma che, soprattutto, richiama il pensiero di Dario Fo e del suo testo *La tragedia di Aldo Moro* (1978):

Si chiamava semplicemente *La tragedia di Aldo Moro* ed era costruito quasi come una tragedia greca. Moro era Filottete, l'eroe che viene abbandonato perché è ferito, perché è diventato un peso. Attorno c'erano i suoi compagni della DC, Piccoli, Zaccagnini, Andreotti, Cossiga, che gli giravano attorno come ombre, con la faccia coperta da maschere. Sullo sfondo c'era il rapporto con mandanti lontani, con un potere che voleva Moro morto⁴².

Il testo di Fo, pubblicato solo nel 1992 con il titolo *Il caso Moro*, propone l'accostamento della figura di Aldo Moro con quella dell'eroe greco Filottete, capo degli Achei, tradito e abbandonato dai suoi più stretti compagni sull'isola di Lemno e rientra in quella tendenza di svalutazione della politica che propone un posizionamento critico per così dire "centrale", equidistante tanto dall'attività terroristica delle Brigate Rosse quanto dall'attività politica del governo di quegli anni. Un "né di qua né di là" che richiama lo slogan della sinistra rivoluzionaria lanciato dal quotidiano «Lotta continua» nel 1978 (*Né con le BR né con lo Stato. E Poi?...*) a seguito del rapimento di Moro e del massacro degli uomini della sua scorta: Raffaele Jozzino, Oreste Leonardi, Domenico Ricci, Giulio Rivera e Francesco Zizzi. Uno slogan che Marco Baliani, militante della sinistra extraparlamentare nelle file di

⁴² D. Fo, in C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 186. Un'ottima analisi del testo è presente in B. Alfonzetti, *Gli anni di piombo. Satira e tragedia in Dario Fo*, in «L'Illuminista», nn. 2-3, 2000, pp. 139-151.

Lotta Continua negli anni Settanta⁴³, ripropone nel suo *Corpo di Stato*⁴⁴ come «il sigillo di un'impotenza»⁴⁵:

“Né con le Brigate rosse, né con lo Stato”. Quando era uscito questo slogan sul giornale “Lotta continua” mi era sembrato così azzeccato, un ottimo modo per chiamarsi fuori [...]. Noi non ci stavamo, era semplice, né di qui né di là. [...] Invece adesso, dopo più di trenta giorni dal rapimento di Moro, quella frase mi suonava come segno di un'impotenza⁴⁶.

Non è solo la militanza extraparlamentare di sinistra o la scelta di un eroe greco⁴⁷ come metafora della vicenda ad avvicinare Fo e Baliani nei loro testi su Moro ma anche, forse soprattutto, la scelta di partenza: «Vorrei riuscire a far vedere la morte di Moro come l'uccisione di un capro espiatorio»⁴⁸, scrive Marco Baliani nella stessa maniera in cui Fo dipinge il presidente della Dc come «capro espiatorio» utile ad «accomodare i conflitti all'interno del potere»⁴⁹. Una posizione che fotografa quella lettura cospirativa basata sull'anti-comunismo da guerra fredda cui si è accennato poc'anzi e che ritrova nuovamente in Cossiga uno dei principali attori:

Perché proprio Moro? Era Cossiga che noi scrivevamo col k e la SS nazista durante le manifestazioni, mica Moro [...] E poi Moro era quello più a sinistra... Era lui che stava portando il partito comunista al governo... Anzi proprio quella mattina si sarebbe dovuto votare proprio il governo⁵⁰.

⁴³ A questo proposito, cfr. M. Baliani nell'intervista concessa a F. De Sanctis, *Una generazione allo specchio del sequestro e morte di Moro*, in «L'Unità», sezione di Roma, del 29 marzo 2005, p.V; P. Puppa, *La gioiosa paura del monologo*, cit., p. 74; Id., *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, cit., p. 171n.

⁴⁴ Dal sito internet di M. Baliani, <http://www.marcobaliani.it/cinema.php> : «Corpo di Stato. Il delitto Moro: una generazione divisa, di e con Marco Baliani, ideato e curato da Felice Cappa, collaborazione alla drammaturgia di Alessandra Ghiglione, regia teatrale di Maria Maglietta, responsabile di produzione teatrale Maurizio Agostinetti, direttore della fotografia Franco Proto, direttore di produzione Claudio Fabrizi, regia televisiva di Eric Colombardo, produttore Rai Pietro Ruspoli». Sito internet consultato il 20/05/2013.

⁴⁵ Cfr. M. Baliani, *Corpo di Stato. Il Delitto Moro. Una generazione divisa*, video della diretta televisiva trasmessa da Raidue del 9 maggio 1998 al minuto 00:52':23".

⁴⁶ Cfr. M Baliani, copione di *Corpo di Stato*, cit., pp. 57-58.

⁴⁷ Se il personaggio di Filottete ispira l'opera di Fo, quello dell'insepoltito Polinice, fratello di Antigone nell'omonima tragedia sofoclea, ispira l'opera di Baliani, in particolare per il contrasto tra uno Stato – quello del Re di Tebe Creonte – che vieta la sepoltura al cittadino tebano e quello, invece, che vorrebbe seppellire il corpo di Moro ma è costretto a seguire in corteo una bara vuota perché il vero funerale, officiato nel privato dolore familiare, ha avuto luogo lontano da esequie pubbliche. A questo proposito, cfr. M. Baliani, *Diario di Corpo di Stato*, pp. 1-4, disponibile on line all'indirizzo internet: http://www.marcobaliani.it/PDF/corpodistato_diario.pdf, consultato il 15-05-2013.

⁴⁸ M. Baliani, *Diario di Corpo di Stato*, cit., p. 5.

⁴⁹ D. Fo, in un'intervista a «Il Lavoro», 1979, tratta da A. Fontanella nel periodico on line «www.sindromedistendhal.com», raggiungibile al sito internet: <http://www.sindromedistendhal.com/Terrorismo/12-Teatro.htm>, consultato il 15-05-2013.

⁵⁰ M. Baliani, *Corpo di Stato. Il Delitto Moro. Una generazione divisa*, video della diretta televisiva, cit., al minuto 15':42". Vedi anche il copione in M Baliani, *Corpo di Stato. Il delitto Moro*, cit., pp. 20-21.

Lo spettacolo di Marco Baliani, similmente al *Canto per Ustica* di Marco Paolini, nasce di corsa, in gran fretta: «Non avrò tempo per verifiche»⁵¹, scrive l'attore nel suo *Diario* dell'opera. Il motivo, anche in questo caso, è dovuto alla committenza e, di conseguenza, alla costruzione di uno spettacolo teatrale che debutta in televisione anziché sulle assi del palcoscenico. L'occasione è data dalla ricorrenza del ventesimo anniversario della morte di Aldo Moro. Come Paolini, che veniva dall'esperienza del Vajont e dalla sua gestazione di quattro anni prima di approdare alla scena televisiva, anche Baliani poteva contare più di cinquecento repliche di *Kohlhaas* prima della sua trasposizione televisiva. Ma questa volta c'è una produzione di cui dover tenere conto, quella di Raidue e del suo direttore Carlo Freccero⁵². Come ha scritto Richard Drake,

Baliani thought, along with the government and media establishments eager to make his views known to the widest possible audience, that “the deeper truth has not come out” about the case⁵³.

A sottolineare l'intenzione di dare ampia risonanza mediatica al caso Moro sulla linea del “mistero non ancora svelato” fu anche la scelta del titolo *Corpo di Stato*, che creava un gioco di parole tra “corpo” e “colpo” di Stato. Una scelta che Baliani accettò di buon grado, subito convinto da quel titolo che pure non era nato da lui ma dal regista televisivo Felice Cappa⁵⁴. Lo stesso giorno della diretta, il *New York Times*, in un articolo firmato da Alessandra Stanley, chiosava che tale performance in Italia era vista come un avvenimento epocale tale da ricevere un «trattamento speciale»⁵⁵: per la prima volta il Ministero dei beni e delle attività culturali, presieduto da Walter Veltroni durante la XIII legislatura in quel momento guidata da Romano Prodi, aveva ammesso uno spettacolo in una delle più antiche rovine di Roma, il Foro di Augusto, sede negata l'anno prima a Peter Stein, uno dei più importanti registi teatrali d'Europa⁵⁶.

⁵¹ M. Baliani, *Diario di Corpo di Stato*, cit., p. 7.

⁵² Cfr. E. Costantini, *Il calvario di Moro diventa teleteatro*, in «Corriere della Sera», 5 maggio 1998, p. 33.

⁵³ R. Drake, *Why the Moro Trials Have Not Settled the Moro Murder Case: A Problem in Political and Intellectual History*, in «The Journal of Modern History», Vol. 73, N. 2, June 2001, p. 371.

⁵⁴ Cfr. M. Baliani, *Diario di Corpo di Stato*, cit., p. 1.

⁵⁵ Cfr. A. Stanley, *Agony Lingers, 20 Years After the Moro Killing*, in «New York Times», 9 May 1998: «Like the Kennedy assassination in the United States, the killing of so powerful a political figure remains an obsession for Italians, who view it both as a national trauma that marked the end of innocence for an entire postwar generation, and as a dark conspiracy that remains veiled. [...] Actor-writer Marco Baliani, who is broadcasting a theater piece on the Moro case on television tonight, says “the deeper truth” of the case has still not come out. [...] His televised tribute to the case [...] is viewed as so momentous that for the first time, the Italian ministry of culture permitted filming in one of Rome's most ancient ruins, the Forum of Augustus. This was special treatment indeed.

⁵⁶ Cfr. M. Baliani, *Diario di Corpo di Stato*, cit., p. 2.

Questo atteggiamento, unitamente al taglio politico prescelto nel dar voce ad un ex militante d'estrema sinistra per il racconto del caso Moro, diede adito ad alcune polemiche: dalla disparità di trattamento evocata da Maria Fido Moro, figlia di Aldo Moro, che in quegli stessi giorni portava in scena un dialogo con il padre dal titolo *L'ira del sole, un 9 di maggio* e che non fu mandato in onda da Raidue nonostante ne avesse registrato l'evento⁵⁷, ai dubbi di tentata speculazione politica sull'anniversario⁵⁸.

Nelle intenzioni di Freccero, lo spettacolo di Baliani costituiva la «terza tappa di un percorso storico»⁵⁹ iniziato con la serata dedicata a *Il racconto del Vajont* e proseguita con un'altra dedicata alla strage di Piazza Fontana. Per Marco Baliani, tale evento rappresentava invece la continuazione di un percorso di riflessione sui temi della giustizia e della violenza che era iniziata nove anni prima con il testo – rivisitato – di Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*:

*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*⁶⁰.

Come il ribelle della Germania cinquecentesca, Baliani raggiunge il cuore dello Stato, il Foro di Augusto, simbolo di Roma tra l'Altare della giustizia e i Mercati Traianei, non distante da via Caetani, dove il 9 maggio 1978 fu ritrovato il corpo privo di vita di Aldo Moro. Maria Maglietta, che curerà le regie delle successive riprese teatrali, denuncia il pericolo di uno scenario troppo magniloquente ma viene rassicurata da Felice Cappa sul fatto che la televisione non è il teatro e non bisogna temere di scivolare nel luogo comune⁶¹. Allora, per scongiurare il fallimento di quel meccanismo di riconoscimento che il teatro di narrazione attua nei confronti del pubblico, Maria Maglietta convince Baliani e la produzione che è meglio rinunciare alla scalinata grande e che l'attore racconterà tra le rovine «stando alla stessa altezza degli spettatori»⁶². Inoltre, affinché si possa riuscire a «far sentire la narrazione come qualcosa che tutti riconoscono», sarà necessario «non mostrare la bravura, nascondere

⁵⁷ Cfr. E. Costantini, *Maria Fida Moro: recito per sopravvivere*, in «Corriere della Sera», 8 settembre 1998, p. 38.

⁵⁸ Cfr. E. Costantini, *Il calvario di Moro diventa teleteatro*, cit., p. 33.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ M. Baliani, «Il Patalogo», n.13, 1998, p. 227.

⁶¹ M. Baliani, *Diario di Corpo di Stato*, cit., p. 3.

⁶² Ibidem.

le tecniche sapienti», solo così lo spettatore potrà «vedere all'opera qualcosa di apparentemente facile, di molto comune, un atto riconoscibile e amato»⁶³.

L'obiettivo dichiarato da Baliani, insomma, – non televisivamente, certo, ma attraverso le pagine del suo *Diario* consultabile nel sito internet dell'artista, in un procedimento assai simile a quello di Paolini⁶⁴ nella divisione di informazioni da dare a seconda che si tratti di spettatori o di lettori – è quello di far provare forte empatia, amore dice Baliani, per il racconto autobiografico di un giovane di ventotto anni (tale era l'età del narratore nei giorni del sequestro Moro) che si trovò al centro di forti sentimenti contraddittori: da un lato, l'iniziale euforia per il rapimento del politico democristiano,

Nonostante fossi lontanissimo dalla logica delle Brigate rosse, nonostante non avessi mai creduto che le cose si potessero cambiare con la lotta armata, ammazzando gente, eppure, com'era possibile che in quei primi momenti io provassi euforia? Avevano rapito Moro, un simbolo del potere, del palazzo [...] Moro che nel '75, col governo di centrosinistra, aveva fatto passare la *Legge Reale*, una legge che permetteva di sbattere dentro chiunque, bastava che venisse sospettato, permetteva alla polizia di sparare ai posti di blocco, durante le manifestazioni...⁶⁵.

dall'altro, la sensazione di smarrimento davanti a quell' «eccesso di virtù» kleistiano, a quella fede cieca verso ideali di cambiamento sociale tale da far impugnare le armi e cadere nell'omicidio; un percorso che, nei linguaggi delle riunioni dei movimenti extraparlamentari, doveva condurre a quei «salti di qualità nella lotta»⁶⁶:

Provate ad andarvi a leggere le biografie dei terroristi. Le loro provenienze. Scoprirete che vengono tutti da lì. Dalla grande tradizione comunista di fabbrica. Vengono dalle sezioni, vengono da famiglie antifasciste, partigiane, operaie, oppure vengono dal cattolicesimo estremo, vengono dal cristianesimo militante, vengono da due grandi chiese. Ma d'altra parte, ma non serve forse una grande fede per arrivare ad uccidere un uomo in nome di un più alto ideale di giustizia?⁶⁷.

Riunioni che, specialmente quelle limitate ad una cerchia ristretta di partecipanti, mettevano a disagio il giovane Baliani perché per parteciparvi «bisognava leggere certi libri e altri no» e

⁶³ Ivi, p. 6.

⁶⁴ Vedi p. 40 di questa tesi.

⁶⁵ M. Baliani, *Corpo di Stato. Il Delitto Moro. Una generazione divisa*, video della diretta televisiva, cit., al minuto 13':08".

⁶⁶ M. Baliani, copione di *Corpo di Stato*, cit., p. 33.

⁶⁷ M. Baliani, *Corpo di Stato. Il Delitto Moro. Una generazione divisa*, video della diretta televisiva, cit., al minuto 17':30".

«imparare a memoria certe citazioni maoiste-leniniste»⁶⁸ per sentirsi gruppo e discutere della linea politica.

Accanto alla critica verso la lotta armata e nei confronti di certe chiusure mentali dei movimenti extraparlamentari della sinistra, Baliani inserisce altresì alcuni momenti di riflessione volti a motivare il perché del ricorso alle pistole e di alcuni episodi di violenza durante le manifestazioni di piazza degli anni Settanta:

Ma d'altra parte ditemi... Ma che si doveva fare se i poliziotti sparavano lacrimogeni ad altezza uomo, che si doveva fare se giravano, per provocare, travestiti da studenti... Loro, con le pistole in mano, che si doveva fare se quelli di destra facevano esplodere bombe, con stragi di gente, aiutati dai servizi segreti dello Stato come a Piazza Fontana? Che dovevamo fare?⁶⁹

È probabilmente questa la frase che, nell'intero spettacolo, meglio fotografa un *leitmotiv* della performance: il sentimento tragico dell'inevitabilità. A fronte di stragi neofasciste – è evidente il riferimento a Freda e Ventura in merito a Piazza Fontana – e di provocazioni da parte delle forze dell'ordine, il ricorso alla violenza armata in risposta a tali eventi appare un destino già scritto. Se da un lato, infatti, Baliani denuncia la follia insita nell'uccidere un uomo per alti valori di giustizia, di fede⁷⁰ e di rivoluzione sociale, dall'altro evidenzia anche a più riprese il quesito che fu già di Sciascia sulle forze dell'ordine accusate di mettere in scena ricerche simboliche (« i brigatisti non c'erano mai, i covi c'erano sempre»⁷¹), oppure la collocazione di Moro tra quelle vittime cui non è stata resa giustizia attraverso la verità⁷² o, ancora, nell'insinuazione del rapimento del democristiano quale immagine di un tentativo – eterodiretto – di colpo di Stato⁷³ volto a ridurre le libertà democratiche dei cittadini della Repubblica. È, insomma, in questo “né da una parte né dell'altra” che la dialettica tra società civile e Stato sembra assumere i tratti di una sospensione, di un'ideale per una situazione sociale più equa⁷⁴ che non riesce a trovare asilo

⁶⁸ M. Baliani, copione di *Corpo di Stato*, cit., p. 39.

⁶⁹ M. Baliani, *Corpo di Stato. Il Delitto Moro. Una generazione divisa*, video della diretta televisiva, cit., al minuto 28':17".

⁷⁰ Ivi, al minuto 18':10": «Forse la nostra in quegli anni fu una gioventù con troppo Dio».

⁷¹ Ivi, al minuto 57':15". Cfr. anche il copione in M Baliani, *Corpo di Stato*, cit., p. 61.

⁷² Ivi, a 1h:14'.

⁷³ Cfr. M. Baliani, copione di *Corpo di Stato*, cit., pp. 19-20; Id., *Diario di Corpo di Stato*, cit., p. 1.

⁷⁴ Non va dimenticato che, con l'aumento del prezzo del petrolio nel 1973, l'Italia entrò in una spirale di crisi economica i cui effetti si manifestarono prevalentemente nell'innalzamento del tasso d'inflazione, nella diminuzione produttiva dell'industria, nell'aumento della disoccupazione e nella crescita del deficit pubblico.

né nella rivoluzione armata né nello Stato e che apre, inevitabilmente, le porte ad un'atmosfera di fatalità, di quello «stare dentro un copione già scritto»⁷⁵, come recita il narratore, in cui tutto è già deciso e pre-determinato.

In effetti, l'inevitabilità della morte di Moro è la stessa di quella che, nove anni prima, Baliani aveva espresso nella sua narrazione di *Kohlhaas*: la voragine che i soprusi subiti avevano aperto nel recinto del cuore del mercante di cavalli aveva spinto l'uomo a non avere più una scelta, a doversi armare per combattere l'ingiustizia commettendo, a sua volta, altre ingiustizie. Nella performance sul racconto del rapimento e dell'omicidio di Aldo Moro, la trama sembra seguire lo stesso iter sostituendo al prepotente barone sassone von Tronka le forze di polizia travestite da studenti nei cortei, l'attività dei servizi segreti e le stragi di matrice fascista («Che dovevamo fare?»). Ma così come nel *Kohlhaas* il ribelle si arresta in mezzo a tanta follia ad osservare il macabro risultato delle sue devastazioni, anche in *Corpo di Stato* il narratore ripercorre il suo sconcerto nell'assistere, durante una riunione extraparlamentare, all'invito di entrare in clandestinità e ad impugnare le armi contro lo Stato borghese⁷⁶.

Anche per questo, probabilmente, la narrazione di Baliani oscilla continuamente tra i ricordi autobiografici di quei cinquantacinque giorni di prigionia di Moro – tentando di allontanare così le tentazioni normative – e il proposito di mostrare le molteplici contraddizioni che resero quell'evento uno spartiacque per un'intera generazione e che pose sovente i padri contro i figli⁷⁷. Si pensi, ad esempio, al caso del democristiano Carlo Donat Cattin il cui figlio intraprese la lotta armata in *Prima linea* o alle preoccupazioni dei servizi segreti italiani per i figli del segretario della Dc Zaccagnini e di Paolo Emilio Taviani sul fatto che potessero aderire a movimenti extra-parlamentari di sinistra⁷⁸. Casi che Baliani non nomina esplicitamente ma che costituiscono certamente gli eventi più noti all'interno di quello scontro epocale tra generazioni di cui parla e che si verificò in quegli anni.

Tra le opacità che, tutt'oggi, rendono ancora non totalmente limpida la lettura del caso Moro, la più pregnante espressa da Baliani appare essere indubbiamente quella relativa al memoriale del prigioniero politico o, per meglio dire, al fatto che le Brigate rosse non

⁷⁵ M. Baliani, copione di *Corpo di Stato*. cit., p. 52.

⁷⁶ M. Baliani, *Corpo di Stato. Il Delitto Moro. Una generazione divisa*, video della diretta televisiva, cit., al minuto 39':20".

⁷⁷ Ivi, 17:23:« [questa storia, n.d.a.] ve la potrei raccontare come uno scontro tra padri e figli».

⁷⁸ Cfr. M. Gotor, *Il Memoriale della Repubblica*, cit., p. 19.

diffusero l'intero materiale delle dichiarazioni di Moro, tantomeno gli originali dei suoi scritti, dei quali oggi possediamo solo una lettera distribuita dalle Br in cui Moro parla di Paolo Emilio Taviani, politico del quale, in quel 1978, i cittadini italiani ignoravano il ruolo di fondatore sul suolo nazionale della struttura militare segreta *Stay-behind*. Baliani sottolinea come, dopo le prime dichiarazioni delle Br in cui esse annunciavano che presto avrebbero svelato a tutti i segreti che Moro stava raccontando a proposito degli anni del potere della Dc, il problema divenne improvvisamente un altro: «il riconoscimento simbolico delle Brigate rosse, lo scambio dei prigionieri. Ma che stava succedendo in quella prigione del popolo?»⁷⁹. Al quesito di Baliani («Perché non diffusero le dichiarazioni di Moro?»⁸⁰) ha dedicato ampi studi Miguel Gotor ricostruendo, per quanto possibile, la tormentata vicenda degli scritti di Moro. Del doppio ritrovamento dei dattiloscritti nel 1978 in via Montenevoso e nel 1990 delle fotocopie nello stesso covo abbiamo già detto nel secondo capitolo. Per quanto concerne gli originali, lo storico ha invece ipotizzato che, ad un certo punto, i brigatisti non ne fossero più in possesso ma ad oggi non è stato ancora possibile rintracciarli⁸¹. Resterebbero poco credibili, insomma, le parole dei terroristi secondo i quali i documenti originali furono bruciati nell'autunno del 1978 – quei documenti erano un potente strumento di dominio sulla vittima e sullo Stato – o comunque non diffusi perché essi non ne avevano compreso la reale portata. Documenti che, una volta celati, costituiscono almeno in potenza un forte elemento di contrattazione per i brigatisti divenuti prigionieri dello Stato.

Strettamente connesso a ciò è il tema della trattativa per la liberazione di Aldo Moro. Baliani schernisce l'operato delle forze dell'ordine, specialmente nel seguire ricerche giudicate assurde ed ispirate a principi psicologici o a studi sulla grafia del prigioniero che condussero, in alcuni casi, a tentativi pretenziosi d'indagine⁸². Parallelamente, sottolinea il narratore, il cosiddetto “fronte della fermezza” fingeva di «non sentire la voce di Moro nelle loro coscienze»⁸³:

La DC partito della fermezza? Ma dai, se c'è un partito che neanche sa cosa sia la fermezza è proprio la Democrazia cristiana. L'unica cosa ferma che hanno è l'attaccamento alle poltrone del potere, per il

⁷⁹ M. Baliani, *Corpo di Stato. Il Delitto Moro. Una generazione divisa*, video della diretta televisiva, cit., al minuto 44': 45".

⁸⁰ Ivi, al minuto 44:38.

⁸¹ A questo proposito cfr. M. Gotor, (a cura di), *Aldo Moro. Lettere dalla prigionia*, Torino, Einaudi, 2008.

⁸² M. Baliani, copione di *Corpo di Stato*, cit., pp. 62-63.

⁸³Ivi, p. 64.

resto sono sempre stati una banderuola che girava dove più conveniva. Stavolta conveniva star fermi e lasciar accoppiare Moro, ecco come stavano le cose⁸⁴.

Questo pensiero che Baliani sviluppò nei primi di maggio del 1978, mentre era dietro le quinte di uno spettacolo teatrale, è altamente emblematico per comprendere quel meccanismo di pensiero così in voga nell'attivismo militante degli anni Settanta e oggi sfociato nella deflagrazione dell'anti-politica, volto a dipingere lo Stato o i partiti politici come infidi, inetti e colpevoli di qualsiasi bassezza umana a seconda del tornaconto momentaneo. Una generalizzazione che trae certamente forza e vigore da episodi di connivenze degli apparati dello Stato con i gruppi eversivi⁸⁵ ma che nel caso del rapimento e dell'omicidio dell'On. Aldo Moro ha prodotto sovente, negli ambienti della *fiction* o della *non-fiction novel*, il forte rischio di presentare al pubblico un totale spostamento della colpa di tale assassinio dalle Brigate rosse allo Stato. I carnefici, i terroristi, vengono presentati – per certi versi in modo condivisibile, nel solco cioè della non-demonizzazione – come esseri umani degni di comprensione ma, ed è ciò che sposta pericolosamente l'ago della bilancia, in maniera parallela si tenta di creare una totale svalutazione della scena politica grazie alla quale diventa possibile assolvere tanta parte di società italiana di quegli anni semplificando l'estrema complessità del caso dietro la rassicurante barricata di quanti osservano lo Stato come il 'lontano' colpevole di ogni male.

Si pensi, ad esempio, alla visione appena presentata che conduce alla raffigurazione di uno Stato che desidera «accoppiare Moro» in virtù del suo rifiuto pubblico di contrattazione con i terroristi ai tempi del sequestro. La “prova” logica di questo voluto assassinio che scaturisce dalla narrazione di Baliani starebbe nel giudizio circa un partito politico (la Dc) che non conosceva alcuna fermezza e che, dunque, non poteva giustificare il suo rifiuto di contrattazione rivendicando tale virtù. Ma una tale affermazione sul rifiuto della trattativa sembra non tenere in alcun modo in considerazione la differenza che intercorre tra livello pubblico e livello segreto in qualsiasi governo né i più elementari principi di tattica politico-militare; cedere al ricatto non solo avrebbe ulteriormente aggravato la crisi delle istituzioni della Repubblica ma, come espresso da Miguel Gotor, è importante domandarsi quale Stato avrebbe potuto accettare ‘pubblicamente’ le condizioni e le provocatorie richieste dei terroristi

⁸⁴ Ivi, pp. 67-68.

⁸⁵ A questo proposito vedi F., Ferraresi *Minacce alla democrazia*, cit., p. 242.

senza destare il minimo sospetto (che si trattasse, ad esempio, della preparazione di un agguato) nei confronti delle stesse Brigate rosse?⁸⁶

Il rifiuto pubblico della trattativa era la *conditio sine qua non* per poter procedere ad una trattativa segreta che, stando alle ormai numerose testimonianze attuali, ci fu davvero anche se conclusasi con una bruciante sconfitta⁸⁷:

Questo è l'abc di qualunque tipo di strategia, e ormai ci sono prove fondate su documenti e su testimonianze che trattative, naturalmente segrete, si svolsero effettivamente in quei 55 giorni. Non si ha il coraggio civile e la forza politica di ammetterlo perché appunto stiamo raccontando una drammatica sconfitta⁸⁸.

Lo Stato, dunque, crocifisso sull'altare della colpevolezza da parte di una de-responsabilizzata società civile, diviene l'inventore e il realizzatore di un'oscura trama che ha prodotto la morte di Moro, una responsabilità che grava, a seconda dei casi, sulla linea della fermezza di Berlinguer oppure di Andreotti o, ancora, di Cossiga. A questo proposito, al fine d'indagare sulla trattativa privata tra Stato e Br per la liberazione di Moro è inoltre in corso una nuova inchiesta giudiziaria. D'altronde, proprio l'immensa responsabilità umana e politica che grava sui vertici dello Stato per aver fallito nel salvare la vita di Aldo Moro è probabilmente oggi una delle maggiori cause di tanta difficoltà nel racconto trasparente di quei tentativi. Ciò non significa, naturalmente, che davanti a vicende tanto complesse sia auspicabile non esercitare «la virtù laica del dubbio», come ebbe a dichiarare l'ex presidente della Commissione stragi Giovanni Pellegrino⁸⁹, bensì tentare di non cadere in quel meccanismo così caro all'anti-politica contemporanea di ricercare nella santificazione del martire o della vittima lo scudo per imbastire mediatici processi volti a screditare le istituzioni dello Stato. A questo proposito non sfugga, nel caso di *Corpo di Stato* di Baliani, il particolare nesso che congiunge una testimonianza autobiografica di un ex militante d'estrema sinistra e l'assoluta convinzione che Moro fosse «un uomo da salvare, da salvare e basta». Nasce, insomma, un processo d'identificazione con la vittima Aldo Moro che non può non far

⁸⁶ Cfr. l'intervento di M. Gotor, *Aldo Moro, lettere dalla prigionia*, al Corso di formazione alla politica, presso il Circolo Dossetti di Milano il 14 febbraio 2009, la cui registrazione audio è presente on line al sito internet: <http://www.dossetti.com/corso/corso%202009/mp3/04gotor/03-intervento%20Miguel%20Gotor.mp3>, consultato il 21/03/2013.

⁸⁷ Si veda ad esempio la più recente raccolta di testimonianze di A. Forlani, *La zona Franca*, Roma, Castelvecchi, 2013.

⁸⁸ M. Gotor, trascrizione audio dell'intervento *Aldo Moro, lettere dalla prigionia*, cit., raggiungibile al sito internet: <http://www.dossetti.com/corso/corso%202009/200904gotor.html>, consultato il 4/06/2013.

⁸⁹ A questo proposito vedi la ricostruzione del dialogo tra Pellegrino e Spataro in M. Gotor, *Il memoriale della Repubblica*, cit., p. 168.

ricadere su di sé parte di quella vittimizzazione e che talvolta conduce il narratore a definire atti di collaborazione nei confronti del clima da guerriglia urbana di quel periodo come delle sciocchezze di poco conto: è il caso, ad esempio, del compagno Armando – nome fittizio – finito in carcere per aver celato una pistola:

Armando s'è beccato tre anni per una cazzata. Una sera suona alla porta e gli si presenta in casa un compagno di vecchia data [...] gli chiede se per una notte gli può tenere in casa un pacco [...] non ci vuol molto a capire cosa tiene in mano [...] Passano due giorni e nessuno viene a ritirarla. All'alba del terzo giorno la casa di Armando è circondata dai carabinieri⁹⁰.

Una tecnica, volontaria o meno, che inevitabilmente astrae il narratore dalle due parti antagoniste collocandolo invece come prigioniero, anch'egli, di quei terribili eventi e che naturalmente permette di trasferire tale immunità alla collettività riunita in suo ascolto attraverso quel meccanismo di riconoscimento tra colui che parla e colui che ascolta che è anima della narrazione («un atto riconoscibile e amato»⁹¹). Non c'è mai, nel racconto di Baliani, il riferimento agli effettivi problemi di coordinamento nelle ricerche, pur emersi in sede giudiziaria, che dovette affrontare la polizia in quel 1978 né il fatto che mancassero strumenti e organizzazioni d'*intelligence* come quelle cui siamo abituati oggi, oppure l'ammissione esplicita di tacito supporto che tanta parte di società civile del tempo diede alla Brigate Rosse – non solo esultando, come narra Baliani – ma anche nel momento in cui molti di coloro che avrebbero potuto collaborare attraverso l'identificazione dei colpevoli e la loro pubblica denuncia hanno invece preferito non farlo. È in ciò che la performance di *Corpo di Stato* trova forse il suo maggior limite, ovvero sia in quell'affresco di una realtà in cui le responsabilità sociali di ogni singolo individuo si trasformano, protette nel sacrario della vittima, nella finale e perenne colpevolezza dello Stato. Una vittimizzazione che, da un lato, lega la morte di Moro «a un ciclo del destino, senza scampo, senza scelte»⁹² e, dall'altro, unisce i desideri di uguaglianza sociale sconfinati nel sangue ad un epitaffio: «[...] via via ci ritrovammo costretti al silenzio. Come se il nostro essere contro quel potere, contro quello Stato, contro quel sistema di vita non avesse più possibilità di parola se non con le armi»⁹³.

A rafforzare l'immagine di una generazione costretta al silenzio è la scelta d'inserire nella narrazione alcuni riferimenti alla morte di Giuseppe Impastato, «uno della mia stessa

⁹⁰ M. Baliani, copione di *Corpo di Stato*, cit., pp. 53-54.

⁹¹ Vedi nota n. 64.

⁹² M. Baliani, *Corpo di Stato. Il Delitto Moro. Una generazione divisa*, video cit., al minuto 5':06".

⁹³ M. Baliani, copione di *Corpo di Stato*, cit., p. 71.

generazione», afferma il narratore, «un compagno, uno che era andato a combattere la sua battaglia in Sicilia, tra la sua gente, lottando contro la mafia»⁹⁴. Baliani ne fa riferimento ad apertura e a chiusura di narrazione ed evidenzia la differenza tra la persistente immagine di Moro impressa nella memoria della collettività italiana di contro a quella, assai più sbiadita, di Impastato la cui vicenda, nel 1998, vedeva il boss mafioso Gaetano Badalamenti rinviato a giudizio come mandante del delitto dopo vent'anni dalla morte del giovane siciliano. Impastato, dalle frequenze della locale emittente *Radio Aut*, aveva coraggiosamente denunciato in maniera pubblica affari di mafia, traffici illeciti e storie di appalti truccati. Aveva sfidato e deriso il boss siculo, tentando attraverso l'ironia di rimuovere il velo della paura e dell'omertà, definendolo «Tano Seduto». Badalamenti sarà condannato per l'omicidio Impastato nel 2002⁹⁵ e Baliani, nel 1998, desiderava rendere omaggio ad un'altra vittima illustre, seppur meno ricordata, che in quel nove di maggio 1978 condivise la data del suo assassinio con quella di Aldo Moro. D'altro canto, è inevitabile che questo collegamento tra Moro e Impastato finisca col produrre un ulteriore rafforzamento identitario tra 'narratore' e 'vittima'; non solo, dunque, attraverso Moro ma anche nella morte di un compagno extraparlamentare. L'unione di queste due figure – il rappresentante dello Stato e il militante di sinistra, l'alto e il basso, il celebre e il misconosciuto – lega gli attori di questa vicenda, nonché il narratore e la comunità in ascolto, nella figura della vittima che la violenza ha ridotto a silenzio. Il rischio – lo abbiamo detto – di questa visione consolatoria, comprensibile nel suo aspetto rituale di compensazione terapeutica dei danni subiti da un tessuto sociale, è quello di non dare conto delle responsabilità degli individui nella partecipazione agli eventi pur traumatici che hanno sconvolto l'Italia nel secondo Novecento, riducendo tutto allo scontro tra vittima e carnefice con relativi spostamenti di colpa.

Dal canto suo, Baliani ha più volte affermato che ciò che egli tenta di portare in scena è 'mostrare un conflitto' e non spiegare le cose. Ma è evidente che ogni conflitto narrato produca, accanto alla sua esposizione, dei commenti volti a spiegarne emozioni, stati d'animo, punti di vista, opinioni e che non sia possibile mostrare dei conflitti il cui fulcro – specie nella narrazione teatrale – è costituito dalla densità emotiva del racconto, rimanendo neutrali a qualsiasi direzione o forma di pedagogismo o d'insegnamento. Inoltre, come in pressoché tutte le operazioni di commistione tra autobiografismo, cronaca, storia, teatro, memoria e novellistica è pressoché impossibile per un pubblico che non abbia un'adeguata conoscenza

⁹⁴ Ivi, p. 15.

⁹⁵ Cfr. Proc. n. 41/99 R.G.C. Assise Sent. n. 10/02.

storica del periodo narrato distinguere i dati storici dalle opinioni personali all'interno del testo di Baliani. Il patto di fiducia tra narratore e ascoltatore è l'unica possibilità a disposizione per godere del flusso del racconto, una fiducia che il pubblico è portato ad accordare anche in virtù di un attento montaggio narrativo che fa iniziare la storia di Baliani con una presa di posizione ben precisa:

Ma di tutto il fango che copre quei giorni, delle verità taciute, dei misteri insoluti, dei ricatti hanno parlato e scritto in tanti. Io vorrei raccontare qualcos'altro. Perché i cinquantacinque giorni della prigionia di Moro furono come uno spartiacque per un'intera generazione, la mia⁹⁶.

Baliani si fa portavoce di un'intera generazione e, nel farlo, precisa che non parlerà dei “misteri insoluti” nonostante «percepriamo inquieti che la verità è ancora lontana»⁹⁷; ma proprio questa promessa è un elemento impossibile da mantenere nel corso della sua narrazione. Dalla decisione iniziale di raffigurare Moro come un capro espiatorio, un uomo abbandonato dal governo, un uomo da esso tradito e condannato a morte, fino ai sentimenti del giovane militante extraparlamentare politicamente schierato e ai riferimenti sull'eterodirezione delle Br, tutto – nella narrazione di Baliani – è un continuo rimando al fatto che quasi nulla sembri chiaro nella vicenda del caso Moro. È vero, Baliani non fa riferimenti precisi ad una teoria piuttosto che ad un'altra, ma è la sua stessa soggettività autobiografica e partecipante che gli impedisce di porgersi in modo tale da poter mantenere quella promessa. La soggettività del narratore, insomma, non solo si fa scudo dell'identificazione con gli stilemi della vittima ma anche della sua stessa memoria personale che, proprio in quanto – per definizione – dichiaratamente parziale e faziosa, non potrà essere tacciata di intenti politici strettamente riferibili ad interessi diversi rispetto a quelli genericamente “sociali”, “artistici” o “comunitari”.

È precisamente questa ambiguità di fondo che Baliani non sembra percepire quando, alla domanda di Nicoletta Marini-Maio, Ellen Nerenberg e Thomas Simpson volta a chiedere se la sua performance fosse o meno «teatro politico» e di «protesta», egli risponde che la sua sarebbe stata una protesta se avesse messo in scena le teorie cospirative sul caso Moro, su chi lo ha ucciso, sul ruolo dei servizi segreti; se avesse agito, allora sì, in modo investigativo,

⁹⁶ M. Baliani, copie di *Corpo di Stato*, cit., pp. 16-17.

⁹⁷ M. Baliani, *Corpo di Stato. Il Delitto Moro. Una generazione divisa*, video cit., al minuto 10':55”.

mentre egli ha semplicemente proposto al pubblico un modo diverso di vedere le cose⁹⁸. Non ritiene, insomma, che i suoi riferimenti alle deviazioni, alle messe in scena della polizia, ai politici capaci di fermezza solo per i propri interessi personali, al governo che voleva accoppiare Moro, alle parole di Almirante e La Malfa sulla pena di morte e sull'invocazione di leggi speciali per quanto accaduto⁹⁹ fatte seguire poi da un elenco delle prime pagine dei quotidiani di sinistra che parlavano di terroristi eterodiretti suscitando così nello spettatore un'implicita conferma del nesso tra il rapimento Moro e il tentativo di un giro di vite sulle libertà democratiche dei cittadini ad opera dello Stato, rientrano nella sfera di una narrazione di protesta politica. E così l'unione di vita, arte, storia e politica diviene inseparabile, indistinguibile nelle sue parti. Anche per questo, probabilmente, Paola Bonifazio – della University of Texas – associa la narrazione di Baliani al pensiero terapeutico di Hayden White sulla narrativa storica: un modo per dare senso a se stessi¹⁰⁰.

I riferimenti sopra citati appartengono all'intervista realizzata a Baliani e a Maria Maglietta, nonché alla raccolta d'impressioni e commenti rilasciati da docenti e alunni di alcune università, in seguito alla tournée nord americana di *Corpo di Stato*, tradotto in inglese come *Body of State*, che ha coinvolto anche gli istituti culturali italiani di Washington e di Chicago come sedi della performance.

Come riportato dal testo edito dalla Fairleigh Dickinson University Press nel 2011, le università che hanno aderito all'iniziativa e che hanno ospitato l'evento a partire dal 12 aprile 2009 sono state le seguenti: Indiana University, Wesleyan University, Dickinson College, Yale University, Middlebury College, Northwestern University e New York University¹⁰¹. Tale volume, impreziosito dall'introduzione critica di Nicoletta Marini-Maio e Ellen Nerenberg, ospita al suo interno la traduzione del testo di Baliani in lingua inglese ed è soprattutto un ottimo strumento per la raccolta d'impressioni e opinioni di ricezione del pubblico. Tra queste, è possibile cogliere alcuni spunti interessanti a proposito della performance di Baliani

⁹⁸ Cfr. M. Baliani, *Body of State. The Moro Affair, a Nation Divided*, N. Marini-Maio, E. Nerenberg, T. Simpson, (edited by), Fairleigh Dickinson University Press, 2011, pp. 85-86: «[...] For the way I thin of protest, *Body of State* is not a protest. [...] It would have been a protest if I had made a play about conspiracy theories behind the Moro killing, such as who killed him, why, what was the role of the secret services? That is, id I'd worked investigatively, which might, in fact, have been interesting, but that wasn't the path I chose to take. [...] In my opinion, it's already political when you use a particular kind of language, for me it's political when the spectator enters the theater and is forced to look with different eyes. [...] This is the political function of theater. Perhaps not for the entire play. But that's what we aim for, that's the dimension our plays work on... »

⁹⁹ Cfr. M. Baliani, *Corpo di Stato. Il Delitto Moro. Una generazione divisa*, video della diretta televisiva, cit., al minuto 15':25".

¹⁰⁰ Cfr. M. Baliani, *Body of State*, p. 115.

¹⁰¹ Ivi, p.95.

sul rapimento e l'omicidio di Aldo Moro ed esplicitare ancor meglio alcune analisi fin qui esposte.

Per quanto concerne la questione dell'identità del narratore non sostituita dal dispositivo scenico del personaggio, William W. Stowe (*Department of English*, Wesleyan University) pone interessanti quesiti circa la natura etica di una tale scelta nel momento in cui essa si realizza all'interno di una performance teatrale. In riferimento alla figura di Marco Baliani che parla agli spettatori in veste di se stesso e quella, in contemporanea, dello stesso attore che sta dando vita ad una performance (due figure in una), Stowe si domanda se sia davvero possibile ignorare il fatto di assistere ad una pièce teatrale che mette in ombra la convenzione drammatica dell'arte scenica tra attore e personaggio: «A man appears, nods to us, begins to speak. Surely this is Marco Baliani speaking to us. Well, it is and it isn't.»¹⁰². Con ciò («è e al contempo non è Marco Baliani»), Stowe intende esplicitare che si corre il rischio di vedere il narratore non come un uomo che comunque recita e interpreta se stesso e i suoi pensieri, bensì come un uomo privato di qualsiasi illusione scenica e dunque assolutamente sincero. Ma recitare se stessi non è probabilmente più ingannevole che recitare un personaggio? (Is performing one's self inherently more deceptive than performing a character? If so, is this deception in some way dishonest, or just somewhat more complicated version of the artifice involved in all forms of representation?)¹⁰³. E non sarebbe stato meglio presentarlo come un testimone oculare di un'era politica piuttosto che come attore di uno spettacolo teatrale?¹⁰⁴ Sono queste le domande che Stowe si pone e che conclude con una riflessione:

What are Sarah Palin, Barack Obama, Rush Limbaugh, or Jon Stewart actually doing when they appear in public media? Speaking sincerely? Acting roles? Performing scripts? For me, the live performance of *Body of State* raised these questions even more forcefully than the ones contained in its own moving story¹⁰⁵.

In breve, più che la storia di una generazione divisa dal caso Moro, egli individua nello spettacolo di Baliani una congerie di quesiti che pongono in dubbio il rapporto tra sincerità e finzione. Dato che una performance teatrale viene presentata attraverso un uomo

¹⁰² W. W. Stowe, Ivi, p. 107.

¹⁰³ Ivi, p. 108.

¹⁰⁴ Ibidem: « Would it matter if Baliani's presentation had been introduced as an eyewitness account of a political era rather than a performance piece? »

¹⁰⁵ Ibidem.

spoglio di qualsiasi maschera, questa sembra essere in ultima istanza la domanda di Stowe, cosa differenzia un attore-narratore da Sarah Palin o da Barack Obama nel momento in cui, in entrambi i casi, essi parlano di temi socio-politici davanti ai media? E che cosa, queste persone stanno realmente facendo? Parlano sinceramente? Recitano ruoli? Eseguono dei testi? Data l'impossibilità, per Stowe, di poter ignorare la natura rappresentativa dell'evento, egli si pone dunque quesiti circa la natura etica di una tale performance. Dubbi che sembrano essere ripresi da Zoe Lutz (*Dickinson College*) quando afferma che «In Baliani's performance, it was difficult to understand where art and reality began and ended»¹⁰⁶.

Tra i dubbi fin qui riportati di un'avvenuta eliminazione della similitudine che intercorre tra il recitare se stessi e il recitare un personaggio in termini di sincerità pubblica e dell'impossibilità di distinguere storia e finzione in opere di questo tipo, si situa il pensiero di Nadja Aksamijia (*Department of Art and Art History, Wesleyan University*) che individua nella narrazione di Baliani la presentazione di domande che non riguardano solo il passato ma anche il presente dell'Italia:

Indeed, if Moro had lived to finish his tale, would the political landscape of Berlusconi's Italy look any different today? Every time Baliani as a shaman brings Moro's shadow back to his audiences, he raises questions not only about the past, but also about the present of Italy¹⁰⁷.

Un collegamento tra passato e presente che, come vedremo nel quarto capitolo di questa tesi, è una delle costanti del fare teatrale di Marco Baliani e che richiama, ancora una volta, la questione morale della vittima. Proseguendo infatti lungo le ricezioni di pubblico di *Body of State*, Bernardo Antonio González (*Department of Romance Languages and Literatures, Wesleyan University*) individua in Baliani la figura del «martire sull'altare della cultura contemporanea»¹⁰⁸. Come antidoto alle sofferenze, scorge nel suo operato quella funzione terapeutica di cui si è parlato più volte in questa tesi, aggiungendo però che i toni messianici di tale operazione («this work's messianic overtones») sembrano far dire al narratore: «“I represent the nation [...] “and I am here to give personal testimony to our collective trauma

¹⁰⁶ Z. Lutz, *ivi*, p. 119.

¹⁰⁷ N. Aksamijia, *ivi*, p. 106.

¹⁰⁸ B. A. González, *ivi*, p. 112: « This brought to me to ponder the reach of this work's messianic overtones the night of the stage production. The experience of seeing an actor proffering himself up as martyr on the altar of contemporary culture must be disconcerting at the very least for those who either ignore or deny any need for redemption.».

hoping to facilitate some degree of social reconciliation.” That is: the “theater saved me and it can now save us”»¹⁰⁹.

Quest’ultimo riferimento ci riporta all’inizio della narrazione di *Corpo di Stato*, quando il Baliani studente alla facoltà di Architettura di Valle Giulia a Roma organizza, insieme ad altri, *happening* musicali mentre la facoltà è stata occupata, i corsi sono autogestiti e Dario Fo va a trovare i presenti raccontando del mestiere d’attore. Al tempo del rapimento Moro, infatti, Baliani si dice già fuori dalla politica: «facevo teatro da quattro anni»¹¹⁰. Nella ricezione che González ha avuto di *Body of State*, proprio il teatro sembra divenire lo strumento di salvezza per una redenzione, per trovare un senso, un “raccontare per raccontarsi” al fine di sopportare le sofferenze di una storia gravida di ideali che non hanno trovato una collettiva realizzazione al di fuori dell’immaginazione. Ecco dunque, probabilmente, qual’è la terra di mezzo che la dialettica «né con le Br né con lo Stato» sembra delineare nel testo di Baliani: trovare rifugio alla propria identità lacerata nella costante oscillazione tra sogno e realtà, tra utopia e pragmatismo, in una sospensione attiva e passiva al tempo stesso che certamente trae il suo *humus* dagli insegnamenti di Heinrich von Kleist ma che è anche sintomo di un conflitto irrisolto tra ideologia e realtà.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ M. Baliani nell’intervista concessa a F. De Sanctis, *Una generazione allo specchio del sequestro e morte di Moro*, cit.

3.2 *I-Tigi*: Canto per Ustica e Racconto per Ustica

Se il rapimento e l'omicidio dell'On. Aldo Moro hanno dato vita ad una copiosa produzione artistica, secondo Daria Bonfietti – presidente dell'Associazione parenti delle vittime della strage di Ustica¹¹¹ – la vicenda occorsa al DC-9 Itavia 870 è l'evento storico che, negli ultimi cinquant'anni, ha probabilmente ispirato più artisti dopo la Resistenza¹¹². Anche il Giudice Istruttore dell'ordinanza-sentenza relativa al procedimento penale nr. 527/84 A G. I in merito al caso di Ustica, Rosario Priore, afferma che questo evento «così tragico si differenzia da altri simili, perché ha dato origine a tante opere d'arte e di valore»¹¹³. In effetti, la quantità di opere artistiche – non solo teatrali ma anche musicali, cinematografiche, letterarie, poetiche, fumettistiche, pittoriche e scultoree – ispirate al caso di Ustica assume davvero dimensioni cospicue¹¹⁴ e molte di esse nascono dall'attività di sensibilizzazione attorno all'evento storico da parte dell'Associazione dei parenti delle vittime con l'obiettivo di «fare memoria»¹¹⁵. Anche lo spettacolo di Marco Paolini *I-Tigi Canto per Ustica*¹¹⁶, scritto con Daniele Del Giudice e commissionato da Daria Bonfietti, fa parte di questo scopo. La *performance* di Paolini – accompagnata dalle musiche e dalle voci di Giovanna Marini, Patrizia Bovi, Francesca Breschi e Patrizia Nasini – ha avuto la sua prima il 27 giugno 2000, in ricorrenza del ventesimo anniversario dell'evento, in piazza Santo Stefano

¹¹¹ Tale associazione è nata a Bologna il 22 febbraio 1988 con lo «scopo di accertare la verità e quindi le responsabilità civili e penali della strage di Ustica, con tutte le iniziative possibili» come recita l'art. 3 dello Statuto, cfr. *Statuto dell'Associazione*, Busta 9 (2000), Fondo associazione parenti delle vittime della strage di Ustica (1988-2010), conservato presso l'Archivio Storico Parri Emilia- Romagna.

¹¹² Cfr. D. Bonfietti, 7 maggio 2006. *Faenza. Convegno Ustica e le Arti. Introduzione Daria Bonfietti*, p. 5, in *Fondo associazione parenti delle vittime della strage di Ustica (1988-2010)*, Anniversari ed eventi [1989 giu. 27 - 2010 giu.], conservato presso l'Archivio Storico Parri Emilia- Romagna.

¹¹³ R. Priore, *Premessa*, in *Ustica e le arti. Percorsi tra impegno, creatività e memoria*, C. Valenti (a cura di), Titivillus, Pisa, 2007, p. 9.

¹¹⁴ Si pensi, ad esempio, alle poesie di Gregorio Scalise, al film *Il muro di gomma* di Marco Risi, agli spettacoli teatrali realizzati biennialmente a partire dal 2003 per il *Premio Ustica per il Teatro*, allo spettacolo *Antigone delle città* di Marco Baliani che contiene al suo interno una scena riferita al caso di Ustica, alle numerose vignette satiriche apparse nei quotidiani e nei periodici nazionali o al racconto di Daniele Del Giudice *Unreported Inbound Palermo*. Per un elenco completo delle opere artistiche ispirate alla strage di Ustica vedi C. Valenti (a cura di), *Ustica e le arti*, cit., pp. 12-13.

¹¹⁵ D. Bonfietti, durante il convegno *Archivi negati archivi "supplenti"*, presso Palazzo D'Accursio a Bologna, il 13 giugno 2011. La registrazione di tutti gli interventi è disponibile on line al sito internet: <http://www.radioradicale.it/scheda/329658/archivi-negati-archivi-supplenti-le-fonti-per-la-storia-delle-stragi-e-del-terrorismo#int2562015,412,983> consultato il 3-06-2013.

¹¹⁶ Per analizzare l'opera di Marco Paolini in merito al caso di Ustica vengono presi in considerazione in questa tesi il copione dello spettacolo *I-Tigi Canto per Ustica* del 2000 contenuto in D. Del Giudice, F. Marchiori, M. Paolini, *I TIGI DA BOLOGNA A GIBELLINA*, Einaudi, Torino, 2009 e il video distribuito in DVD dello spettacolo del 2002 *I-Tigi a Gibellina* contenuto nel medesimo volume.

a Bologna. La replica del giorno successivo è stata trasmessa da Radiotre «con una diretta condotta da Gianfranco Capitta nella quale intervengono la Bonfietti, Del Giudice e, prima di andare in scena, gli stessi Paolini e Giovanna Marini»¹¹⁷; la registrazione dello spettacolo verrà inoltre mandata in onda su Raidue, dalle 21:50 alle 24:00, il 6 luglio successivo, ottenendo grande successo in termini di audience – pari a 1.813.000 spettatori – e di share (13.03%)¹¹⁸. A seguito del grande impatto mediatico prodotto dallo spettacolo, l'ex senatrice Daria Bonfietti esprimerà la sua soddisfazione:

Devo esprimere gratitudine alla Presidenza della Rai e alla seconda rete per il profondo senso civile della loro iniziativa che il pubblico ha premiato, come sono grata a Bologna 2000 e ad Accademia Perduta-Romagna teatri che hanno prodotto lo spettacolo. Il grande successo televisivo è senza dubbio dovuto alla grande arte di Marco Paolini ma è anche il segno dell'attenzione con la quale l'opinione pubblica segue ed ha sempre seguito la vicenda di Ustica¹¹⁹.

La presidente dell'Associazione parenti delle vittime della strage di Ustica coglie appieno le motivazioni del successo ottenuto dallo spettacolo di Paolini. Da un lato, l'indubbia abilità oratoria di Marco Paolini, la sua grande capacità di creare quel mix di perenne sospensione tra la particolare indagine da tribunale e l'universalità del dire poetico, dall'altra, la sete di conoscenza di tanta parte di società civile che ha interesse nel rintracciare informazioni utili per comprendere il complesso quadro della vicenda di Ustica. Questa seconda motivazione trova la sua ragion d'essere nel fatto che la *performance* di Paolini, a differenza di *Corpo di Stato* di Baliani, non si limita ad offrire una visione personale dell'evento suddetto ma, per la prima volta, trasforma uno spettacolo teatrale ispirato alla morte delle 81 vittime del DC-9 Itavia 870, nel racconto documentato dell'ordinanza-sentenza del 1999 che concludeva la fase dell'Istruttoria in merito al disastro di Ustica con la disposizione di «non doversi procedere in ordine al delitto di strage perchè ignoti gli autori»¹²⁰ e con il rinvio a giudizio di fronte alla Corte di Assise di Roma di quattro generali

¹¹⁷ F. Marchiori, *Quel che resta dei Tigi. Media, teatro, memoria*, in D. Del Giudice, F. Marchiori, M. Paolini, *I TIGI DA BOLOGNA A GIBELLINA*, cit., p. 141.

¹¹⁸ Cfr. C. Freccero, nell'articolo firmato dall'Ansa dell'8-07-2000 e riportato da «Il Gazzettino» con il titolo *Ustica, Paolini conquista la tv*, articolo consultabile presso il sito internet della Jolefilm S.r.l. al link: http://www.jolefilm.it/files/index.cfm?id_rst=10&id_elm=64.

¹¹⁹ Senato della Repubblica - Gruppo Democratici di Sinistra - L'Ulivo, Ufficio Stampa, *Dichiarazione della Sen. Bonfietti*, in Fondo Associazione Parenti delle Vittime della strage di Ustica (1988-2010), Corrispondenza, Busta 9 (2000), Archivio dell'Istituto Storico Parri Emilia Romagna.

¹²⁰ Cfr. R. Priore, Procedimento Penale Nr. 527/84 A G.I., Sentenza Ordinanza del Giudice Istruttore, *Dispositivo*, p. 5463. L'accento grave sulla parola «perchè» al posto di quello acuto viene riportato come da sentenza.

dell'Aeronautica Militare Italiana¹²¹ con l'accusa di attentato contro gli organi costituzionali (art. 289 CP) e di altri cinque imputati¹²² accusati di falsa testimonianza (art. 372 CP). Nove imputati che, nel processo di primo grado, diventeranno quattro in quanto nell'ordinanza emessa nell'udienza del 1-12-2000 venne dichiarata la «nullità dell'attività istruttoria e della ordinanza di rinvio a giudizio»¹²³ in merito alla posizione dei cinque imputati per falsa testimonianza.

Il 27 giugno del 2000, dunque, al debutto dello spettacolo di Paolini, l'ordinanza del giudice istruttore che l'attore veneto si propone di narrare al pubblico parlava del rinvio a giudizio di nove imputati. A dicembre dello stesso anno, come visto, gli imputati si ridurranno a quattro. Paolini, però, anche a distanza di anni, nella rielaborazione del suo testo che, a partire dal 2001, cambia nome in *I-Tigi Racconto per Ustica*, afferma quanto segue:

Ventotto persone, anche più mi sembra, sono imputate davanti a un tribunale. Tra essi, ufficiali, altiufficiali, nove generali e altiufficiali dell'Aeronautica Italiana tra gli altri. Sono tutti dello stesso corpo e collegati in parte anche ai servizi segreti. Solo in parte. Persone accusate di gravissime cose¹²⁴.

Nel copione di *Canto per Ustica*, spettacolo che ha esordito nel 2000 e il cui copione è stato ripubblicato nel 2009, i rinviati a giudizio secondo gli autori erano, invece, addirittura quarantotto:

La sentenza ordina il non doversi procedere per il reato di aver volontariamente causato la caduta del Dc9, poiché rimasti ignoti gli autori del delitto, ma contestualmente rinvia a giudizio quarantotto imputati dell'Aeronautica militare e dei Servizi segreti per avere in vario modo ostacolato la ricerca della verità¹²⁵.

Tale affermazione denota fin da subito il rischio di una tale operazione e una certa difficoltà di comprensione dell'ordinanza di rinvio a giudizio che il narratore si propone di raccontare in quanto confonde quelli che furono gli imputati durante la fase istruttoria del

¹²¹ Lamberto Bartolucci, Franco Ferri, Corrado Melillo e Zeno Tascio, all'epoca dei fatti rispettivamente Capo Di Stato Maggiore, Sottocapo di Stato Maggiore, generale al comando del 3° Reparto Piani e Operazioni dello Stato Maggiore Aeronautica e Capo del secondo reparto SIOS.

¹²² Trattasi di Francesco Pugliese, generale ex capo di Civilavia, Umberto Alloro, ex funzionario della terza sessione del Sismi, Claudio Masci, ex funzionario della prima divisione del Sismi, Pasquale Notarnicola, generale responsabile della sezione controspionaggio del Sismi e Bruno Bompreszi, ex capo del secondo ufficio Sios.

¹²³ Corte di Assise di Roma, III sezione, Sentenza di I grado, parte prima, *L'aeronautica militare italiana nel 1980, Il dibattito e le ordinanze di questa corte*, p. 55.

¹²⁴ M. Paolini, *I-Tigi a Gibellina. Racconto per Ustica*, cit., DVD: 22':28''.

¹²⁵ M. Paolini, D. Del Giudice, *I-Tigi da Bologna a Gibellina, Il copione*, cit., p. 84.

processo (48) con quelli che saranno effettivamente rinviati presso l'organo competente di giudizio, la Corte d'Assise di Roma (9). Anche sommando quegli imputati non rinviati a giudizio dalla sentenza-ordinanza ma i cui atti furono inviati all'ufficio del PM per «la prosecuzione delle indagini» si raggiungerebbe il numero 43 (9 +34) e dunque resta valida la supposizione che ad essere scambiati siano stati, per l'appunto, gli imputati durante l'istruttoria (gli unici che raggiungono il numero 48 pubblicizzato da Paolini) con quelli rinviati a giudizio in Assise. Ma tale errore perviene anche perché tale sentenza-ordinanza sembra essere assunta dalla narrazione di Paolini quasi fosse il documento conclusivo¹²⁶ dell'indagine penale in merito al caso di Ustica. Aniché considerarla, quale essa è, il risultato di un'istruttoria volta a raccogliere elementi per poter realizzare – successivamente – un processo che avrebbe portato ad assoluzioni o condanne, il testo di Paolini sembra sposare tale sentenza quale realtà definitiva. Da un lato, concludendo la sua ricerca della verità e smettendo dunque di rappresentare i suoi spettacoli un anno prima della conclusione del processo di primo grado in Corte di Assise, dall'altro continuando a sfruttare i diritti *home video* e l'attività di commercializzazione audiovisuale riferita allo spettacolo su Ustica registrato presso il Cretto di Burri nel 2002 e distribuito al pubblico nel 2005, nel 2009 e nel 2010 attraverso il «Corriere della sera», la casa editrice Einaudi e il gruppo «Repubblica/L'Espresso». Tre nuovi prodotti che dunque propongono il medesimo video basato sulla sentenza ordinanza del 1999, nonostante fossero ormai uscite le nuove sentenze dell'organo giudicante competente. Di “conclusivo”, però, la sentenza-ordinanza aveva solamente il non dover procedere in ordine al delitto di strage in quanto risultavano ignoti gli autori del reato. Il percorso processuale atto a giudicare alcuni vertici dell'Aeronautica Militare (AM) era invece al suo inizio e, infatti, proprio su questo tema era focalizzata l'attenzione di Paolini nel suo desiderio di coinvolgere l'attenzione dell'opinione pubblica sul processo di primo grado che, al tempo del debutto dello spettacolo in Piazza Santo Stefano a Bologna, stava per avere inizio di lì a qualche mese¹²⁷.

Ma di questo, dell'aspetto documentale delle opinioni di Paolini nonché del suo *modus operandi* nel disporre le informazioni all'interno del suo testo, abbiamo già parlato nel quarto paragrafo del primo capitolo di questa tesi e pertanto, a tale proposito, si rimanda a quelle pagine. In questo paragrafo, data la scelta di Marco Paolini di presentare il suo spettacolo

¹²⁶ Ivi, al minuto 21':49": «Quanti si sono accorti che la novela aveva avuto una fine almeno nel novembre del 1999 quando un giudice della Repubblica ha depositato una sentenza istruttoria»

¹²⁷ M. Paolini, *I-Tigi da Bologna a Gibellina*, cit., p. 4. A questo proposito vedi il I capitolo di questa tesi, p. 32.

quale racconto di un'ordinanza-sentenza in ambito penale¹²⁸ e considerato che la verità pubblicizzata e diffusa dai suoi spettacoli copre temporalmente l'intera durata dei processi in tale ambito, per poter analizzare con pertinenza l'operato dell'attore-autore veneto, la nostra attenzione dovrà obbligatoriamente focalizzarsi prima sulla verità giuridica (non la verità storica, è bene sottolinearlo) emersa dall'iter giudiziario della vicenda in sede penale. Non si tratta naturalmente di ricostruire interamente quei processi – sarebbe necessaria un'ulteriore tesi di dottorato con obiettivi differenti – ma semplicemente di tracciarne succintamente gli snodi fondamentali, soprattutto per quanto concerne le perizie d'ufficio che hanno tentato di motivare il disastro aereo e le posizioni di alcuni imputati dell'AM, al fine di comprendere quelle che sono state le loro risultanze in termini di sentenze per poterle poi mettere a confronto con la narrazione di Paolini. In questa maniera sarà possibile, in seguito, comprendere meglio lo svilupparsi di una dialettica tra Stato e cittadini che abbiamo definito con la triade hegeliana della tesi, dell'antitesi e della sintesi e che andremo ad esporre.

3.2.1 Le sentenze in sede penale

L'ordinanza-sentenza del Giudice Istruttore Rosario Priore è stata definita dalla successiva sentenza di I grado della Corte di Assise di Roma «assolutamente non comune per l'ampiezza del suo contenuto (esposto in 5468 pagine suddivise in 19 volumi)»¹²⁹. Tale Istruttoria fu condotta in base alle vecchie norme del codice di procedura penale che prevedeva l'esistenza, oggi abolita, del Giudice Istruttore incaricato di assumere le prove e “istruire” il processo da trasferire poi all'organo competente di giudizio. A partire dal 1988, invece, il Giudice dell'udienza preliminare (GUP) che ha il potere di rinviare a giudizio un indagato non ha più il compito d'istruire il processo.

La lunghissima fase dell'istruttoria del processo relativo al caso di Ustica si apre il 10 luglio 1980 quando la Procura di Roma, per competenza territoriale, viene formalmente

¹²⁸ Cfr. M. Paolini, D. Del Giudice, *I-Tigi da Bologna a Gibellina, Il copione*, cit., p. 84: «Ustica il calvario, Ustica il teatrino delle verità contrapposte. Come lo racconto, attraverso l'istruttoria. Un atto pubblico, è su Internet, si può leggere, cliccate Ustica, sono cinquemila pagine per riassumere venti anni.».

¹²⁹ Corte di Assise di Roma, III sezione, Sentenza di I grado, parte prima, *L'aeronautica militare italiana nel 1980, L'Istruttoria*, p. 53.

investita dell'inchiesta sul disastro aereo del 27 giugno 1980 dopo che, inizialmente, della stessa inchiesta era stata investita la Procura di Palermo. In sostanza, viene considerata competente la Procura del luogo in cui l'aeromobile abitualmente dimorava, Roma, e non il luogo d'arrivo previsto e non raggiunto del volo Itavia 870. Proprio nel momento in cui le indagini sono ancora affidate alla Procura di Palermo avviene però uno dei fatti ritenuti più controversi dalla successiva istruttoria formale. Il 5 luglio, infatti, tale Procura emette un decreto di sequestro relativo a « “le registrazioni delle intercettazioni dei radar militari comunque operanti sul Mar Tirreno nella notte tra venerdì 27 giugno e sabato 28 giugno 80, tra le ore 20.00 e le ore 23.15”»¹³⁰. L'esecuzione di tale sequestro viene affidata al tenente colonnello Francesco Valentini, comandante del Gruppo Carabinieri di Palermo il quale, il 7 luglio, invia un messaggio al Comando della terza Regione Aerea a Bari comunicando tale necessità di sequestro ma aggiungendo, a proposito delle registrazioni richieste, la frase «“con particolare riferimento all'allineamento Latina-Ponza-Palermo”»¹³¹. Tale limitazione sarà la causa dell'esclusione dal sequestro delle registrazioni di alcuni radar che seguono comunque il volo del DC9 pur non comprendendo la zona in cui era avvenuto il disastro.

Tre giorni dopo ha inizio la fase dell'Istruttoria sommaria della Procura di Roma, in verità assai lunga in quanto terminerà solo tre anni dopo, il 31 dicembre 1983, quando il Pubblico Ministero Giorgio Santacroce chiederà al Giudice Istruttore Vittorio Bucarelli la prosecuzione dell'istruttoria con rito formale. Il motivo di tale durata verrà così motivato dal PM Santacroce:

«Quando si parla di durata abnorme dell'istruzione [...] si sottintende che avrei potuto formalizzare prima l'inchiesta. Occorre però considerare che, per poter avanzare richiesta di formalizzazione, era necessario poter formulare un'imputazione o quanto meno un titolo di reato. La possibilità di indicare un titolo di reato l'ho avuta soltanto quando, in seguito agli accertamenti operati dall'Aeronautica Militare nei laboratori di via Tuscolana, vennero scoperte tracce di esplosivo T4. Solo allora potei scrivere sul fascicolo: “Ignoti imputati di disastro aviatorio doloso e di strage”. Prima non potevo farlo. Potevo soltanto archiviare l'inchiesta o, se vi erano degli imputati, procedere al loro proscioglimento»¹³².

¹³⁰ R. Priore, Procedimento Penale Nr. 527/84 A G.I., Sentenza Ordinanza del Giudice Istruttore, Titolo I, Capitolo I, par. 3.1, *I provvedimenti della Procura di Palermo*, p. 70.

¹³¹ Ivi, p. 71.

¹³² G. Santacroce, dichiarazione tratta dall'elaborato redatto da V. R. Manca, A. Mantica, V. Fragalà, M. Taradash, per la Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi, *Sciagura aerea del 27 giugno 1980 (strage di Ustica - DC9 I-Tigi Itavia)*, presentata il 27 aprile 1999 e integrata il 28 giugno 2000 con la *Proposta di discussione finale del documento sulle vicende connesse alla sciagura aerea*, XIII Legislatura, p. 424.

Il 5 ottobre 1982, infatti, venivano riferiti gli esiti delle indagini relative alla presenza di sostanze esplosive su «15 bagagli e vari frammenti, sui 18 cuscini che presentavano all'indagine radiografica segni di penetrazione da schegge, su venti gruppi di schegge estratte dai predetti cuscini e da altri due cuscini»¹³³. La conclusione alla quale giunsero gli esperti dei laboratori dell'Aeronautica Militare fu che l'ipotesi dell'esplosione determinata da una massa di esplosivo presente a bordo del velivolo era dotata di «elevata probabilità»¹³⁴. Una conclusione che concordava con quella precedente, del 16 marzo 1982, fornita dalla Commissione ministeriale d'inchiesta guidata da Carlo Luzzatti con la differenza che quest'ultima non era stata in grado di affermare se l'ordigno fosse stato posto a bordo dell'aereo o se provenisse dall'esterno¹³⁵. Prima di tali analisi, invece, l'istruttoria sommaria aveva dovuto verificare le «iniziative svolte dall' ITAVIA e dal suo presidente, avv. Davanzali, ed ampiamente diffuse sui mezzi di stampa»¹³⁶. Si trattava, in sostanza, di verificare le dichiarazioni del presidente dell'Itavia, Aldo Davanzali, che aveva affermato essere certa l'assenza di responsabilità della sua compagnia in ordine al disastro di Ustica, responsabilità che doveva essere invece attribuita con sicurezza alla distruzione dell'aereo da parte di un missile¹³⁷. Data l'importanza e la grande risonanza mediatica di tale notizia, Davanzali fu ascoltato dal PM Santacroce in qualità di testimone; in quella sede esibì uno stralcio di un resoconto della risposta che l'allora Ministro dei Trasporti Salvatore Formica aveva fornito alla camera dei deputati il 17 dicembre 1980 per rispondere a varie interrogazioni parlamentari, allorquando asserì che quella del missile era un'ipotesi più forte delle altre ma che tutto era ancora in via di accertamento¹³⁸. Santacroce, dato l'elemento di probabilità e non di certezza che traspariva da quella dichiarazione, configurò nella condotta di Davanzali la contravvenzione dell'art. 656 del cod. pen. riferito alla «pubblicazione o diffusione di notizie false, esagerate o tendenziose, atte a turbare l'ordine pubblico»¹³⁹.

¹³³ Corte di Assise di Roma, III sezione, Sentenza di I grado, parte prima, cit., p. 37.

¹³⁴ Ivi, p. 38.

¹³⁵ Ivi, p. 41.

¹³⁶ Ivi, p. 32.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ivi, p. 33.

¹³⁹ Ibidem.

A seguito delle notizie diffuse dagli organi di stampa, una delle quali parlava anche di un missile lanciato da una piattaforma italiana¹⁴⁰, lo Stato maggiore dell'Aeronautica inviava allo Stato maggiore della Difesa una nota formale in data 20 dicembre 1980. Tale nota affermava che sulla base del tracciamento radar effettuato dall'Aeronautica Militare in merito alla documentazione dei centri di Marsala, Siracusa e Licola non risultavano tracce sconosciute vicino alla zona dell'incidente aereo e che non era stato occultato alcun dato relativo alle registrazioni su nastro nonostante si fosse verificata un'interruzione nel centro di Marsala per il cambio del nastro quattro minuti dopo l'incidente:

1. La stampa si e' ampiamente interessata in questi giorni del noto disastro aereo in oggetto ed in piu' occasioni ha diffuso notizie tendenziose, distorte e contrastanti su presunti eventi che hanno dato corpo con sorprendente superficialita', ad ipotesi conclusive quanto meno azzardate e premature sulle cause e sulla dinamica dell'incidente, [...].
2. Allo scopo di dissipare taluni sospetti [...] si ritiene doveroso precisare quanto segue:
 - a. al momento dell'incidente:
 - nella zona non era in corso alcuna esercitazione aerea nazionale o nato e nessun velivolo dell'aeronautica militare si trovava in volo;
 - non operavano nel mar tirreno navi o velivoli della sesta flotta usa come dichiarato da Cincusnaveur con il messaggio in allegato;
 - sul poligono sperimentale interforze di Salto di Quirra non era in svolgimento alcuna attivita';
 - b. l'analisi del tracciamento radar, effettuata dall'a.m. sulla base della documentazione fornita dai centri radar di Licola, Siracusa e Marsala, non conferma la presenza di tracce sconosciute in prossimita' della zona dell'incidente. tutte le tracce rilevate dai radar erano identificate e tutti i velivoli a cui si riferivano concludevano il volo senza inconvenienti.
i tre centri radar non hanno rilevato la presunta traccia del velivolo che secondo gran parte della stampa, avrebbe attraversato la rotta del DC9 a distanza di tre miglia o, peggio, sarebbe entrato in collisione con il DC9;
 - c. e' inconsistente ed insinuante l'affermazione secondo cui sarebbero stati occultati dati relativi alle registrazioni su nastro delle tracce radar rilevate dal centro di marsala. e' invece vero che detta registrazione e' interrotta momentaneamente quattro minuti dopo l'incidente (interruzione registrazione effettuata dall'operatore per dimostrare la procedura di cambio del nastro). ma proprio perche' l'interruzione e' posteriore di ben quattro minuti al momento dell'incidente tutti gli eventi ad esso riferiti risultano perfettamente registrati e vagliabili senza alcuna penalizzazione sui risultati delle analisi [...] ¹⁴¹.

Come è noto, il testo che qui abbiamo solo in parte riproposto ha costituito una delle basi per le due accuse con le quali si è disposto il rinvio a giudizio per alto tradimento nei confronti di Lamberto Bartolucci e Franco Ferri (all'epoca dei fatti rispettivamente Capo e

¹⁴⁰ Si tratta di un articolo apparso sul «Corriere della Sera» del 17 dicembre 1980. A questo proposito Cfr. Sentenza della I^a Corte di Assise di Appello di Roma, Proc. Pen. N° 23/05 R.G C/ASS. APP., p. 125.

¹⁴¹ Cfr. Corte di Assise di Roma, III sezione, Sentenza di I grado, parte prima, cit., pp. 33-34.

Sottocapo di Stato Maggiore dell'Aeronautica Militare), accusati di aver fornito informazioni errate alle autorità politiche escludendo, dalla loro nota, il possibile coinvolgimento di altri aerei. Il processo di primo grado in Corte di Assise dichiarerà il non doversi procedere nei loro confronti solo per l'avvenuta prescrizione del reato. Il giudizio di Appello, invece, assolverà pienamente i due imputati «perché il fatto non sussiste»¹⁴², sentenza poi confermata in Cassazione. Tale giudizio trova la sua ragione, tra l'altro, nel fatto che già precedentemente, il Governo, in seguito al deposito avvenuto il 5 dicembre 1980 della seconda relazione preliminare della Commissione ministeriale Luzzatti, aveva potuto verificare che vi era «una traccia dovuta alla connessione di echi radar che consentiva di identificare una traiettoria che [...] attraversava quella del DC9 ITAVIA senza collidere con esso»¹⁴³. Tale sentenza afferma inoltre che «Tutti gli elementi e i riferimenti riportati nella nota del 20 dicembre sono esatti [...] e non vi è alcun riferimento errato, fatta eccezione per quello relativo all'esercitazione SYNADEX»¹⁴⁴. Sarebbe a dire che non per una dimostrazione – come riportato nella nota informativa – era stato operato il cambio del nastro di Marsala bensì per la suddetta esercitazione simulata, ma ciò non costituiva in un alcun modo un ostacolo nei confronti del governo ai fini dell'accertamento della verità. L'omissione del riferimento al radar Marconi, i cui plot -12, -17 e 2B, secondo l'accusa, potevano indurre a pensare che vi fosse un altro aereo nei pressi del DC9 al momento del disastro, viene invece giustificata dal fatto che i radar indicati nella nota erano militari mentre il radar Marconi è un radar civile. Inoltre, secondo la medesima sentenza, la possibile esistenza di «un velivolo che volava accanto al DC9 ITAVIA» sarebbe supportata solo da «ipotesi, deduzioni, probabilità e da basse percentuali e mai da una sola certezza»¹⁴⁵. In conclusione, tale nota «non aveva altro scopo se non quello di ribattere tesi mediatiche non confermate da alcun elemento come quella che ad abbattere l'aereo fosse stato un missile»¹⁴⁶.

Tornando all'istruttoria, alla fine del 1983, come detto, il Pm Santacroce invia gli atti al Giudice Istruttore Vittorio Bucarelli ed ha così inizio l'istruttoria formale. L'8 novembre 1984 il giudice emette l'ordinanza di nomina di un collegio peritale presieduto dal prof. Blasi per individuare la natura del disastro e la relazione finale di tale collegio arriverà quattro anni

¹⁴² Sentenza pronunciata dalla 1^a Corte di Assise di Appello di Roma in data 15 dicembre 2005.

¹⁴³ Sentenza della 1^a Corte di Assise di Appello di Roma, cit., p. 119.

¹⁴⁴ Ivi, p. 123.

¹⁴⁵ Ivi, p. 68.

¹⁴⁶ Ivi, p. 124.

dopo, nel 1989. In questo periodo, l'istruttoria prosegue comunque il suo corso ricevendo un notevole impulso da un movimento di opinione che fu alla base della nascita di un *Comitato per la verità su Ustica* presieduto dall'On. Francesco Paolo Bonifacio e che diede appoggio alle iniziative dei familiari delle vittime¹⁴⁷. Tra il 1987 e il 1988, inoltre, veniva recuperato il trenta per cento dei resti del DC9 e il Parlamento aveva deliberato l'istituzione di una Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili

Le conclusioni cui giunse la commissione Blasi ritenevano che il disastro fosse avvenuto a causa di un evento esterno al DC9, un missile esploso in prossimità della zona anteriore dell'aereo. Tale conclusione, come spesso avverrà nelle perizie relative al disastro di Ustica, riceverà però una smentita l'anno successivo da parte di due dei cinque membri della suddetta commissione. In seguito a nuove attività peritali espletate il 26 maggio 1990 per accertare la traiettoria del DC9 e dell'aereo intruso nonché la posizione di lancio del missile, i periti Blasi e Cerra giunsero infatti a ritenere che il disastro avvenne a causa di un effetto esplosivo interno e non esterno all'aereo. Tale convinzione maturò soprattutto in seguito alla relazione del 5 febbraio 1990 di tre ausiliari incaricati di approfondire il funzionamento del sistema automatizzato di controllo del traffico aereo (ATCAS) i quali rivalutarono i segnali del radar Marconi concludendo che delle due traiettorie « individuabili dopo l'ultimo segnale di ritorno del DC9 l'una era attribuibile alla parte principale del relitto del DC9 e l'altra ai suoi frammenti»¹⁴⁸.

Un anno dopo, nel mese di luglio 1990, il Giudice Istruttore Bucarelli si dimette dal suo incarico perché intenzionato a querelare l'On. Giuliano Amato che, in sede di Commissione parlamentare, aveva affermato che verso la fine del 1986 – dunque prima della campagna di recupero del relitto – lo stesso Bucarelli gli aveva riferito di possedere fotografie dei resti del DC9 scattate dagli americani nei fondali marini¹⁴⁹, affermazione sempre negata dal Giudice Istruttore; al suo posto, verrà nominato titolare dell'istruttoria il dott. Rosario Priore. Al cambiamento del giudice si affiancherà quella del PM Santacroce che, destinato ad altro ufficio, sarà sostituito dai PM Coiro, Rosselli e Salvi. L'istruttoria vedrà a questo punto due snodi importanti: la nomina di un nuovo collegio peritale, denominato Misiti dal nome del suo presidente e le richieste dei PM, il 21 dicembre 1991, tra le quali vi era la contestazione del

¹⁴⁷ Cfr. Corte di Assise di Roma, III sezione, Sentenza di I grado, parte prima, cit., p. 43.

¹⁴⁸ Ivi, p. 48.

¹⁴⁹ Ivi, p. 49.

delitto di alto tradimento per alcuni imputati. Il nuovo collegio peritale d'ufficio deposita la sua relazione il 23 luglio 1994. Tale documento conclude che, date le informazioni disponibili, le caratteristiche dello scenario e l'analisi dei radar, soltanto l'ipotesi dell'esplosione interna risulta «come “tecnicamente sostenibile”, mentre erano rigettate quelle dell'abbattimento mediante missile, di collisione con un altro aereo, di danno strutturale, di quasi collisione»¹⁵⁰. Anche in questo caso, però, non tutti i componenti del collegio concordano appieno. Viene infatti depositata in cancelleria una 'nota aggiuntiva' – che avrà molto peso nelle successive sentenze in sede civile per il risarcimento danni ai parenti delle vittime – da parte del prof. Casarosa e sottoscritta dal prof. Held in cui si afferma che, qualora si fosse potuta accertare la presenza di velivoli nel cielo dell'incidente, «l'ipotesi della quasi collisione avrebbe potuto essere una chiave interpretativa dell'evento, anche se non unica»¹⁵¹.

La perizia Misiti fu oggetto di accese critiche da parte dei consulenti delle parti civili e il giudice Priore la ritenne affetta da vizi, arrivando alla revoca di due dei periti del collegio, Picardi e Castellani, per aver intrattenuto rapporti con «ambienti di imputati e consulenti di parte dell'AM» venendo meno al «dovere di assoluta indipendenza d'ogni ufficio del Giudice»¹⁵². Nell'ottobre del 1995 viene quindi formato un nuovo collegio, questa volta però esclusivamente radaristico, non più volto alle perizie tecniche e affidato ai professori Dalle Mese e Tiberio e al colonnello Donali. La nuova relazione sarà depositata il 16 giugno 1997. A differenza della commissione Misiti che riteneva priva di fondamento la presenza di un velivolo nascosto sulla scia del DC9, questa perizia ritiene tale evenienza plausibile «e che quindi tale ipotesi non vada rigettata, ma considerata con estrema attenzione»¹⁵³. Saranno i

¹⁵⁰ Ivi, p. 52.

¹⁵¹ Ivi, p. 53.

¹⁵² R. Priore, Procedimento Penale Nr. 527/84 A G.I., Sentenza Ordinanza del Giudice Istruttore, cit., Titolo 3 *Le Perizie*, Cap. LXII *Inquinamento peritale*, p. 2873.

¹⁵³ Ivi, cap. LXXXVII, *Perizia radaristica Dalle Mese ed altri Parte 1- 16.06.97. 3184*, p. 3444. «Queste da ultimo le differenze con la perizia Misiti: 1. Nella perizia Misiti si sostiene che l'ipotesi della presenza di un velivolo nascosto è senza fondamento. La situazione relativa alla presenza di una seconda traccia, avvistata dal radar Marconi, viene spiegata invocando sdoppiamenti dell'eco radar introdotti dall'estrattore a causa dell'allungamento dell'impulso ricevuto. Tale spiegazione, che ha certamente una base tecnica, non appare sufficientemente e quantitativamente motivata. Poiché tale situazione ha una sua naturale spiegazione nella effettiva presenza di un secondo velivolo, parallelo e vicino al DC9, a parere del CP la negazione di tale evidenza dovrebbe essere fatta con argomentazioni molto più consistenti e puntuali. Viceversa il CP ritiene che tale fatto, in concomitanza con tutte le altre situazioni di irregolarità dell'eco, ampiamente illustrate nella parte VII, sia compatibile verosimilmente con la presenza di un velivolo nascosto, e che quindi tale ipotesi non vada rigettata, ma considerata con estrema attenzione. 2. Lo scenario, nella zona compresa tra Bologna e Siena, appare nella presente relazione molto più complesso di quanto non sia evidenziato nella perizia Misiti. In particolare, dai radar della DA emerge la presenza di una traccia non correlabile con le altre presenti nello scenario. 3. I radar civili mostrano una situazione abbastanza articolata, sia lungo la rotta del DC9 ad Est di Roma, sia all'altezza di Ponza.»

consulenti delle parti imputate a contestare questa nuova conclusione, in particolare attraverso l'esposizione del documento Giubbolini che, a giudizio del Giudice Istruttore, indebolisce la perizia Dalle Mese facendone cadere alcune conclusioni e lasciandone in piedi altre¹⁵⁴.

L'accusa, attraverso la requisitoria dei PM Salvi, Nebbioso e Rosselli, trae le conclusioni dall'esame congiunto delle indagini tecniche sul relitto e da quelle sui dati radar in data 31 luglio 1998:

L'esplosione all'interno dell'aereo, in zona non determinabile, di un ordigno è dunque la causa della perdita del DC9 per la quale sono stati individuati i maggiori elementi di riscontro. Certamente invece non vi sono prove dell'impatto di un missile o di una sua testata¹⁵⁵.

Giudizio differente darà invece il Giudice Istruttore Rosario Priore a conclusione dell'istruttoria ritenendo, nella sentenza-ordinanza del 31 agosto 1999, che l'ipotesi della bomba «non appare accettabile»¹⁵⁶ e che solo due ipotesi rimangono in piedi, quella del missile e quella della quasi collisione con un altro aereo¹⁵⁷:

Esclusa [...] con più che sufficiente certezza qualsiasi altra causa di caduta del velivolo [...] resta il contesto esterno. [...] se la caduta dell'aereo civile è stata determinata da quasi collisione [...] la causa diretta dell'evento sarebbe la condotta del pilota dell'aereo sorpassante [...] Non diverse le conclusioni anche se la caduta è stata determinata da una qualche esplosione esterna, come di missile a prevalente effetto di blast; [...] Resterebbe perciò comunque la strage, secondo il diritto interno. Ma l'azione è principalmente un atto di guerra, guerra di fatto non dichiarata – com'è d'abitudine da Pearl Harbour in poi, sino all'ultimo conflitto nei Balcani – operazione di polizia internazionale, di fatto spettante alle grandi Potenze, giacchè non v'era alcun mandato in questo senso¹⁵⁸.

Una guerra nei cieli italiani è stata dunque, secondo Rosario Priore, la causa della caduta del DC9 Itavia e della morte dei suoi 81 passeggeri. Uno scenario frutto di un vero «intrigo internazionale», come scriverà lo stesso Priore nel suo libro¹⁵⁹ pubblicato insieme al giornalista Giovanni Fasanella nel 2010, in cui avrebbe giocato un ruolo fondamentale un aereo libico in cui si pensava vi fosse a bordo Mu'ammarr Gheddafi, ritenuto essere il vero bersaglio da colpire in tale guerra da parte di aerei Nato.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Requisitorie del Pubblico Ministero nel procedimento n. 266/90A P.M. E 527/84A G.I, p. 404.

¹⁵⁶ R. Priore, Procedimento Penale Nr. 527/84 A G.I., Sentenza Ordinanza del Giudice Istruttore, cit. Titolo III, Cap. II., p. 3906.

¹⁵⁷ Ivi, Capitolo VII, p. 4068.

¹⁵⁸ Ivi, Capo 7, Capitolo III, pp. 4944 e 4965.

¹⁵⁹ Cfr. G. Fasanella, R. Priore, *Intrigo internazionale*, Milano, Chiarelettere, 2010.

Come già detto, il processo penale in Corte di Assise che è seguito alla fase dell'istruttoria, non aveva il compito di spiegare che cosa accadde al DC9 Itavia 870 ma, per poter giudicare le eventuali colpe degli imputati rinviati a giudizio, doveva inevitabilmente valutare la validità o meno dello scenario proposto dal Giudice Istruttore, quello, appunto, di una guerra nei cieli italiani in quel 27 giugno 1980, in quanto «ciascuna delle parti elaborava la propria prospettazione accusatoria o difensiva anche in relazione alle diverse conclusioni cui era pervenuta in ordine ai fattori che avevano determinato la caduta del DC9»¹⁶⁰. La sentenza di primo grado della Corte di Assise ha rilevato che, in merito alle perizie realizzate per venire a capo del caso di Ustica, in ogni ipotesi prospettata «sono emersi profili di dubbio non secondari o marginali contrastanti con il convincimento espresso e ribadito dall'esperto esaminato, talora in termini di sostanziale certezza più prossimi all'approccio fideistico che all'analisi scientifica». Un atto di fede che certamente non può essere consono ad un processo penale e, pertanto, la Corte concludeva che il quadro che ne scaturiva non presentava

univocità tale da poter privilegiare in termini di apprezzabile probabilità alcuna delle ipotesi sull'accertamento delle cause del disastro rispetto alle altre, in quanto in relazione a ciascuna di esse sono state formulate dagli esperti che non le condividevano molteplici obiezioni di natura tecnica, che per più aspetti non appaiono prive di fondamento¹⁶¹.

Ancora più netta, in senso contrario alle conclusioni del Giudice Istruttore, la parte relativa alla caduta del Mig libico sulla Sila il 18 luglio 1980 e che, nella sentenza-ordinanza, veniva retrodatata – all'interno della dinamica della guerra nei cieli – al giorno del disastro aereo di Ustica¹⁶². A questo proposito, la Corte rilevava

non solo la evidenza della prova in merito al fatto che la caduta del MIG23 non fu contestuale a quella del DC9, ma anche la mancanza di prova in merito a una caduta del velivolo libico comunque verificatasi in un momento antecedente a quello ufficialmente risultante del 18 luglio 1980¹⁶³.

Per quanto concerne gli imputati, invece, la Corte – ritenendo che la presenza di un velivolo nei pressi del DC9 avesse una probabilità apprezzabile – ha sancito come fondata l'accusa rivolta all'ex Capo di Stato Maggiore dell'Aeronautica Militare Lamberto Bartolucci di

¹⁶⁰ Corte di Assise di Roma, III sezione, Sentenza di I grado, parte prima, cit., p. 199.

¹⁶¹ Ivi, pp. 230-231.

¹⁶² R. Priore, Procedimento Penale Nr. 527/84 A G.I., Sentenza Ordinanza del Giudice Istruttore, cit. Capo 2°, *Il MiG libico rinvenuto a Castelsilano*, Titolo III, Conclusioni, pp. 4511-4512.: «si giunge alla certezza che esso non si è verificato il giorno che s'è voluto accreditare – con una messinscena quasi perfetta – è accaduto molto tempo prima, e per più versi si può anche presumere che sia capitato in quelle medesime circostanze in cui precipitò il DC9 Itavia».

¹⁶³ Ivi, parte seconda, p. 460.

omesso riferimento all'autorità governativa dei risultati dell'analisi dei tracciati radar di Fiumicino/Ciampino (Radar Marconi) nel mese di luglio 1980 così come l'accusa, rivolta allo stesso Bartolucci e all'ex Sottocapo di Stato Maggiore Franco Ferri, di aver «fornito informazioni errate alle autorità politiche escludendo il possibile coinvolgimento di altri aerei nella informativa scritta del 20 dicembre 1980»¹⁶⁴. Dichiarava però il non doversi procedere nei loro confronti perché il reato era estinto per prescrizione ad assolveva tutti gli imputati dalle residue imputazioni con formula piena «perché il fatto non sussiste»¹⁶⁵.

La successiva sentenza di appello, del 15 dicembre 2005, sposterà le conclusioni della sentenza di primo grado in merito all'impossibilità di addivenire ad un quadro probatorio sufficiente per risolvere le modalità del disastro aereo dalle perizie realizzate e attribuendo la colpa di questa mancanza «ai tecnici o alla scienza che, pur avendo recuperato il 96% del relitto, non sono stati in grado di affermare con certezza – perché di questo ha bisogno la Giustizia non di ipotesi o di probabilità – quali siano state le cause del disastro formulando solo ipotesi o probabilità nemmeno prossime al 50%»¹⁶⁶. In accordo con il Giudice Istruttore e la sentenza di primo grado, rilevava inoltre «le dubbie testimonianze e il comportamento poco corretto di molti compartecipi appartenenti all'Arma aeronautica» ma allo stesso tempo sottolineava che «nessuno di loro era in grado di poter affermare di aver visto o sentito qualcosa che poteva orientare i giudici in un senso o nell'altro nel corso della lunghissima inchiesta»¹⁶⁷. Per quanto concerne lo scenario della guerra aerea, la sentenza si è espressa nella direzione di un totale rigetto:

Tutto il resto è fantapolitica o romanzo che potrebbero anche risultare interessanti se non vi fossero coinvolte ottantuno vittime innocenti. [...] Tutto il resto, non essendo provato, è solo frutto della stampa che si è sbizzarrita a trovare scenari di guerra, calda o fredda, un intervento della Libia, la presenza sul posto del suo *leader* Gheddafi e così via fino a cercare di escogitare un (falso) collegamento con la caduta di un aereo Mig di nazionalità libica avvenuto in data successiva¹⁶⁸.

Infine, in merito al reato di alto tradimento per omissione di informazioni, la Corte ha assolto con formula piena gli imputati «perché il fatto non sussiste»¹⁶⁹ per i motivi che

¹⁶⁴ Ivi, parte terza, p. 588.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Sentenza della 1^a Corte di Assise di Appello di Roma, cit., p. 49.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ivi, p. 116.

¹⁶⁹ Ivi, p. 130.

abbiamo già riportato in questo paragrafo. La Corte Suprema di Cassazione, con sentenza n. 34 del 2007, ha confermato la sentenza di appello sottolineando che la formula «“perché il fatto non sussiste” costituisce un completo e pieno riconoscimento dell’innocenza degli imputati dai reati contestati senza alcuna riserva o aspetto che possa in qualche modo mettere in dubbio una pronunzia assolutamente liberatoria. E’ erronea l’opinione che detta formula assolutoria in qualche modo richiami l’assoluzione per insufficienza di prove¹⁷⁰». È altresì erronea la convinzione secondo la quale tale assoluzione sarebbe pervenuta in quanto il fatto non è più previsto dalla legge come reato in virtù dell’entrata in vigore della legge n. 85 del 24 febbraio 2006 che ha modificato la norma che regolamenta l’attentato contro gli organi costituzionali e le assemblee regionali rendendola applicabile solo in presenza di atti violenti. Non solo perché la sentenza di assoluzione è stata pronunciata prima che quella legge entrasse in vigore ma anche perché, come precisato dalla Cassazione, la revoca di una sentenza per abolizione di reato è prevista dall’art. 673 del c.p.p. solo nel caso di una sentenza di condanna mentre nel caso del processo ai generali dell’Aeronautica è stata espressa, per l’appunto, un’assoluzione piena¹⁷¹.

Va infine rilevato che la Procura di Roma, attraverso i PM Erminio Amelio e Maria Monteleone ha riaperto l’inchiesta sulla strage di Ustica nel 2008 (i reati di strage non vanno mai in prescrizione) a seguito di alcune dichiarazioni rilasciate attraverso i media dall’On. Francesco Cossiga – Presidente del Consiglio dei Ministri all’epoca dei fatti – concernenti un presunto missile a risonanza lanciato dalla marina militare francese come causa dell’abbattimento del DC9 Itavia 870. Parallelamente, si sono avute nuove sentenze in ambito civile che, per molti versi, vanno in direzione opposta rispetto a quelle penali e che costituiscono un’importante fonte di riflessione nell’ottica di una dialettica tra Stato e cittadini.

¹⁷⁰ Corte Suprema di Cassazione, Prima Sezione Penale, Sentenza n. 34/07 del 10/01/2007, p. 5.

¹⁷¹ Ivi, p. 8.

3.2.2 Tesi, antitesi, sintesi

Gli spettacoli di Marco Paolini, prima nella loro veste di *performance live* e poi nella modalità dell'*home video*, attraversano e ricoprono temporalmente, in termini di diffusione pubblica e di distribuzione del prodotto, l'intera fase giudiziaria penale sulla strage di Ustica arrestandosi nel 2010¹⁷², in mezzo al processo del Tribunale di Palermo in sede civile che nel 2007 e nel 2010 ha sentenziato, attendendo la conferma della Cassazione avvenuta nel 2013, il risarcimento danni in favore di alcuni parenti delle vittime e la condanna nei confronti del Ministero della Difesa e del Ministero dei Trasporti italiani, rei di omissione di controllo e prevenzione nel caso il Dc9 Itavia sia stato abbattuto da un velivolo straniero oppure soggetti a responsabilità per l'esercizio di attività pericolose nel caso si sia trattato di "fuoco amico" Nato¹⁷³.

Prima di giungere ai processi civili occorre però tentare di osservare e comprendere il comportamento di cittadini e istituzioni dello Stato in merito al caso di Ustica. Come sottolineato da pressoché tutte le sentenze, nell'immediatezza del disastro il Governo italiano non mostrò grande interesse verso il caso. Si pensi, ad esempio, che il dibattito in Parlamento seguito ad una mozione presentata il 3 luglio 1980 dall' On. Gualtieri non era nemmeno rivolto ad interrogarsi sulle cause del disastro bensì – come attestato nell'udienza del 6 dicembre 2001 dal Ministro dei Trasporti nel 1980, Salvatore Formica – al richiedere la revoca della concessione della Società Itavia i cui aerei furono definiti «scassati»¹⁷⁴. Una richiesta alla quale, peraltro, non seguì alcun provvedimento così come non portò al raggiungimento di alcuno scopo la Commissione ministeriale Luzzatti scioltasi nel 1982; ci vollero nove anni affinché una Commissione parlamentare d'inchiesta s'interessasse, fra l'altro, anche al caso di Ustica e otto anni prima che almeno una parte del DC9 sprofondato nel cosiddetto 'Punto Condor', a metà strada tra Ponza e Ustica, venisse ripescata.

A questa indifferenza si opposero i parenti delle vittime, costituitisi in associazione a partire dal 1988; la sua presidente, Daria Bonfietti, parlamentare alla Camera dei deputati dal 1994 al 1996 (gruppo Progressisti-Federativo) e in seguito al Senato della Repubblica dal 1996 al 2001 (con il gruppo Sinistra Democratica - L'Ulivo) e dal 2001 al 2006 (con il gruppo

¹⁷² Non vengono considerate in questa sede le repliche dello spettacolo *I Tigi a Gibellina* andate in onda in alcune reti televisive in anni successivi per la commemorazione dell'evento in quanto non afferenti alla televisione di Stato o comunque all'acquisto del prodotto da parte del pubblico.

¹⁷³ Cfr. Corte di Appello di Palermo, Sezione I Civile, sentenza n.788/2010, p. 10.

¹⁷⁴ S. Formica, dichiarazione riportata nella Sentenza della 1^a Corte di Assise di Appello di Roma, cit., p. 117.

Democratici di Sinistra - l'Ulivo), ha altresì partecipato come membro alla Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi, dalla quale uscì nel 1999 dopo la sentenza del Giudice Istruttore Rosario Priore¹⁷⁵.

A fianco dell'attività istituzionale, l'associazione ha dato vita a numerose iniziative artistiche e culturali volte non solo a finanziare l'attività della stessa associazione ma anche a diffondere presso la pubblica opinione la conoscenza della sentenza-ordinanza del 1999 nella quale è stata parte civile in causa. Un rapporto, dunque, tra cittadini e magistratura che ha però alternato momenti di accordo e di disaccordo dell'associazione a seconda delle risultanze processuali: dalla soddisfazione per la sentenza-ordinanza del 1999 che, come visto, prospettava uno scenario esterno quale causa del disastro aereo nonché le accuse di falsa testimonianza e di altro tradimento per alcuni vertici dell'Aeronautica Militare, alla delusione delle successive sentenze penali che non hanno accolto tale scenario ed assolto gli imputati fino all'approvazione per la recentissima sentenza civile che, come vedremo meglio più avanti, riabbraccia lo scenario esterno quale causa dell'abbattimento del Dc9 Itavia. Un rapporto che, negli anni, ha prodotto sovente alcune forzature a livello mediatico delle risultanze processuali in quanto accanto agli interventi, alle pubblicazioni e alla pubblicizzazione dell'ordinanza di rinvio a giudizio ad opera dello stesso Giudice Istruttore¹⁷⁶ o dell'associazione delle vittime, è corrisposto un sostanziale silenzio dei processi in Corte d'Assise, accusati di aver "ridotto" il caso di Ustica ad un "nulla di fatto". Una sentenza mediatica sulla sentenza giudiziaria che ha attraversato la stampa nazionale giungendo talvolta finanche a modificarne le conclusioni:

I generali Bartolucci e Ferri, ai vertici dell'aeronautica militare italiana nel 1980, sono stati assolti per insufficienza di prove dall'accusa di alto tradimento per aver nascosto al governo quanto sapevano, nell'immediatezza dell'evento, sulle cause della tragedia di Ustica. Questo il verdetto emesso oggi dalla Corte di assise d'appello di Roma¹⁷⁷.

Come abbiamo visto nel breve sunto relativo alle risultanze processuali, ciò non corrisponde al vero in quanto l'assoluzione verso gli imputati nel II grado penale è avvenuta con formula

¹⁷⁵ Cfr. Fondo Daria Bonfietti, *Nota storica*, p. 3, conservato presso l'Istituto Storico Parri Emilia-Romagna.

¹⁷⁶ Si vedano, ad esempio, R. Priore, *Premessa in Ustica e le arti*, cit., pp. 9-10; G. Fasanella, R. Priore, *Intrigo internazionale*, cit., o la testimonianza video di R. Priore nel documentario *Ustica. Tragedia nei cieli*, 2010, con la regia di Hans Von Kalkreuth.

¹⁷⁷ D. Bonfietti, *Ma noi sappiamo*, in «L'Unità», 16 dicembre 2005. Articolo consultabile anche presso il sito internet http://www.stragi80.it/rassegna/commenti/bonfietti_05.pdf

piena e senza alcuna riserva; non, dunque, per insufficienza di prove ma per la totale mancanza di esse.

La diffusione pubblica delle risultanze processuali sul caso di Ustica ha raggiunto, nel tempo, alti livelli di confusione in quanto l'operato della magistratura è stato drammaticamente stratonato e sospinto da una parte o dall'altra a seconda che a parlare al pubblico fossero le parti civili, le parti imputate o chi per essi. Per averne un'idea è utile confrontare le dichiarazioni provenienti da due poli opposti, quella del generale Tricarico, Capo di Stato Maggiore dell'Aeronautica fino al 2006, e quella di Daria Bonfietti, presidente dell'associazione delle vittime. Il generale Tricarico, richiamando le suggestioni della "manina" e della "manona" che Bettino Craxi e Giulio Andreotti si scambiarono con reciproche accuse di occultamento di parti del memoriale di Moro nel covo di Via Monetenevoso a Milano, sostiene che l'insistenza della teoria del missile nel caso di Ustica sia un'operazione fortemente politicizzata e che, come quella del coinvolgimento del Mig libico, «una "manina" nascosta continua ad accreditare»¹⁷⁸; nel farlo propone però una forzatura del quadro processuale:

E' bene ricordare che, a fronte di decine di imputati per varie ipotesi di reato connesse al caso Ustica, non vi è stata alcuna condanna ma, al contrario, una messe di assoluzioni con motivazioni che hanno sistematicamente smentito le ipotesi asservite alla tesi del missile "nascosto" in qualche modo dai militari¹⁷⁹.

Come abbiamo visto nella parte relativa ai processi penali, quello di primo grado in Corte di Assise ha ritenuto che la presenza di un velivolo nei pressi del DC9 avesse una probabilità apprezzabile ed ha assolto due dei vertici dell'Aeronautica militare nel 1980 solo per avvenuta prescrizione del reato a loro iscritto ma riconoscendone la colpa. Ciò non toglie, naturalmente, che essi siano stati totalmente assolti nel grado successivo ma questa completa assoluzione non deve far dimenticare un dato altrettanto importante, il fatto cioè che pressoché tutte le sentenze concordino nel rintracciare opacità di comportamento di molti compartecipi appartenenti all'Arma aeronautica nonché atteggiamenti di scarsa collaborazione con l'Autorità Giudiziaria quanto alla mancata consegna di alcuni documenti o

¹⁷⁸ Dichiarazione estrapolata dall'Ansa e riportata on line da «GrNet.it» con il titolo *Ustica: gen. Tricarico, una "manina" insiste sulla tesi del missile*, raggiungibile dal sito internet <http://www.grnet.it/news/95-news/1484-ustica-gen-tricarico-una-manina-insiste-sulla-tesi-del-missile> consultato il 20/06/2013.

¹⁷⁹ Ibidem.

nel fornire testimonianze che «certo hanno contribuito a complicare l'indagine»¹⁸⁰. Come già detto, ciò non significa – stando alle conclusioni del processo penale – che essi potessero orientare i giudici in un senso o nell'altro¹⁸¹, ma che atteggiamenti di reticenza sono stati tali da segnalare un atteggiamento quantomeno protettivo nei confronti del proprio corpo fino a mettere in dubbio una limpida collaborazione; inoltre, molti dei reati individuati dall'istruttoria per un eventuale rinvio a giudizio degli imputati non hanno avuto seguito per prescrizione dei reati stessi.

Se ci si sposta, invece, dall'altra parte in causa, quella civile, dell'associazione dei parenti delle vittime, non è raro trovare al posto di un quadro totalmente asettico e protettivo nei confronti dell'arma aeronautica, il suo perfetto opposto; quello, vale a dire, di forzature delle verità processuali che, a fini di condanna, minano il contenuto delle sentenze:

Si sono avute due sentenze di assoluzione, la prima per prescrizione e la seconda per insufficienza di prove¹⁸².

Si tratta, anche in questo caso, di un'evidente forzatura pur se in parte giustificata dall'exasperazione di ritrovarsi, in quel momento, a ventisette anni dalla strage senza alcuna condanna: innanzitutto le assoluzioni nel processo di primo grado non avvengono tutte per prescrizione in quanto quest'ultima interviene relativamente a un capo d'imputazione ma non concerne tutti gli altri proscioglimenti; in secondo luogo, lo abbiamo già detto, l'assoluzione in secondo grado non avviene per insufficienza di prove ma perché riconosce agli imputati la totale estraneità dalle accuse loro ascritte.

In questo territorio di contesa che tanto ricorda il mito platonico della caverna dove gli uomini, metaforicamente incatenati ad eccessivo soggettivismo, sono destinati al mondo

¹⁸⁰ Sentenza della 1^a Corte di Assise di Appello di Roma, cit., p. 49.

¹⁸¹ Ibidem. Un agevole riassunto dei documenti non pervenuti all'Autorità Giudiziaria per molteplici motivi e che hanno contribuito alla nascita del giudizio di scarsa collaborazione nei confronti dell'AM nelle sentenze sia penali che civili è contenuto nella Sentenza della causa iscritta al n. 10354 del Ruolo Generale degli affari contenziosi civili dell'anno 2007, Terza Sezione Civile del Tribunale di Palermo, 10 settembre 2011, pp. 62-63: «[...] mancata messa a disposizione dell'autorità giudiziaria di tutta la documentazione disponibile al momento del disastro relativa ai dati radar concernenti il volo del DC9 dal suo inizio alla sua fine (nastri di registrazione, registri DA1 e altri registri di sala dei vari CRAM interessati dalla rotta del volo, con particolare riguardo ai nastri di registrazione di Poggio Ballone, al DA1 di Licola e al DA1 di Marsala per i periodi di tempo del 27.6.1980 in cui questo sito non ha proceduto a registrazione) e la sua avvenuta distruzione in contrasto con gli obblighi che derivavano dai decreti sequestro emessi fin dall'immediatezza dalle Procure di Palermo e di Roma, e dal fatto che riguardavano un incidente di volo, e comunque in contrasto con i principi di buon andamento e imparzialità dell'amministrazione che avrebbero imposto la massima collaborazione con l'autorità giudiziaria che stava indagando sulle cause del disastro».

¹⁸² D. Bonfietti, *Ricordare i fatti. Introduzione*, in *Ustica e le arti. Percorsi tra impegno, creatività e memoria*, cit., p. 25.

dell'opinione più che a quello della verità, si colloca a pieno titolo il lavoro di Marco Paolini sulla strage di Ustica, lavoro progettato in sinergia con Daria Bonfietti per il ventennale dell'evento¹⁸³.

Volendo soffermarci ancora un istante sulle suggestioni platoniche, potremmo mutuare dal *Fedro* una delle caratteristiche principali delle narrazioni *Canto per Ustica* e *Racconto per Ustica*:

In ogni caso, Fedro, si dice che è giusto esporre anche il punto di vista del lupo¹⁸⁴.

Il punto di vista del lupo, vale a dire le ragioni della parte ritenuta antagonista, è totalmente assente dagli spettacoli di Marco Paolini che sposa invece le motivazioni, le ipotesi e le teorie di una delle parti civili in causa durante l'istruttoria: l'associazione dei parenti delle vittime. È necessario ribadire nuovamente un aspetto senza il quale sarebbe impossibile comprendere l'analisi dialettica tra cittadini e Stato che qui tentiamo di delineare: negli spettacoli di Paolini non è la storia ad essere chiamata in causa e non lo è nemmeno la sfera artistica *tout court*, bensì il tribunale giudiziario quale *domaine* dell'azione performativa. Le fonti dichiarate via via nel corso degli spettacoli dall'autore veneto, è bene ricordarlo, sono le seguenti: la sentenza ordinanza del 1999, le voci, i frammenti del relitto del Dc9 Itavia, filologia aeronautica e impronte digitali (radar della difesa aerea)¹⁸⁵. Collaborando con gli avvocati e i periti dell'associazione delle vittime (oltre che, naturalmente, con Daniele Del Giudice), Paolini propone al pubblico alcuni dati di quelle perizie, quei dati radar, quelle registrazioni e quelle testimonianze i cui contenuti sono stati utilizzati durante l'istruttoria per sostenere le ipotesi relative all'abbattimento del Dc9 Itavia come frutto di uno scenario esterno (missile o quasi collisione) tacendo invece su tutto il resto che concerne le ipotesi relative allo scenario interno o che non avvallano i plot del radar Marconi come dimostrazione della presenza di altri aerei sotto o a fianco del Dc9:

¹⁸³ Cfr. Lettera di D. Bonfietti a M. Deserti, Assessore alla Cultura del Comune di Bologna del 23 settembre 1999, in Fondo Associazione Parenti delle Vittime della strage di Ustica (1988-2010), Corrispondenza, Busta 8, 1999, conservata presso l'Archivio dell'Istituto Storico Parri Emilia-Romagna: «In collaborazione con la Rai, abbiamo già la disponibilità sia per la produzione che per la diretta, si tratterebbe di avere per la serata del 27 giugno 2000 uno spettacolo, nato per l'occasione, di Marco Paolini e Giovanna Marini, alla realizzazione del testo saranno impegnati oltre i due artisti, tra gli altri anche Daniele Del Giudice, che nel suo "lavoro" ha già incontrato il tema Ustica. Si tratta dunque di impegnarsi tra Rai e Comune di Bologna, ho sempre pensato nell'ambito delle manifestazioni previste per Bologna capitale europea della Cultura, per una cifra di circa 400 milioni e di provvedere ad uno spazio, piazza o teatro, per circa sei repliche dello spettacolo».

¹⁸⁴ Platone, *Fedro*, 272 c., trad. it., R. Velardi, Milano, Bur, 2012, p. 187.

¹⁸⁵ Cfr. M. Paolini, in *I Tigi a Gibellina*, cit., DVD: dal minuto 24':18" al minuto 26':00". Oppure D. Del Giudice, M. Paolini, *Il Copione*, in *I TIGI DA BOLOGNA A GIBELLINA*, cit., pp. 84-85.

Ma gli aerei non si tirano addosso le bombe uno con l'altro, casomai si scontrano o tirano missili¹⁸⁶.

A questo fine vengono riportate le conclusioni della precedentemente citata perizia Dalle Mese, descritte nel copione dello spettacolo come le «conclusioni della perizia d'ufficio»¹⁸⁷ tralasciando di specificare che essa è esclusivamente radaristica e di fare cenno anche alle precedenti perizie d'ufficio tecniche o alla requisitoria dei PM del 31 luglio 1998 (che affermava come non vi fossero prove dell'impatto di un missile o di una sua testata) ma, soprattutto, omettendo il carattere probabilistico, ipotetico, legato a verosimiglianza che naturalmente non sfugge al Giudice Istruttore nel suo commento della perizia quando afferma che il collegio peritale suddetto ritiene lo scenario compatibile «verosimilmente»¹⁸⁸ con la presenza di un velivolo nascosto. Inoltre, come visto, le possibilità emerse dalle perizie verranno considerate «nemmeno prossime al 50%»¹⁸⁹ nel processo penale ma ciò non impedisce che i video di Paolini vengano distribuiti fino al 2010 beneficiando di quel concetto di «work in progress», di continuo aggiornamento dati, di correzione istantanea ad ogni nuova scoperta¹⁹⁰, pubblicizzato nei confronti dell'opinione pubblica a partire dallo spettacolo sul *Vajont* di cui abbiamo dato conto nel primo e nel secondo capitolo di questa tesi.

Lo abbiamo già scritto ma è bene ripeterlo: è possibile che, nel tempo, l'indagine storica, quella giudiziaria, le rogatorie internazionali o fonti documentali non ancora disponibili restituiscano ai familiari delle vittime e a tutti i cittadini italiani la verità sul caso di Ustica in modo adeguatamente documentato e che questa verità sia la stessa di quella descritta da Marco Paolini. Ciò non toglie che il nostro oggetto di studio sia il metodo utilizzato dall'attore veneto per informare l'opinione pubblica stando alle fonti in ambito penale da lui dichiarate e al periodo di diffusione dei suoi prodotti in rapporto, dunque, alle realtà delle conclusioni emerse dal 2000 al 2010 e che tale metodo mostri palesemente un dato emblematico: la frequente sostituzione del territorio del verosimile, tipico della sfera artistica, con quello del vero. Ciò che nemmeno in un'ordinanza di rinvio a giudizio ha potuto

¹⁸⁶ M. Paolini, D. Del Giudice, *Copione*, in *I Tigi da Bologna a Gibellina*, cit., p. 125. È bene ricordare che nonostante tale copione sia inserito nel volume intitolato allo spettacolo svoltosi presso il Cretto di Burri nel 2002, nel periodo cioè in cui lo spettacolo ha avuto delle modifiche e ha preso il nome di *Racconto per Ustica*, tale testo appartiene allo spettacolo, precedente, *Canto per Ustica*.

¹⁸⁷ Ivi, p. 122. Corsivo nostro.

¹⁸⁸ R. Priore, Procedimento Penale Nr. 527/84 A G.I., Sentenza Ordinanza del Giudice Istruttore, Titolo 3, *Le Perizie*, Cap. LXXXVII *Perizia radaristica Dalle Mese ed altri - 16.06.97*, p. 3444.

¹⁸⁹ Vedi nota n. 164 di questa tesi.

¹⁹⁰ Cfr. p. 61 di questa tesi.

essere espresso in termini di assoluta certezza in quanto, come afferma il Giudice Istruttore, «Ma questo è l'evento [...] in cui non tutto s'accorda e qualunque soluzione si prescelga, rimane sempre un qualche elemento o circostanza inspiegata», nel copione di *Canto per Ustica* (2000) – ripubblicato anche nel 2009 – o nel video *I-Tigi a Gibellina* (venduto fino al 2010) si mostra talvolta come verità priva di dubbi, conclusioni senza margini d'errore. Alcuni esempi:

Attorno al Dc9, al momento della scomparsa dai radar, erano in corso manovre di intercettazione di uno o più caccia militari; se l'obiettivo fosse il Dc9 stesso o un aereo nascosto sotto la sua pancia non si può dire¹⁹¹.

Ecco che di colpo dal niente gli arrivano addosso uno o due aerei e il Dc9 esplode¹⁹².

Si ritrova sulla Sila un aereo libico caduto il 18 luglio ma che probabilmente, anzi, certamente è caduto in data anteriore a quella¹⁹³.

«Probabilmente, anzi, certamente». È in questa frase pronunciata nel 2002 e diffusa in *home video* nel 2005, nel 2009 e nel 2010 che meglio si evince lo spirito della narrazione. Già la sentenza di primo grado aveva sentenziato che grazie all'«analisi rigorosa e convincente, perfettamente inserita nel quadro di un complesso di deposizioni testimoniali disinteressate e attendibili»¹⁹⁴ del Prof. Giusti resa all'udienza del 6 aprile 2002 e già chiamato a collaborare per la Commissione Stragi, era stato superato «qualsiasi margine di dubbio in merito all'ipotesi di una significativa retrodatazione del momento della morte del pilota libico» e che era sopravvenuta «la evidenza della prova in merito al fatto che la caduta del MIG23 non fu contestuale a quella del DC9»¹⁹⁵.

Scorrendo i documenti ufficiali e a tutti disponibili, non tenendo conto dunque dei numerosi testimoni anonimi chiamati in causa dalla stampa nazionale, il più verosimile elemento di dubbio su di una possibile retrodatazione della caduta del Mig libico appare essere quello emerso in veste di «plausibilità» durante l'audizione, davanti alla Commissione Stragi, del generale Mario Arpino, Capo di Stato Maggiore della Difesa al tempo delle dichiarazioni rese durante la quarantaquattresima seduta del 13 novembre 1998 sotto la

¹⁹¹ M. Paolini, D. Del Giudice, *Copione*, in *I Tigi da Bologna a Gibellina*, cit., p. 103.

¹⁹² Ivi, p. 125.

¹⁹³ M. Paolini, in *I Tigi a Gibellina*, cit., DVD: 2h:23':40".

¹⁹⁴ Corte di Assise di Roma, III sezione, Sentenza di I grado, parte seconda, p. 460.

¹⁹⁵ Ibidem.

presidenza dell'On. Giovanni Pellegrino. In quell'occasione, il generale Arpino dichiarò che era «verosimile» e che potesse diventare «una delle ipotesi» il fatto che il Sismi avesse preso conoscenza della caduta del Mig libico qualche giorno prima rispetto alla data ufficiale del 18 luglio, probabilmente il 14 dello stesso mese, citando a questo proposito un'informativa dei Servizi in cui si faceva riferimento proprio a tale data. La motivazione, in via del tutto ipotetica ma che indubbiamente ha una sua logica intrinseca, deriverebbe dalla possibilità che il Sismi abbia voluto attendere d'informare l'opinione pubblica dell'evento per poter «essere i primi» a dare la notizia agli americani e ottenerne così dei vantaggi in cambio. Una forma di mercato d'informazioni tra paesi alleati resa credibile dal fatto che, all'epoca, i Mig erano avvolti da numerosi quesiti circa la loro costituzione ed erano oggetto di grande interesse per le forze Nato:

Allora pensavamo che questi mezzi potessero avere caratteristiche molto diverse, per cui un MIG che ci cade in casa è una primizia da vendere subito agli americani in cambio di qualcos'altro. Ecco come si spiega, secondo me, questo attivismo, non andrei a cercare spiegazioni stranissime; è un puro fatto di transazione commerciale: si cerca di arrivare primi e "vendere" per primi la notizia, il materiale ed averne dei benefici in cambio¹⁹⁶.

Anche il presidente Pellegrino concludeva a tal proposito che «possiamo solo dire che è verosimile una ricostruzione che retrodati di qualche giorno la caduta del MIG, ma non ne siamo certi»¹⁹⁷.

Questa opposizione tra possibilità e certezza che nasce anche dal confronto tra le dichiarazioni dell'On. Pellegrino in Commissione Stragi e di Paolini nel video *I-Tigi a Gibellina (Racconto per Ustica)* sono rese ancor più significative dal fatto che l'attore veneto, se non sembra avere percezione delle sentenze successive all'ordinanza, sembra conoscere invece il documento suddetto in quanto lo cita all'interno del copione del suo spettacolo¹⁹⁸. È significativo il fatto che nel copione di *Canto per Ustica* venga riportata la «plausibilità» della retrodatazione (senza specificare che si tratterebbe di quattro giorni, lasciando così intendere che esista la possibilità di una sua caduta in concomitanza a quella del Dc9) mentre nello spettacolo del 2002, già appartenente alla serie denominata *Racconto per Ustica* e, in linea

¹⁹⁶ Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi, *Resoconto stenografico* della 44a seduta di venerdì 13 novembre 1998. È possibile leggere tale documento al sito internet: <http://www.parlamento.it/parlam/bicam/terror/stenografici/steno44.htm#arp> consultato il 21-06-2013.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ M. Paolini, D. Del Giudice, *Copione*, in *I Tigi da Bologna a Gibellina*, cit., p. 124.

teorica, affinata e migliorata¹⁹⁹, si parli invece addirittura di ‘certezza’. Nel copione dello spettacolo, inoltre, il riferimento all’audizione del generale Arpino viene utilizzato per avvalorare l’ipotesi di un’intensa attività volativa attorno al Dc9 grazie alla quale rendere evidente che l’aereo è stato coinvolto in una battaglia aerea come prospettato dall’ordinanza-sentenza del 1999. Attività frutto di un’esercitazione che si sarebbe tenuta il 27 giugno 1980 e testimoniata, tra gli altri, dal generale dei carabinieri Nicola Bozzo che, in vacanza in Corsica, aveva visto un’intensa attività di velivoli militari alzarsi dalla base aerea di Solenzara²⁰⁰. Come riportato da Paolini, Arpino stimò quella dell’esercitazione come un’ipotesi molto credibile («più che plausibile») ma concluse ritenendola «non preoccupante» in uno scenario assolutamente «non anormale». Precisazione che non compare nelle parole di Paolini e che conferma l’intento dell’attore veneto di portare solo quegli elementi che potrebbero far supporre uno scenario esterno quale causa del disastro aereo eliminando qualsiasi obiezione in merito. Infatti, lo spettatore che nel 2009 o nel 2010 abbia acquistato e visto lo spettacolo in video di Paolini non potrebbe nemmeno conoscere (trattandosi di un vecchio spettacolo del 2002) il fatto che le sentenze successive all’ordinanza di rinvio a giudizio hanno concordato nel ritenere validissima e attendibile la dichiarazione resa dal generale Nicola Bozzo ma hanno anche esplicitato, sia in primo che in secondo grado penale (non bisogna dimenticare che Paolini sceglie di raccontare un procedimento penale e non civile), i limiti di rilevanza di tale testimonianza riferita ad un’attività volativa «posta a grande distanza dal luogo del disastro»²⁰¹:

Si obietta dall'accusa e dalle parti civili che vi sarebbero - il condizionale è d'obbligo - prove di un movimento di aerei militari come hanno dichiarato i testi BOZZO, DIAMANTI, COLONNELLI e CUCCHIARELLI ma, come si è visto, la sentenza di primo grado esclude che tali movimenti, pur se vi fossero stati, abbiano interessato il volo dell'aereo ITAVIA per i motivi cui si rimanda e che si condividono pienamente e che si concretano nella circostanza che nessun velivolo - a parte le tracce dei due plot del vecchio radar Marconi su cui è stata costruita tutta l'impalcatura dell'Accusa - risulta aver attraversato la rotta dell'aereo ITAVIA non essendo stata rilevata traccia di essi dai radar militari e civili le cui registrazioni sono stati riportati su nastri da tutti unanimemente i tecnici ritenuti

¹⁹⁹ Cfr. M. Paolini, *Storia e note d'autore del nuovo allestimento I-TIGI Racconto per Ustica*, nel sito dell'autore all'indirizzo http://www.jolefilm.it/files/index.cfm?id_rst=20&id_elm=158, consultato il 24/06/2013: «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».

²⁰⁰ R. Priore, Procedimento Penale Nr. 527/84 A G.I., Sentenza Ordinanza del Giudice Istruttore, Titolo 2, *L'istruttoria dal 27 luglio 90 al 31 dicembre 97*, cap. I, p. 477.

²⁰¹ Sentenza della 1^a Corte di Assise di Appello di Roma, cit., pp. 198-199.

perfettamente integri. Le dichiarazioni testimoniali, ottenute a distanze di tempo e con riferimenti a volte contraddittori, non possono scardinare questo dato di fatto che è essenziale ai fini del convincimento essendo un dato oggettivo da cui non si può prescindere²⁰².

Non è solo la «grande distanza», centrale nell'iter giuridico per la ricostruzione dei fatti, a far riflettere sulle certezze promosse dalla narrazione di Paolini ma, anche, ciò che emerge dalle parole del Generale Arpino (e non prese in considerazione dal narratore che preferisce puntare sul termine «plausibilità» riferito all'esercitazione) quando afferma che la presenza di tali aerei e di un'esercitazione non erano affatto anomale in quel periodo. La stabilità della ricostruzione che l'ordinanza-sentenza propone nel 1999, quella di una guerra nei cieli, si basa infatti proprio sul fattore di 'eccezionalità' e di singolarità che tali movimenti aerei costituirono in quel 27 giugno 1980 nei cieli italiani. Proprio in questa direzione vanno anche le riflessioni dell'ex Presidente della Commissione Stragi Giovanni Pellegrino in una pubblica intervista rilasciata il 19 gennaio del 2007 e di cui proponiamo una parte:

Intervistatore: Come è allora caduto il DC9?

G. Pellegrino: Non lo so. Trovo inspiegabile che si sia svolto un duello aereo che potevano vedere almeno 500 persone davanti ai radar. E che tutti in questi anni abbiano mantenuto il segreto. Ripeto, il vero errore è stato ritenere che la sentenza ordinanza di Priore avesse raggiunto una verità. Soprattutto perché si fonda sulla "singolarità" del cielo italiano di quel giorno. Qualcuno si è interessato alla situazione dei cieli dieci giorni prima e dieci giorni dopo la tragedia? Se non lo sappiamo, come si fa a dire che c'era uno scenario di guerra?

Intervistatore: Le sembra normale che nel cielo italiano ci fossero così tanti aerei militari?

G. Pellegrino: Su una frontiera così difficile come la nostra, l'affollamento di aerei nel cielo era tutto sommato normale²⁰³.

Le tesi di Paolini sulla strage di Ustica non concernono soltanto le modalità del disastro aereo ma anche il ruolo di alcuni membri dell'arma aeronautica di quegli anni. Nella fattispecie, il giudizio di Paolini sull'arma aeronautica si manifesta principalmente in quattro modi:

1) Come ha scritto la sentenza di I grado in Corte d'Assise, è praticamente impossibile stabilire la fondatezza delle prospettazioni accusatorie o difensive relative ai membri dell'AM senza analizzare i fattori che hanno determinato la caduta del Dc9 Itavia. È evidente che se a determinare il disastro aereo è stato uno scenario esterno, va da sé che il

²⁰² Ivi, p. 115.

²⁰³ L'intervista *Non fu guerra* a G. Pellegrino è del settimanale «Left» del 19 gennaio 2007. La parte riportata è stata ripresa dalla citazione che di quella intervista propone C. Pizzi in *Diritto, abduzione e prova*, Giuffè Editore, 2009, p. 195.

non averlo rilevato oppure comunicato al Governo Italiano pone sulle autorità aeronautiche un peso accusatorio ben più consistente rispetto all'eventualità in cui tale scenario venga considerato solo ipotetico o non riferibile al volo del Dc9 Itavia. Ne consegue che la scelta di Paolini di narrare un'ordinanza-sentenza che propende per lo scenario esterno e di non aggiornare la narrazione con il processo a cui questa ha dato vita implica un giudizio di colpevolezza penale dei membri dell'AM.

- 2) È stato lo stesso attore veneto ad affermare, in merito al *Canto per Ustica* che stava per debuttare in piazza S. Stefano a Bologna e sulla seconda rete RAI, che vi fosse il desiderio di puntare l'attenzione dell'opinione pubblica sul processo di I grado in Corte di Assise che stava per avere inizio²⁰⁴. Tale processo, lo abbiamo detto, era volto a giudicare eventuali reati tra cui la falsa testimonianza, l'omissione d'informazione e l'alto tradimento da parte di alcuni membri dell'AM.
- 3) Nel narrare parti di registrazioni e conversazioni telefoniche di alcuni membri del corpo aeronautica mentre essi manifestano i propri pensieri circa la possibilità di presenza di traffico aereo americano, oppure le parole del Maresciallo Carico, che ha asserito di aver visto il segnale di un altro aereo in coda al Dc9, Paolini lascia chiaramente intendere che all'interno del corpo militare aeronautico vi sia stata una conoscenza profonda dell'avvenimento e mai comunicata all'esterno. Non accenna minimamente, invece, al fatto che il contenuto di quelle conversazioni potesse essere il frutto di sospetti poi sopiti²⁰⁵ e non di conoscenza diretta, oppure che essi stessero facendo il loro dovere nell'attivare tutti i possibili canali d'informazione. Il che è un altro modo per giudicare preventivamente, prima che i processi facessero il proprio corso, la loro colpevolezza.
- 4) Strettamente legato al punto 2, quello dell'attenzione verso il processo d'Assise, vi è il dipingere, nel copione dello spettacolo, il volto dello Stato come un Giano bifronte. Uno dei volti, quello negativo da contrapporre a quello positivo, è dato proprio dall'istituzione militare di cui certamente l'AM fa parte:

In questo tempo [venti anni, dal 1980 al 2000, data del debutto dello spettacolo, N.d.A.] lo Stato si è presentato in due modi diversi. Il primo è quello di una istituzione militare preposta alla difesa e alla sicurezza, compito che non svolge, ma anzi in modo autocratico fa riferimento solo a sé e ai suoi pari, gli alleati (se non chiede il permesso a nessun potere e potente di quel tempo), poi, coerente con la scelta fatta, confonde, cancella le tracce di quanto accaduto. Ma in questi venti anni lo Stato si

²⁰⁴ M. Paolini, *Introduzione*, in *I Tigi da Bologna a Gibelina*, cit., p. 4.

²⁰⁵ A questo proposito Cfr. G. Pellegrino presso la Commissione Stragi, nel *Resoconto stenografico* della 44a seduta di venerdì 13 novembre 1998, cit.: « Diciamo che può essere accusata [l'Aeronautica Militare, N.d.A.] non di aver nascosto il sospetto, ma di aver nascosto di avere sospettato».

presenta anche con un'altra faccia, un'altra sua istituzione. La Magistratura, che in due fasi, una più incerta fra il 1980 e il 1989 e una molto più decisa dal 1990 in poi [quella guidata dal giudice Rosario Priore, N.d.A.], cerca di ricostruire la verità per rendere giustizia non solo ai cittadini più direttamente coinvolti, ma alla collettività che è democrazia, non autocrazia²⁰⁶.

Nel dipingere uno Stato a due facce, dove alla colpevolezza dei militari si contrappone la Magistratura che rende giustizia ai cittadini, il Governo Italiano sembra aver ravvisato come tale affresco sia pervenuto in concomitanza con l'inizio dei processi della Magistratura volti a sentenziare sulle accuse rivolte ai rinviati a giudizio dall'istruttoria conclusasi nel 1999. Il Governo (Presidenza del Consiglio dei Ministri e Ministero della Difesa), occorre sottolinearlo, si è costituito parte civile nel processo contro i membri dell'AM iniziato nel settembre del 2000 ma fuori dalle aule del tribunale sembra vigilare affinché non vengano date sentenze preventive. Il 27 febbraio del 2002 viene infatti firmata un'interpellanza parlamentare dall'On. Michele Tucci (Gruppo Unione Democraticocristiana e di centro, CCD-CDU) a proposito dello spettacolo di Marco Paolini e destinata alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, al Ministero della Giustizia e al Ministero della Difesa. È l'inizio di un tentativo di negazione della tesi fornita all'opinione pubblica dalla narrazione dell'attore veneto, di un processo che potremmo definire di "antitesi" all'interno di una dialettica tra Stato e cittadini. Così si esprimeva l'On. Tucci l'8 ottobre 2002 stando al resoconto stenografico dell'assemblea:

In questo contesto, il ruolo dei media nella vicenda di Ustica è stato estremamente rilevante per il forte impatto ambientale sull'opinione pubblica di questa tragedia e per la difficile individuazione dei responsabili. In tale contesto, alle vittime di Ustica, cui va tributato il massimo rispetto ed il massimo impegno per la ricerca della verità, si è rischiato - ed ancora oggi si rischia - di affiancare ulteriori vittime. [...] Signor ministro, un processo sommario si è già svolto in televisione, in uno spettacolo prodotto da RAI 2 basato su una ricostruzione arbitraria dei fatti che non lascia spazio ad una critica valutazione, ma propone piuttosto l'opinione che sui fatti si sono formati gli autori dello spettacolo che, pertanto, giungono ad una condanna previa e senza appello degli imputati. La Costituzione repubblicana, lo ricordo a me stesso, tutela la libertà di stampa e di espressione, ma nel contempo protegge i diritti fondamentali di pari rango e, fra questi, uno spesso ignorato dalla foga giustizialista degli ultimi anni: intendo riferirmi alla presunzione di innocenza, alla libertà e all'indipendenza della funzione giurisdizionale che dovrebbe svolgere la propria attività in piena autonomia ed indipendenza, senza per questo essere soggetta a suggestioni o turbative²⁰⁷.

²⁰⁶ M. Paolini, D. Del Giudice, *Copione*, in *I Tigi da Bologna a Gibellina*, cit., p. 85.

²⁰⁷ Interpellanza Parlamentare 2/00257, resoconto stenografico dell'Assemblea, seduta n. 200 dell'8/10/2002 dal titolo *Esigenza di una completa e corretta informazione sulla strage di Ustica*. Il riferimento esplicito allo spettacolo *I-Tigi Canto per Ustica* viene fatto nel documento di presentazione dell'interpellanza del 27 febbraio 2002, seduta n. 105.

Invocando la presunzione d'innocenza per qualsiasi imputato finché non si abbia avuto, per esso, l'emissione di una sentenza di colpevolezza, tale interpellanza chiedeva al Governo di fare chiarezza per una pubblica, «corretta e completa informazione sulla strage di Ustica». Tale richiesta, unitamente alla critica nei confronti dello spettacolo di Paolini, non veniva però suffragata da un atteggiamento altrettanto «corretto» in termini d'informazione. Nonostante la risposta dell'On. Carlo Giovanardi ricordasse che in Corte d'Assise il processo si stava occupando di valutare «la parte relativa agli eventuali depistaggi che sarebbero stati fatti nell'ipotesi in cui si fosse svolta una battaglia aerea o missile o vi fosse stata la partecipazione aerea di altri paesi»²⁰⁸, la contro-risposta dell'On. Tucci dichiarava infondate tali ipotesi:

Chi, per anni, ha sostenuto la tesi del missile e della battaglia aerea quali cause dell'abbattimento del DC9 Itavia, continua a dar corpo a tale infondata ipotesi impiegando tutti i mezzi mediatici possibili, leciti e non, per condizionare l'opinione pubblica e, probabilmente, per tentare di condizionare i giudici popolari della corte d'assise sulla colpevolezza dell'aeronautica militare e dei suoi uomini in ordine a questa immane tragedia. [...] A ventidue anni dall'incidente, una verità confezionata contro quella accertata non gioverebbe a salvaguardare adeguatamente il supremo interesse dei famigliari delle vittime al corretto accertamento dei fatti e potrebbe unicamente produrre ulteriori vittime tra le istituzioni²⁰⁹.

Certamente, come sottolineava Michele Tucci riferendosi all'utilizzo dei media per la diffusione delle tesi del missile o della battaglia aerea, una verità confezionata e dunque predeterminata non avrebbe giovato a nessuno. Allo stesso tempo, però, nel 2002 – proprio in virtù dell'attività ancora in corso della magistratura che egli si premurava di difendere – definire infondate tali ipotesi era prematuro e mostrava per l'ennesima volta come, da ambo i lati (Stato e cittadini), le tanto declamate «corretta informazione» o «esigenza di verità» venissero sovente piegate sotto l'inesauribile spinta dell'opinione personale. Probabilmente, da parte del Governo, ciò era dovuto all'evidente contraddizione che lo vedeva contemporaneamente schierarsi parte civile nel processo contro i membri dell'AM e difensore degli stessi innanzi all'opinione pubblica.

Ad ogni modo, lo spettacolo di Marco Paolini e Daniele Del Giudice sollevava una serie di problemi legati alla correttezza dell'iniziativa che, proprio in virtù della sua forma tribunizia e accusatoria, non sembrava mettere in atto un tentativo di riconciliazione sociale per superare la tragicità di un evento. Anche per questa ragione non appare calzante il

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ Ibidem.

paragone sostenuto da Fernando Marchiori quando associa il *Canto per Ustica* agli atteggiamenti e al significato messi in campo dalla «Commissione per la verità e la riconciliazione che in Sudafrica ha saputo affrontare in modo incruento la transizione dal regime *apartheid* alla democrazia»²¹⁰. La *Truth and Reconciliation Commission* istituita in Sudafrica dopo la fine dell'*apartheid* con il compito di «superare le divisioni e le lotte del passato, che hanno generato gravi violazioni dei diritti dell'uomo, la trasgressione dei principi di umanità durante conflitti violenti e un'eredità di odio, di paura, di colpevolezza, di vendetta»²¹¹, costituisce l'emblema di una 'soluzione negoziata'. Come ha ben sottolineato Alan O' Leary a questo proposito, «i racconti delle vittime così come quelli degli autori degli abusi, sono secondari alla narrazione più ampia richiesta dalla nazione»²¹². Il *Canto per Ustica* disegna in modo più marcato uno scontro tra le vittime e le istituzioni militari che stavano per essere giudicate in ambito penale e non costituisce tanto un tentativo di negoziazione quanto piuttosto un affidarsi alla ritualità punitiva e, in questo caso, preventiva del diritto.

Proprio nel diritto, seppur nella differente sede civile al posto di quella penale, sembra possibile scorgere una 'sintesi' di questa dialettica bipolare e a tratti fortemente manichea che ha opposto vittime e apparati dello Stato. Come noto, il 28 gennaio 2013 la terza sessione civile della Corte di Cassazione ha concluso il percorso del processo civile che ha avuto la sua prima sentenza nel 2007 ed avente come oggetto la domanda risarcitoria dei parenti di talune delle vittime del Dc9 Itavia 870 nei confronti dei Ministeri della Difesa, delle Infrastrutture e dei Trasporti. Rigettando pressoché tutti i ricorsi ad eccezione del secondo motivo dell'incidentale, la sentenza della Corte ha ritenuto «abbondantemente e congruamente motivata la tesi del missile, accolta dalla Corte d'Appello»²¹³. Tale frase, contenuta nel punto 5.1 della sentenza ha comprensibilmente attraversato ogni organo d'informazione e di stampa in quanto, per la prima volta, un processo prendeva posizione verso una causa relativa al disastro aereo di Ustica.

²¹⁰ F. Marchiori, *Quel che resta dei Tigi*, in D. Del Giudice, F. Marchiori, M. Paolini, *I Tigi da Bologna a Gibellina*, cit., p. 147.

²¹¹ I testi dei decreti e delle leggi sono consultabili in P.J. Salazar, (a cura di), *Amnistier l'apartheid*. Travaux de la Commission Vérité et Réconciliation, sous la direction de Desmond Tutu, Seuil, Paris 2004.

²¹² A. O' Leary, *Tragedia all'italiana*, Angelica Editore, Tissi (SS), 2007, p. 170.

²¹³ Corte di Cassazione, Sezione III Civile, Sentenza 1871/2013, p. 4.

Purtroppo, la complessità della materia giuridica e l'irresponsabilità di molti media insita nell'aver mancato di fornire una completa informazione, ha fatto sì che tale sentenza venisse percepita da tanta parte di società civile come la conquista della verità sulla strage di Ustica attraverso il raggiungimento di nuove prove e conoscenze così come il completamento di tutte quelle contraddizioni e obiezioni tecniche che avevano, fino a quel momento, reso impossibile pronunciarsi in un verso o nell'altro. Ciò è avvenuto perché non è stata adeguatamente compresa la natura del processo in questione, quella, per l'appunto, 'civile'. Si prenda come esempio la frase appena citata. Sono assai numerosi i giornali, i siti internet o i telegiornali che hanno sottoposto all'attenzione dell'opinione pubblica la suddetta frase, tronca, però, del suo proseguimento: «d'altro canto il giudice di merito non è tenuto a dar conto di ogni argomento contrario alla tesi da lui accolta»²¹⁴. È stata per l'appunto ignorata la peculiarità della prova civile a differenza di quella penale. Quest'ultima acquisisce valore soltanto superando «ogni ragionevole dubbio» mentre la prova civile si basa sul concetto di «probabilità», trovando la sua definizione nella formula del «più probabile che non»²¹⁵. Illuminante, a questo proposito, è la sentenza della Corte di Cassazione, Terza Sezione Civile, del 5 maggio 2009 relativa al disastro di Ustica:

Stante l'autonomia del processo civile rispetto a quello penale anche in materia probatoria, mentre in quest'ultimo vige la regola della prova "oltre il ragionevole dubbio", nel primo vige la diversa regola della preponderanza dell'evidenza o "del più probabile che non", con la conseguenza di dover porre a base della decisione sulla responsabilità civile la soluzione derivante dal criterio di probabilità prevalente, la quale riceva comparativamente il supporto logico maggiore sulla base degli elementi di prova. (Nella specie è stata ritenuta non correttamente motivata la decisione della Corte di Appello di Roma che, nel rigettare la richiesta risarcitoria avanzata dall'Aereolinee Itavia s.p.a. contro i Ministeri della Difesa, degli Interni e delle Infrastrutture, aveva acriticamente recepito le conclusioni del giudice penale circa l'impossibilità di attribuire il disastro aereo di Ustica, alternativamente, ad un'esplosione interna per la presenza di un ordigno, al cedimento strutturale dell'aeromobile oppure ad un'esplosione esterna dovuta al lancio di un missile, così omettendo un'autonoma valutazione delle prove secondo i diversi principi civilistici)²¹⁶.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Cfr. Cassazione, 15 ottobre 2007, n.2169: «è lo stesso principio della coincidenza tra concetto di causalità in sede penale e di causalità in sede civile [...] che non può dirsi condivisibile» e Cassazione, Sez. U., 11 gennaio 2008, n. 581: «Ciò che muta sostanzialmente tra il processo penale e quello civile è la regola probatoria, in quanto nel primo vige la regola della prova «oltre il ragionevole dubbio», mentre nel secondo vige la regola della preponderanza dell'evidenza o «del più probabile che non», stante la diversità dei valori in gioco nel processo penale tra accusa e difesa, e l'equivalenza di quelli in gioco nel processo civile tra le due parti contendenti».

²¹⁶ Corte di Cassazione, Sezione Terza Civile, Sentenza n. 10285 del 5 maggio 2009. Estratto consultabile al sito internet: <http://www.cortedicassazione.it/Notizie/GiurisprudenzaCivile/SezioniSemplici/SchedaNews.asp?ID=2479> consultato il 25-06-2013.

Proprio a questa sentenza, infatti, i successivi processi civili cui abbiamo accennato rimandano nelle motivazioni che hanno condotto alla condanna dei tre Ministeri, richiamando l'indipendenza del processo civile rispetto a quello penale in virtù del diverso grado di prova:

Ora, nonostante detta sentenza [Cass. n.10285/2009, N.d.A.] non costituisca, tecnicamente, un giudicato, non foss'altro perché relativa a soggetti diversi, questa Corte ritiene di doverla, senz'altro, condividere, non solo per la sua intrinseca autorevolezza, ma, anche, perché resa nell'ambito del giudizio risarcitorio promosso dalla Compagnia Itavia a seguito del disastro aereo di Ustica, giudizio che è, peraltro, connotato da un singolare parallelismo col presente: la sentenza qui impugnata rinvia, come si è detto, a quella del GOA di Roma, ed i motivi del gravame di principale ripercorrono le argomentazioni della sentenza della Corte [d'Appello, N.d.A.] di Roma, che è stata cassata²¹⁷.

Per questa ragione, dunque, esistono oggi sentenze opposte, in ambito penale e in ambito civile, in merito alla strage di Ustica: perché diversa è la sede del giudizio, diversi sono i mezzi di prova offerti dai due riti (si pensi, ad esempio, all'utilizzo delle prove legali²¹⁸ nei processi civili la cui efficacia probatoria è predeterminata in astratto dal legislatore, prove inutilizzabili in quelli penali) e diversi sono gli standards di certezza probatoria. Come riportato nel volume *La nuova responsabilità civile* (2010), «in un ambito nel quale la reazione si limita al risarcimento del danno, senza investire problemi di pena, le esigenze di tutela delle vittime giustificano l'adozione del criterio, appartenente al processo civile di *common law*, del «più probabile che no»²¹⁹.

Proprio questa esigenza di tutela delle vittime sembra aver prodotto, se non il raggiungimento di una verità completa e incontestabile sul caso di Ustica, almeno la possibilità di ricevere un – pur inadeguato – risarcimento per la perdita dei propri cari e, forse soprattutto, per il ritrovarsi – i parenti delle vittime – ancora oggi senza la possibilità di conoscere con esattezza cause e colpevoli di quella perdita a più di trent'anni dall'evento. Purtroppo, le sentenze dei tribunali civili non hanno creato attorno a sé quel clima di vicinanza spirituale e morale auspicabile nei confronti di chi ha perduto una parte così importante della propria vita in quella sera del giugno 1980, indipendentemente dalle precise modalità dell'avvenimento. Piuttosto, tali sentenze sembrano aver rianimato – è facile

²¹⁷ Corte di Appello di Palermo, Sezione Prima Civile, Sentenza n. 788/2010, p. 15.

²¹⁸ Il catalogo delle prove legali previste dall'ordinamento civile è davvero ampissimo. Divise tra prove legali positive e negative, esse offrono vantaggi e svantaggi: tra i primi vi è senz'altro quello di una semplificazione istruttoria, tra i secondi una diminuzione della possibilità di ricerca approfondita da parte del Giudice del caso concreto in questione.

²¹⁹La citazione qui riportata di S. Cacace è stata ripresa da L. Tramontano, R. Bordon, S. Rossi, *La nuova responsabilità civile. Casualità. Responsabilità oggettiva. Lavoro*, Wolters Kluwer Italia, 2010, p. 258.

desumerlo scorrendo i numerosi siti internet che si schierano pro o contro la sentenza come in un fervido atto di fede più che per una razionale analisi – quella tendenza dei cittadini italiani definita dall'ex presidente della Commissione Stragi Giovanni Pellegrino «“guerra civile a bassa intensità»²²⁰ e riferita ad una divisione manichea della società italiana che non lascia spazio all'unione e alla riconciliazione. Quanti, ad esempio, anziché barricarsi dietro il proprio schieramento d'opinione, si sono accorti che quelle sentenze, pur nei limiti del linguaggio giuridico, proponevano una sintesi, un punto d'incontro tra la tutela delle vittime e l'ansia mediatica in stile giustiziere che ha spesso attraversato il dibattito e denunciata in Parlamento anche a proposito degli spettacoli di Marco Paolini? Sono emblematiche, a questo proposito, le parole contenute nelle motivazioni della sentenza d'appello della Terza Sezione Civile del Tribunale di Palermo del 10 settembre 2011:

Deve inoltre darsi conto del fatto che gli attori non hanno ritenuto di dare alcun rilievo mediatico al presente processo, con ciò dimostrando uno specifico ed esclusivo interesse a un accertamento puramente giurisdizionale dei fatti, e un totale disinteresse per tutto quanto collateralmente potesse emergere, anche da fonti altamente qualificate, quali personaggi politici di rilievo²²¹.

Il Giudice Paola Proto Pisani, riferendosi agli attori del processo, ha positivamente valutato il fatto che essi non abbiano tentato in alcun modo di condizionare l'operato della Magistratura attraverso l'utilizzo dei media né abbiano focalizzato la loro attenzione sulle pur eclatanti rivelazioni dell'ultimo minuto di parte politica. Sotto quest'ultimo aspetto è evidente il riferimento implicito alle dichiarazioni rilasciate dall'On. Cossiga nel 2008 ai microfoni di SkyTg24 dalle quali, così come da quelle dell'On. Amato, tale giudice «non ritiene di trarre alcun elemento utile alla ricostruzione dei fatti in considerazione»²²². Questa parte

²²⁰ G. Pellegrino, in M. Caprara, G. Semprini, *Destra estrema e criminale*, Roma, Newton Compton, 2007, p. 7; la citazione è stata estrapolata dalla riproposizione offerta in nota da A. O' Leary, *Tragedia all'italiana*, cit., p. 201.

²²¹ P. Proto Pisani (Giudice Monocratico), Sentenza nelle causa iscritta al n. 10354 del Ruolo Generale degli affari contenziosi civili dell'anno 2007, Terza Sezione Civile del Tribunale di Palermo, 10 settembre 2011, p. 83.

²²² Ivi, p. 13: «Nel presente processo sono state inoltre assunte le testimonianze degli On.li Cossiga e Amato, dalle quali però questo giudice non ritiene di trarre alcun elemento utile alla ricostruzione dei fatti in considerazione: a) della contraddittorietà delle dichiarazioni rese dall'On. Cossiga nel corso del tempo - avendo egli riferito nel presente processo fatti e circostanze (di essere stato informato dal direttore del SISMI, ammiraglio Fulvio Martini, molto tempo dopo il disastro, all'epoca in cui era Presidente della Repubblica, che ad abbattere il DC9 era stato per errore un aereo dell'Aviazione Marina Francese decollato da una portaerei al largo del sud della Corsica) mai riferite prima né innanzi al Giudice Istruttore né nel suo esame testimoniale reso innanzi alla Corte di Assise all'udienza del 26.2.2002; b) della mancanza di un puntuale riscontro di quanto da lui riferito nel presente processo nella deposizione resa dall'On. Amato (il quale ha escluso di essere mai stato informato di analoghe circostanze tanto in via ufficiale quanto in via ufficiosa, contrariamente a quanto sostenuto da Cossiga, secondo cui l'ammiraglio Martini gli avrebbe riferito di avere fornito la stessa informazione ad Amato); c) e del fatto che la fonte ultima dell'informazione – fornita dall'ammiraglio Martini all'on.le Cossiga secondo quanto da quest'ultimo dichiarato nel presente processo – è da ravvisarsi in “informazioni che giravano nell'ambiente dei servizi” - cioè in un elemento di cui non è possibile valutare l'attendibilità».

motivazionale apparentemente secondaria è invece di grande rilevanza ai fini del nostro discorso perché, nell'ottica di una dialettica tra Stato e cittadini, pone due importanti questioni: la prima, attraverso la lode alla rinuncia del sensazionalismo mediatico e della pressione sui giudici, è la fondamentale importanza dell'indipendenza dell'attività della Magistratura che dev'essere scevra da condizionamenti di ogni tipo; la seconda è una dura critica a quanti, nel corso di più di un trentennio, indipendentemente a quale parte politica, civile o mediatica appartenessero, hanno stratonato il concetto di verità fino a sfiarlo a seconda dei rispettivi interessi di parte e di contesto.

In conclusione, dal punto di vista del nostro oggetto di studio, alle tesi diffuse dagli spettacoli di Marco Paolini e alla negazione che di tali tesi era avvenuta nel 2002, tale processo civile sembra operare una sintesi in base alla quale, da un lato, viene stabilito un risarcimento pecuniario a tutela dei parenti delle vittime e viene pertanto accettato lo scenario esterno – seppur soltanto in termini di probabilità – mentre, dall'altro, vi è un implicito ammonimento in merito alla condotta di chi tenta di spostare un processo fuori dalle aule del tribunale. Il rischio, lo abbiamo visto con gli spettacoli di Marco Paolini, è quello di diffondere notizie parziali e giudizi preventivi che certamente non aiutano il formarsi di un clima d'incontro e di riappacificazione tra cittadini e istituzioni dello Stato. Forse conscio di questa pericolosità, il narratore aveva già “risposto” ad un simile quesito durante lo spettacolo registrato presso il Cretto di Burri:

La sentenza Istruttoria non è un giudizio sommario. È rinvioso a giudizio, semmai, davanti a un giudice di persone imputate di qualcosa ma è anche la storia di un'inchiesta. Sono 5.000 pagine, cliccate Ustica, su Internet. Se vi interessa. Io provo a raccontarla in due ore e mezza, qualcosetta resta fuori ²²³.

Si noti la strategia retorica del narratore che concentra l'attenzione del «giudizio sommario» sull'istruttoria e non sul proprio spettacolo. In questo modo ottiene due risultati: da un lato, l'identificazione totale tra il proprio racconto e la sentenza-ordinanza del 1999, per cui se tale atto pubblico non è sommario allora non lo è nemmeno lo spettacolo, dall'altro, il non dover affermare pubblicamente il fatto che quel «qualcosetta» che resta fuori è tutto ciò che va in direzione contraria allo scenario esterno o alla colpevolezza dei membri dell'Aeronautica Militare Italiana. Anche gli errori sul numero degli imputati rinviati a giudizio, le certezze sostituite alle possibilità o alle certezze contrarie e l'insistente

²²³ M. Paolini, *I-Tigi a Gibellina*, cit, DVD: 22':10”.

definizione della propria narrazione quale frutto di documenti²²⁴ sembrano rientrare nel tentativo di far percepire al pubblico che ciò a cui sta assistendo è una ricostruzione che va molto al di là della verità artistica o teatrale. Anche per questo, probabilmente, sono nati articoli giornalistici che hanno eletto tale narrazione come il «coraggio della verità»²²⁵ e non è certamente riferibile ad un tentativo di distogliere lo spettatore da tale convinzione il consiglio, pur dato dagli autori, di proseguire – da bravi cittadini – la ricerca della verità dopo aver visto lo spettacolo. Data l'impossibilità, per chiunque, di poter conoscere “direttamente” ogni aspetto del reale, la responsabilità di raccontare un evento storico rientra in quella divisione sociale del sapere di cui ha scritto Putnam e si basa sul quel ‘principio di fiducia’ che non può trovare nella delega al cittadino/spettatore qualunque un passaggio di responsabilità per la verifica delle proprie indagini e per la prosecuzione delle proprie operazioni mediatiche.

3.3 Memoria divisa: via Rasella e le Fosse Ardeatine

La mancanza, in Italia, di una commissione per la verità e la riconciliazione atta ad incentivare un processo d'integrazione tra ideale nazionale e democrazia è ben visibile nella costante presenza di un canto e di un contro-canto che sembra attraversare molti eventi della sua storia repubblicana. Se la storia del terrorismo degli anni Settanta, all'interno del contesto geopolitico della guerra fredda, è stata attraversata da una lotta intestina sulla scorta del concetto di ‘doppia lealtà’ che le classi dirigenti italiane hanno dovuto affrontare in virtù di «una costituzione formale antifascista, ma una materiale prevalentemente anticomunista»²²⁶,

²²⁴ Ivi, da 24':18": «Io devo rimettere insieme i pezzi, fare filologia, filologia aeronautica addirittura [...] seguire l'inchiesta: i pezzi di ferro ripescati su dal mare, dove ci sono anche le famose scatole nere [...] e poi devo mettere insieme le voci quelle che avete sentito all'inizio, che leggevo, non sono invenzioni. Quei dialoghi sono, neanche intercettazioni. No... Sono normali conversazioni radio e telefoniche che vengono registrate per procedure di sicurezza standard. (...) Chiaro? Documenti».

²²⁵ Cfr. L. Nobile, *La vergogna di Ustica il coraggio della verità. Lo spettacolo teatrale di Paolini allo Spasimo* in «La Repubblica» del 6/07/2000.

²²⁶ M. Gotor, *La storia sotto chiave: il segreto di Stato e il terrorismo degli anni Settanta*, in G. Resta, V. Zeno-Zencovich (a cura di), *Riparare Risarcire Ricordare*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2012, pp. 65-65.

la presenza di un doppio binario antitetico, causa di divisioni e disaccordi politici e sociali, appare tuttavia ben visibile già nell'Italia delle due guerre mondiali. Si pensi, ad esempio, alla grande spaccatura sociale (neutralismo/interventismo) dovuta all'entrata in guerra dell'Italia nel maggio del 1915 e preceduta dalla rottura dei patti con la Triplice alleanza (Germania, Austria-Ungheria, Italia) in favore di un nuovo schieramento, quello dei suoi precedenti avversari, composto da Francia, Russia e Gran Bretagna. Una spaccatura che contribuirà, anche a seguito della diffusione del mito della vittoria mutilata in cui ebbe tanta parte Gabriele D'Annunzio nel post-*Versailles*, alla frantumazione della memoria collettiva del paese e che, nonostante la vittoria, porterà ad una profonda crisi sociale pronta a sfociare nel totalitarismo fascista.

Non troppo dissimile – quanto a lacerazioni e fratture sociali – ma certamente più profonda, la crisi prodotta dalla seconda guerra mondiale; l'Italia inizia la guerra, in ritardo, a fianco della Germania e la termina a fianco degli ex nemici delle forze alleate sovietiche e angloamericane. Anche in questo caso, dunque, si crea una forte confusione circa l'inserimento del nostro paese tra i vinti o tra i vincitori:

L'ultima questione, e per molti aspetti più complessa ancora, riguarda il fatto che nell'immediato dopoguerra di entrambi i conflitti l'Italia si sia divisa nella valutazione e nella percezione degli esiti delle operazioni militari appena concluse, con il risultato che sia dopo la Grande guerra che dopo la II guerra mondiale risulta incerta e controversa la collocazione del nostro paese nel campo dei vinti o dei vincitori. Nel caso dell'ultimo conflitto mondiale il problema si pone in maniera dirompente²²⁷.

Nella cosiddetta “guerra fascista” terminata nel 1943, l'Italia fa parte degli sconfitti ma nella successiva Resistenza e cobelligeranza a fianco degli angloamericani si sente parte della vittoria sul nazifascismo. Alberto De Bernardi offre un efficacissimo affresco della situazione:

L'Italia è nel 1943 un paese vinto. Rinasce come cobelligerante degli anglo-americani un'altra Italia semivincitrice. Vinto è il fascismo ma vincitore è l'antifascismo. È un'ambiguità drammatica, che esploderà nel '47 quando si tratterà davvero di fare i conti con la guerra. L'Italia perde dei territori, perde il suo modesto ma esistente impero coloniale, è una democrazia sorvegliata²²⁸.

Inoltre, accanto alla realtà del movimento partigiano impegnato a combattere l'occupazione nazista, la liberazione di Mussolini da parte dei tedeschi avvenuta dopo

²²⁷ A. De Bernardi, *Le guerre mondiali e la storia d'Italia: Memorie pubbliche, Memorie divise, Memorie contese*, in «Revista de História das Ideias», vol. 29, Faculdade de Letras, Coimbra, 2008, p. 639.

²²⁸ Ivi, p. 646.

l'armistizio con gli alleati dà vita alla Repubblica Sociale Italiana (RSI). Così, l'Italia diviene anche territorialmente divisa in due: a sud il vecchio Stato monarchico controllato dagli alleati, a nord la riproposizione del fascismo volto ad ostacolare la guerra partigiana. Non è, infatti, soltanto il dissidio tra vinti e vincitori che crea fratture profonde nella memoria nazionale²²⁹. La caduta del progetto imperialista del fascismo viene vissuta da molti italiani come immane tragedia nel medesimo tempo in cui un'altra parte d'Italia accoglie «con entusiasmo i vincitori attribuendo ai bombardatori delle proprie città, sotto le macerie delle quali erano rimasti migliaia di concittadini, il ruolo di “liberatori”»²³⁰.

Si mescolano, insomma, senza poter trovare un'adeguata ricomposizione collettiva, i ricordi dei fascisti, dei partigiani, di chi sceglie di non schierarsi, di quanti hanno vissuto il *post-43* come la vittoria della nascente Repubblica democratica o come la morte della patria. Memorie divise, spesso lacerate nel soggettivismo fin troppo militante del ricordo dei testimoni che si è protratto fin oltre la fine della guerra fredda per raggiungere la contemporaneità del presente più attuale senza soluzione di continuità. Un mosaico, quello memoriale, la cui ricomposizione odierna non sembra poter dare vita ad un corpo coerente, fatto di tessere che si saldano l'una all'altra, bensì ad una sequela di volti molecolari – biografie o autobiografie – che trovano nella lotta per la supremazia all'interno delle ormai innumerevoli “storie orali”, uno dei loro tratti più problematici ²³¹.

Utilizzando le parole di Hobsbawm, secondo il quale la storia è «un'indagine relativamente spassionata» del passato come archivio generale e la memoria un'operazione in cui il passato diviene «parte o sfondo dei propri ricordi personali»²³², è possibile comprendere le difficoltà relazionali tra i due campi dovute soprattutto a un certo imbarazzo da parte storica nell'utilizzo delle cosiddette fonti “della soggettività” e ad una non semplice accettazione, da parte del campo memoriale, di un racconto scevro di forti passioni o emozioni. In questa dialettica tra storia e memoria è tutt'altro che raro scorgere, nel punto di confluenza tra queste due sfere con quello dell'opinione pubblica, un braccio di ferro sull'uso pubblico delle proprie narrazioni. Se la storia è stata sovente accusata di eccessivo distacco e di scarsa attenzione

²²⁹ Cfr. A. Lepre, C. Petraccone, *Storia d'Italia*, cit., p. 387: «Siamo stati il solo grande paese europeo che sia stato alleato di tutti gli altri e, in poco più di trent'anni, nemico di tutti».

²³⁰ A. De Bernardi, *Le guerre mondiali e la storia d'Italia*, cit., p. 647.

²³¹ Per alcuni spunti di riflessione sulla storia orale italiana vedi C. Bermani (a cura di), *Introduzione alla storia orale. Storia, conservazione delle fonti, problemi di metodo*, Roma, Odradek, 1999.

²³² Cfr. H. Hobsbawm, *L'età degli imperi (1875-1914)*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 42.

all'aspetto dei sentimenti, la memoria si è ritrovata al centro di operazioni d'utilizzo del passato come legittimazione del presente senza troppo riguardo per la verità in sé.

Nel selezionare gli oggetti del ricordo, la memoria si è fatta altresì carico di narrare e dare luce a quegli aspetti lasciati in ombra dalla storia dando voce, ad esempio, a personaggi rimasti in secondo piano o comunque sullo sfondo della "grande storia", oppure a testimoni sulle cui dichiarazioni basare ricostruzioni relative a quei momenti e a quei fatti ancora oggi non sufficientemente ripuliti dalle opacità che ne impediscono la conoscenza.

Come brevemente accennato, le guerre hanno costituito in Italia una delle ragioni primarie per lo svilupparsi di una memoria popolare fortemente divisa e frammentata. Non è sfuggita a questa sorte la strage delle Ardeatine avvenuta il 24 marzo 1944 per mano nazista ed effettuata come rappresaglia per l'attentato avvenuto circa 21 ore prima in via Rasella, a Roma, ad opera di alcuni membri dei Gruppi di Azione Patriottica romani²³³ – sorti nel 1943 su iniziativa del Partito Comunista Italiano per osteggiare il nazifascismo – ai danni dell'undicesima compagnia del *Polizei Regiment* «Bozen». Questo dato di fatto, l'eccidio di 335 persone uccise con un colpo di mitra alla nuca da parte dei nazisti e la morte di 33 soldati e due civili dovuta all'esplosione di un carretto da spazzino contenente tritolo per mano di membri dei GAP romani è divenuto, nel corso degli anni, oggetto di una vera e propria «guerra della memoria»²³⁴ sui temi della Resistenza e della liberazione dal regime fascista.

Limitandoci al secondo Novecento, risulta anzitutto evidente come alla celebrazione della Resistenza quale realtà fondativa della Repubblica negli anni Sessanta e Settanta abbia fatto seguito, specialmente a partire dagli anni Ottanta, una svalutazione dell'esperienza resistenziale nel *sensus communis* e nel discorso pubblico²³⁵. Nel nuovo millennio, l'uscita del romanzo storico *Il sangue dei vinti* (2003)²³⁶ di Giampaolo Pansa ha sollevato ancora di più nell'opinione pubblica polemiche e dibattiti non ancora sopiti circa il tema degli omicidi e delle violenze avvenute all'indomani della Liberazione, scatenando quello che Angelo D'Orsi ha definito non un semplice revisionismo bensì un «rovescismo», termine con il quale designa l'atteggiamento oggi volto a ribaltare completamente una verità storica pregiudizialmente

²³³ La paternità dell'attentato fu rivendicata da appartenenti a formazioni dei Gruppi Azione Patriottica (G.A.P.), «dipendenti dal Comando Garibaldi per l'Italia Centrale, e comandati in Roma all'epoca del fatto da Carlo Salinari. Essi erano collegati alla Giunta Militare del C.L.N. (Comitato di Liberazione Nazionale) attraverso Giorgio Amendola ed altri», Corte di Cassazione Sezione I Penale - Sent. n. 1560/99.

²³⁴ Cfr. F. Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

²³⁵ Ivi, pp. 111-112.

²³⁶ G. Pansa, *Il sangue dei vinti. Quello che accadde in Italia dopo il 25 aprile*, Milano, 2003.

giudicata del tutto falsa, fin dalle sue fondamenta²³⁷. D'altro canto, come ha scritto Michela Ponzani, «il senso comune anti-partigiano» nacque e si espanse «anche grazie all'appropriazione del PCI del mito del secondo Risorgimento, una lettura della resistenza che ne oscurava gli elementi violenti»²³⁸.

Per quanto concerne più specificatamente le Fosse Ardeatine, anche nella memoria fiorita su tale eccidio è possibile rintracciare lo stesso tentativo che appare essere proprio di tanta parte di revisionismo resistenziale, ovverosia quello che, anche quando riporta dati esatti e incontestabili, astrae l'evento dalla sua cornice storica per trasformarlo in un oggetto di critica del presente e, dunque, di legittimazione di una parte politica sull'altra. Occorre però saper distinguere e dividere due tipi di critiche differenti che sono state rivolte ai membri dei Gap romani che realizzarono l'attentato di via Rasella: da una parte, quelle voci che, fin dagli anni Ottanta, si erano levate a biasimare tale iniziativa ritenendola un gesto inappropriato, un atto sproporzionato o inutile e, dall'altra, quegli attacchi mirati e volti a colpevolizzare i protagonisti dell'evento per il massacro delle Ardeatine, ritenendo che fosse stato loro desiderio scatenare la rappresaglia. Nel primo versante vanno senz'altro annoverate le voci di Norberto Bobbio che paragonò via Rasella alla strage di via Fani durante il rapimento Moro in quanto «la scelta del mezzo non è commisurata al fine che si vuole ottenere»²³⁹, di storici come Aurelio Lepre che hanno proposto una lettura dell'attentato non come il frutto di una necessità di guerra quanto piuttosto di una serie di errori fatali²⁴⁰ e, naturalmente, di giornalisti e politici come Furio Colombo che ne hanno ribadito l'inutilità definendolo «dettato da emotività più che da un preciso ragionamento» anche nel nuovo millennio²⁴¹.

²³⁷ Cfr. A. D'Orsi, *Rovescismo, fase suprema del revisionismo*, «La Stampa» del 18 ottobre 2006: «Sarebbe tuttavia un errore isolare Pansa: ormai si deve parlare di tutta una categoria di "rovistatori" della Resistenza, che grattano il fondo del barile per vedere dove si annidi (eventualmente) il marcio, e anche se non c'è, lo si inventa, lo si amplifica, e lo si sbatte in prima pagina. [...] Ma il revisionismo vuole invece pregiudizialmente "rivedere", possibilmente in modo drastico, le conoscenze acquisite, partendo dal presupposto che quello che abbiamo appreso finora siano «bugie»: sintomatico in tal senso il titolo dell'ultimo Pansa (*La grande bugia*) o quello del recente pamphlet di Melograni (*Le bugie della storia*), nel quale apprendiamo una serie di comiche "rivelazioni" partorite tutte dalla fertile inventiva dell'autore: da Marx che "ignorava il mondo del lavoro" a Hitler che "non voleva la guerra". Con questi due esempi - non sono certo gli unici - siamo oltre il revisionismo: siamo in pieno "rovescismo". Che può essere definito come la fase suprema del revisionismo stesso. Volete assicurarvi il successo in un pubblico vasto e ingenuamente appassionato di storia? Bene. Basta prendere un fatto noto, almeno nelle sue grandi linee, un personaggio importante, un episodio che ha costituito un momento variamente epocale. Poi si afferma che tutto quello che sappiamo in merito è una menzogna, o perché fondata sulla falsità, o perché basata sull'occultamento».

²³⁸ M. Ponzani, *La memoria divisa intorno alla strage delle Fosse Ardeatine*, in «Il secondo Risorgimento d'Italia», a. XVIII, n. 2/2008, p. 31.

²³⁹ Cfr. N. Bobbio, intervista rilasciata a G. Mughini, *Giustizia e libertà: il nodo è ancora qua*, in «Europeo», a. XL, n. 42, 20 ottobre 1984, pp. 124-134.

²⁴⁰ Cfr. A. Lepre, *Via Rasella: leggenda e realtà della Resistenza a Roma*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

²⁴¹ Cfr. F. Colombo, *Editoriale* de «L'Unità» del 24 marzo 2002.

Sull'altro fronte, quello che tenta di operare lo spostamento della colpa dei 335 morti delle Ardeatine dai nazisti ai partigiani, la stampa ha svolto un'attività preminente: non solo gli articoli del giornalista Pierangelo Maurizio o i suoi libri dai titoli già di per sé volti a voler ricostruire da zero l'evento storico (*Via Rasella, cinquant'anni di menzogne*, 1996) oppure ad assolvere i nazisti condannando i partigiani²⁴² ma, anche, tutta una serie di interventi giornalistici che negli anni novanta del Novecento e nel nuovo millennio hanno definito i membri dei GAP di via Rasella «massacratori di civili»²⁴³, elogiato i nazisti definendoli «coloro che non perdettero la testa»²⁴⁴, descritto la compagnia del reparto «Bozen» come «vecchi militari disarmati»²⁴⁵, attestato che nello scoppio della bomba fossero deceduti sette civili anziché due²⁴⁶ e, soprattutto, promuovendo la leggenda dei manifesti pubblicati, secondo la quale vi erano state affissioni in cui s'intimava agli autori dell'attentato di consegnarsi per evitare la rappresaglia²⁴⁷. Posizioni, tutte, prive di verità storica e giuridica.

Naturalmente, però, l'elaborazione del passato a livello pubblico non avviene solamente attraverso il confronto tra storia e memoria ma anche tra memorie diverse, tutte desiderose di uguale legittimità al punto che il cittadino non informato – e che ha delegato a chi di professione il dovere di informarlo – fatica a comprendere come possano coesistere due descrizioni anche totalmente differenti di un medesimo evento. Se tale fenomeno che, utilizzando la terminologia di Paul Ricoeur, potremmo definire di «memoria ferita»²⁴⁸ si è verificato tanto per il caso Moro quanto per la strage di Ustica, particolare rilevanza ha assunto nella diffusione pubblica del racconto dell'eccidio delle Fosse Ardeatine. Si pensi, ad esempio, alle opposte memorie degli attentatori di via Rasella e di alcuni parenti delle vittime

²⁴² Cfr. P. Maurizio, M. Spataro, *Affidarono ai tedeschi il lavoro più sporco : come i comunisti si liberarono dei loro concorrenti nella corsa al potere*, Firenze, 1989.

²⁴³ Si tratta del quotidiano «Il Tempo» che fu condannato in sede civile al risarcimento danni per diffamazione contro Rosario Bentivegna. A questo proposito cfr. Corte di Cassazione, Sezione III Civile, Sentenza del 22 luglio 2009, n.16916, p. 4.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ Posizione espressa nel quotidiano «Il Giornale». A questo proposito cfr. Corte di Cassazione, Sezione III civile, Sentenza 6 agosto 2007, n. 17172.

²⁴⁶ Secondo A. Portelli in *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Donzelli, Roma, 1999, p. 191, si tratta del tredicenne Pietro Zuccheretti e di un altro uomo che alcuni, pur senza certezze, hanno identificato come Antonio Chiaretti. In seguito alla sparatoria del Reggimento *Bozen*, dopo l'esplosione della bomba, si ebbero invece altri due morti, Pasquale Di Marco e Annetta Baglioni. Rimase inoltre ucciso da mitragliatrice tedesca il poliziotto Erminio Rossetti, autista del questore Pietro Caruso, giunto sul posto in borghese e scambiato per un partigiano. A questo proposito vedi anche A. Benzoni e E. Benzoni, *Attentato e rappresaglia, il PCI e Via Rasella*, Venezia, 1999, pp. 19-20.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 71.

della Ardeatine. Questi ultimi, nel 1948, tentarono una causa civile contro i membri del comando gappista (Rosario Bentivegna, Carla Capponi, Carlo Salinari e Franco Calamandrei) e contro il direttivo della giunta militare del Comitato di Liberazione Nazionale:

L'azione legale venne rigettata dal tribunale civile nel giugno del 1950 con la motivazione che l'attentato era stato certo compiuto in violazione della Convenzione di Ginevra, ma che con riferimento all'ordinamento giuridico interno si era trattato di un legittimo atto di guerra: sentenza che venne confermata nel 1954 dalla Corte d'appello di Roma. Nel 1957, infine, la suprema Corte di cassazione, che si occupò del caso in ultima istanza, respinse il nuovo argomento addotto dai ricorrenti, e cioè che Roma in quanto città aperta non avrebbe dovuto essere teatro di legittime azioni partigiane, con la motivazione che Roma in realtà non era mai stata una città aperta a causa della presenza di reparti tedeschi sul suo territorio²⁴⁹.

Dai racconti dello stesso Rosario Bentivegna, il gappista che trasportò il carretto da spazzino contenente tritolo in via Rasella, emerge inoltre chiaramente come la memoria di quei giorni risulti fortemente divisa anche all'interno degli ex partigiani di allora. Emblematico, a questo proposito, la minaccia di un ex-partigiano fiorentino di restituire la sua medaglia al valore qualora ne avessero consegnata una anche a Bentivegna²⁵⁰.

Per meglio comprendere l'altissimo livello di confusione della memoria storica che ancora oggi ruota attorno alle Ardeatine è però forse più opportuno citare un altro banco di confronto tra i partigiani e l'opinione pubblica, quello dell'ennesimo tribunale civile la cui sentenza del 2006 assume caratteri fortemente emblematici nel dipingere il caos opinionistico che sembra aver sostituito il racconto storico dei fatti. Il giudice del Tribunale di Roma – sezione dei giudici per le indagini preliminari –, con sentenza 26 ottobre 2006, ha assolto l'imputato Giuliano Castellino dall'accusa di diffamazione ai danni di Bentivegna a seguito di una dichiarazione rilasciata all'agenzia giornalistica Omni Roma e dunque pubblicamente diffusa. La dichiarazione di Castellino, volta a commentare le polemiche sorte per l'annuncio di una manifestazione che richiedeva la grazia per Erich Priebke – l'ufficiale delle SS che spuntò la lista dei giustiziati alle Ardeatine – era del tenore seguente:

chi non ci vuole fare manifestare dovrebbe pensare a fare ritirare la medaglia d'oro a Bentivegna, il vero autore dell'eccidio delle Fosse Ardeatine²⁵¹.

²⁴⁹ J. Staron, *Fosse Ardeatine e Marzabotto: storia e memoria di due stragi tedesche*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 173. (1°ed. 2002).

²⁵⁰ R. Bentivegna intervistato da D. Messina, *Il romanzo di via Rasella Le ragioni dei «Banditen»*, in «Corriere della Sera», 23 febbraio 2004, p. 23.

²⁵¹ La lettura del dispositivo della sentenza è disponibile on line in «La newsletter della memoria» n.5 del 12 febbraio 2007, raggiungibile presso il sito internet: http://www.circoloculturalemontesacro.it/cultura/storia/newsletter_memoria/newsletter_memoria_3.html consultato il 3-07-2013.

Tra le motivazioni del giudice per l'assoluzione dell'imputato vi è il fatto che, «per quanto aspra e severa», la frase suddetta è

tutta ricompresa nell'alveo di un giudizio politico nonché espressione di critica squisitamente storica. Del resto già la vicenda "Via Rasella", come si è detto, ha infiammato polemiche di vario genere, polemiche che acquistano un sapore di attualità alla luce di quell'opera di revisionismo [...] che sta compiendo lo scrittore Pansa sulle vicende della lotta partigiana nel nord²⁵².

Come ha puntualmente chiosato Alessandro Portelli²⁵³, questo chiaro esempio di storia intesa come "opinione" per cui è lecito affermare il falso (Bentivegna è il vero autore dell'eccidio delle Ardeatine) in nome di un clima di tensioni politiche di vario genere o di opere revisioniste che trattano un tema connesso ma comunque differente, ha generato e continua a generare enorme confusione in termini di conoscenza della storia. Anche per questo, probabilmente, lo stesso Portelli considera via Rasella e le Fosse Ardeatine «fra quegli eventi diventati inconoscibili per essere stati troppo raccontati»²⁵⁴. È questo un paradosso che non può non far riflettere e che evidenzia come la sovrabbondanza di racconti, testimonianze e opinioni contrastanti sull'evento delle Ardeatine stiano a palesare un conflitto sociale e politico che è stato troppo frettolosamente accantonato sul finire della seconda guerra mondiale, sepolto sotto il mito della "riconciliazione nazionale". Come ha scritto Alberto De Bernardi,

Per "stare insieme" era utile dimenticare le "tragedie" della guerra: dimenticare di aver visto i campi di concentramento e di non essersene ribellati o accorti, oppure di averli vissuti; [...]; bisognava dimenticare una guerra civile di proporzioni planetarie, che aveva lacerato le identità e le lealtà più consolidate. In questa torsione storica si afferma il mito della "riconciliazione nazionale", che opera nell'Italia di Togliatti e di De Gasperi, nella Francia di De Gaulle, nella Germania di Adenauer, che regge non per sua forza propria, ma perché non solo una nuova guerra mondiale, quella "fredda" scoppiata nel '47, riorganizza le appartenenze, impedendo che l'Europa faccia i conti fino in fondo con il suo passato nazifascista, ma soprattutto perché l'irrompere di una crescita economica "miracolosa" proietta gli abitanti del vecchio continente e anche gli italiani in uno scenario del tutto imprevedibile di benessere²⁵⁵.

Il caso delle Fosse Ardeatine non è solo una testimonianza di questa divisione della memoria pubblica ma anche l'emblema di un conflitto forse ancor più grande che riveste il

²⁵² Ibidem.

²⁵³ Cfr. A. Portelli, *L'uso mitico della storia: varianti delle Fosse Ardeatine*, in *Vero e Falso. L'uso politico della storia*, M. Caffiero e M. Procaccia, (a cura di), Roma, Donzelli, 2008, pp.174-175.

²⁵⁴ A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*, cit., p. 18.

²⁵⁵ A. De Bernardi, *Le guerre mondiali e la storia d'Italia: Memorie pubbliche, Memorie divise, Memorie contese*, cit., p. 651.

rapporto tra i vincoli stringenti di carattere procedurale tipici della legge e del diritto e la ben più complessa realtà con la quale la popolazione civile si trovò a dover fare i conti durante il periodo della Resistenza al nazifascismo. Particolarmente sintomatico, a questo proposito, è il quadro che ha visto al suo interno lo svolgersi dei processi militari agli imputati nazisti nel medesimo tempo in cui, in sede civile, venivano giudicati i partigiani. Come riportato da Alessandro Portelli (*L'ordine è già stato eseguito*, 1999), una convenzione internazionale dell'Aia del 1907 definisce infatti «legittimi belligeranti» solamente coloro i quali portino con sé in maniera ben visibile e riconoscibile a distanza un segno distintivo fisso e che siano guidati da una persona responsabile per tutti gli altri subordinati²⁵⁶.

Il Tribunale Militare di Roma, in virtù di tale convenzione, negò – nel 1948 – all'attentato di via Rasella la sua legittimità in quanto compiuto da belligeranti che non rispondevano a quei canoni e dunque “non legittimi”, pur sottolineando, infine, che tale atto è stato comunque riconosciuto e fatto proprio dallo Stato italiano. Tali vincoli, insomma, non tengono evidentemente conto delle condizioni di clandestinità in cui dovette svolgersi la lotta partigiana per fronteggiare l'occupazione nazifascista né delle complesse condizioni di violenza, di morte e di barbarie verso cui la popolazione civile si trovò rigettata e contro le quali una parte di essa imbracciò le armi per porre fine all'occupazione. Ma proprio questo combattere il terrore con altro terrore, implicitamente accettando le ripercussioni e le rappresaglie che sarebbero potute sopravvenire, è stata una delle critiche più nette rivolte ai gappisti che, ritrovatisi in un tribunale civile per rispondere dei danni subiti dalle vittime delle Fosse Ardeatine, vengono assolti nel processo iniziato nel 1949 perché «l'atto di guerra, da chiunque attuato nell'interesse della propria Nazione, non è di per sé, e per il singolo, considerarsi illecito, salvo che tale non sia espressamente qualificato da una norma di legge interna»²⁵⁷.

Dato questo doppio binario di illegittimità internazionale e legittimità nazionale e dato, soprattutto, il fatto che i processi penali degli anni Quaranta e Cinquanta «ammettono la facoltà dei tedeschi di agire in rappresaglia»²⁵⁸, nel 1997 il giudice romano Maurizio Pacioni, rifacendosi alla definizione del 1948 di «atto illegittimo di guerra», apre un nuovo procedimento contro Rosario Bentivegna, Carla Capponi e Pasquale Balsamo per la morte del

²⁵⁶ A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*, cit., p. 341.

²⁵⁷ Ivi, p. 342.

²⁵⁸ G. Resta, V. Zeno-Zencovich, *La storia giuridificata*, in Id., *Riparare, Risarcire, Ricordare*, cit., p. 19.

tedicenne Pietro Zuccheretti e di Antonio Chiaretti, deceduti in seguito all'esplosione di via Rasella. Con l'ordinanza del 16 aprile 1998 tale processo fu archiviato come segue:

Nell'ordinanza del Gip si precisa che "l'attentato può essere configurato come una strage, ma rientra sotto l'amnistia emanata con il Regio decreto del 5 aprile 1944", in quanto il suo fine rispondeva all'obiettivo di "liberare l'Italia dai nazisti"²⁵⁹.

Veniva dunque, riprendendo le parole di Portelli, reso un giudizio di non punibilità ma comunque di crimine commesso. Un dato che diventa ancora più significativo se si pensa che nello stesso giorno in cui veniva depositato tale giudizio venivano anche rese note dalla Corte Militare di Appello di Roma le motivazioni della condanna all'ergastolo del precedente sette marzo contro Erich Priebke e Karl Hass in relazione all'eccidio delle Fosse Ardeatine²⁶⁰. Sarà poi la sentenza della Cassazione, un anno dopo e in seguito al ricorso dei gappisti, a pronunciare per la prima volta in ambito penale il giudizio che condivide quello che era stato precedentemente espresso in ambito civile, ovvero che «la lotta partigiana è stata considerata dalla legislazione italiana quale legittima attività di guerra»²⁶¹; pertanto, considerato che l'attentato di Via Rasella è stato «rivolto contro una formazione nemica che occupava il territorio nazionale, volto a contrastare l'occupazione stessa» e che «appare caratterizzato da quegli inequivoci requisiti strutturali e teleologici che consentono al giudice di qualificare l'azione predetta come "azione di guerra"», definisce l'oggetto in questione non archiviabile sulla base dell'amnistia bensì «perché il fatto non è previsto dalla legge come reato»²⁶².

Diventato uno dei principali «luoghi di memoria»²⁶³, l'eccidio delle Ardeatine riflette il trauma d'interesse generazionale che la Seconda guerra mondiale ha causato e i cui echi, nemmeno troppo velati, giungono fino al nostro presente. Lo spettacolo di Ascanio Celestini, prendendo verosimilmente spunto proprio dalla grande attualità delle questioni che ancora oggi ruotano attorno all'evento, sceglie però di non soffermarsi troppo a lungo sul presente e

²⁵⁹ Cfr. *Via Rasella fu una strage ma per liberare l'Italia*, in «la Repubblica» del 16 aprile 1998, articolo consultabile al sito internet: <http://www.repubblica.it/online/fatti/rasella/rasella/rasella.html> consultato il 4-07-2013.

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ Corte di Cassazione Sezione I Penale - Sent. n. 1560/99. Il riferimento alla sentenza in ambito civile è relativo alle Sezioni Unite Civili di Cassazione, sentenza 19.7.1957 n. 3053.

²⁶² Ibidem.

²⁶³ A questo proposito vedi L. Klinkhammer, *Prefazione*, in J. Staron, *Fosse Ardeatine e Marzabotto*, cit, p. XVI.

di concentrarsi sull'origine dei fatti, ponendo implicitamente la domanda presente nel testo di Alessandro Portelli, «da dove comincia questa storia?»²⁶⁴.

3.3.1 *Radio Clandestina* o «Da dove comincia questa storia?»

Lo spettacolo *Radio Clandestina*²⁶⁵ di Ascanio Celestini debutta nell'ex carcere nazista di via Tasso a Roma nel 2000 e va in diffusione ai microfoni, prima di *Radio Popolare*, poi di *Radiotre* nell'anniversario delle Ardeatine del 24 marzo 2001 attraverso la trasmissione *Centolire*; viene inoltre mandato in onda su Raidue il 16 ottobre 2004 e, infine, venduto nella formula del libro con DVD nel 2005. Per quanto concerne le intenzioni del narratore, questa diffusione mediatica può essere rintracciata nel desiderio di Celestini di scrivere un testo volto a spiegare l'attentato di via Rasella e l'eccidio delle Ardeatine già dal 1999 ma inizialmente, di fronte alle forti dissonanze tra l'evento e la memoria pubblica dell'evento stesso, desiste in favore di *Vita, morte e miracoli*²⁶⁶, un racconto a tinte grottesche sui vivi e sui morti e sull'immaginario del mondo popolare legato ai rituali²⁶⁷.

È invece nell'estate nel 2000 che, venendo a conoscenza del libro di Alessandro Portelli *L'ordine è già stato eseguito* – grazie all'allora direttore del Teatro di Roma Mario Martone²⁶⁸ –, Celestini trova il modo per affrontare il tema narrando da solo, in scena, la storia che nel testo di Portelli è descritta soprattutto attraverso numerose fonti orali e unendo quest'ultime con altre storie appartenenti alla sua memoria personale e biografica²⁶⁹. Una soluzione che, in verità, era distante dalle idee dell'autore del testo su cui si basa lo spettacolo così come da quelle del direttore del teatro che lo produrrà. Sia Portelli che Martone, infatti,

²⁶⁴ A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*, cit., p. 26.

²⁶⁵ In questa tesi si fa riferimento al copione dello spettacolo e al video dello stesso venduto in DVD allegato al volume cartaceo *Radio Clandestina*, Donzelli, Roma, 2005. Il titolo *Radio Clandestina* prende spunto dal divieto all'epoca dei fatti di ascoltare *Radio Londra* attraverso la quale gli Alleati inviavano informazioni ai partigiani attraverso messaggi in codice.

²⁶⁶ Cfr. P. Bologna, *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 135.

²⁶⁷ Cfr. A. Celestini, *Vita, morte e miracoli*, dal sito internet dell'autore <http://www.ascanioclestini.it/vita-morte-e-miracoli/> consultato il 5-07-2013.

²⁶⁸ Cfr. A. Celestini, *Lo scandalo della memoria. Introduzione di Ascanio Celestini*, in Id., *Radio Clandestina*, cit., p. 23: «Poi, nel 2000, Mario Martone mi ha proposto di partecipare alla rassegna *I luoghi della memoria* con un racconto che fosse scritto a partire da un libro di Alessandro Portelli».

²⁶⁹ Cfr. A. Portelli, *Ascanio Celestini, o dell'essenzialità* in A. Celestini, *Radio Clandestina*, Donzelli, Roma, 2005, p. 16.

«avevano in mente una rappresentazione corale, composta di molte persone e tante donne sul palcoscenico che piangono gli uomini morti»²⁷⁰. Il riferimento evidentemente insito in questa idea, presente nel testo di Portelli, era al fatto che si trattò di un eccidio in cui morirono solamente persone di sesso maschile mentre molte vedove e madri si ritrovarono ad affrontare una difficile elaborazione del lutto non solo perché si dovette attendere il riconoscimento di corpi sfigurati sepolti sotto la cava che i nazisti avevano fatto esplodere per nascondere i morti ma, anche, perché la loro presenza – in quanto familiari delle vittime di un evento così doloroso – turbava la città che nel dopoguerra voleva dimenticare gli orrori vissuti²⁷¹.

Tuttavia, nella narrazione di Celestini le vittime o i parenti delle vittime direttamente legati all'evento delle Fosse Ardeatine restano per buona parte della narrazione sullo sfondo. Essi rappresentano uno dei più cruenti epiloghi di un percorso iniziato molto prima. Sono altri i personaggi a sopravvivere nel racconto, altre le vittime di cui si narra prima di giungere alle cave Ardeatine. Tra queste, gli operai che dal sud Italia arrivano a Roma per costruire i Ministeri e le case di chi ci lavora nella Roma divenuta capitale nel 1870, quelli che «lavorano sotto terra»²⁷² per estrarre il materiale di costruzione, i braccianti di Genzano sfruttati dai padroni della terra e vittime dell'aumento del prezzo del pane, i cittadini più poveri e gli antifascisti costretti a lasciare il centro di Roma per spostarsi nelle nascenti borgate durante gli anni Trenta, chi viveva nella baracche di Borgata Gordiani o di Donna Olimpia, gli ebrei vittime della questione fascista della razza²⁷³; e, ancora, gli etiopi morti durante l'eccidio al monastero di Debrà Libanos nel maggio 1937 ad opera dei generali Graziani e Maletti, gli italiani mandati a combattere in Africa, Spagna e Russia, i morti nei bombardamenti di San Lorenzo il 19 luglio 1943 e quelli deceduti nel bombardamento del 13 agosto 1943, i torturati nel carcere di via Tasso a Roma e, infine, i morti alle Ardeatine seguiti da quelli dell'eccidio della Storta del 4 giugno 1944. I carnefici, nel contesto della seconda guerra mondiale o ad essa legato, sono lo Stato fascista di Benito Mussolini e i nazisti tedeschi. Tra le vittime, compaiono inoltre anche i gappisti dell'attentato di via Rasella, vittime in quanto la memoria pubblica stenta a riconoscere ai nazisti lo status di colpevolezza dell'eccidio e sposta sui partigiani tale peso. Celestini non parla però della memoria pubblica

²⁷⁰ P. Bologna, *Tutte storie*, cit., p. 137.

²⁷¹ Ivi, p. 146.

²⁷² A. Celestini, copione di *Radio Clandestina*, cit., p. 39.

²⁷³ Il *Manifesto degli scienziati razzisti italiani* fu pubblicato sul «Giornale d'Italia» il 15 luglio 1938.

odierna ma di come tale spostamento si sia verificato fin dai primissimi giorni in seguito all'evento.

Il narratore sembra insomma riprendere la già citata domanda presente nel testo di Alessandro Portelli: «Da dove comincia questa storia?»²⁷⁴. Non è solo la grande questione dell'inizio, dell'incipit che ogni narratore cerca per dare forma al suo racconto o della massima platonica secondo cui fra tutte le cose naturali e umane, l'origine è la più eccelsa²⁷⁵. Si tratta, piuttosto, di una critica che Portelli rivolge allo stato dell'arte storiografico sul tema delle Ardeatine nonché al mondo della politica e del giornalismo nel momento in cui si accinge a scrivere un'opera su di esso. Tale critica si basa sulla constatazione che i testi scolastici e gran parte della storiografia, oltre alle polemiche d'altro settore, abbiano sovente trattato l'eccidio delle Ardeatine «come un evento unico e autoconcluso»²⁷⁶, senza, insomma, dare spazio al più ampio contesto storico entro il quale si inserisce. Quale inizio, dunque? Come ha giustamente notato Patrizia Bologna,

Tutti i narratori che si sono confrontati con questo argomento si muovono all'indietro, in cerca di un altro inizio che dia forma e senso: Rosario Bentivegna, il partigiano che accese la miccia in via Rasella, comincia con il bombardamento di San Lorenzo, il 19 luglio 1943; Marisa Musu, gappista, da un atto di nascita del padre antifascista datato 1888²⁷⁷.

Alessandro Portelli, nel suo testo, sceglie di andare ancora più indietro, di tornare al 1870, l'anno in cui Roma diventa capitale d'Italia. Tale scelta è dettata dal fatto che l'eccidio delle Ardeatine è anche la storia di una intera città, sia per il carattere eterogeneo delle vittime rimaste coinvolte, sia per lo stretto legame tra il luogo fisico della metropoli e quello simbolico in cui la città si è ritrovata divisa nel ricordo degli eventi. Nell'ottica di Portelli, la storia non inizia con via Rasella e non finisce con l'esplosione delle cave Ardeatine

perché, come ho detto sopra, non cominciano lì le storie delle persone che vi finiscono; ma anche, più immediatamente, perché via Rasella fu la più clamorosa ma non – come è diffusa credenza – l'unica azione partigiana, e nemmeno la prima, in cui tedeschi vennero uccisi nel centro di Roma: ce ne furono molte altre, e nessuna fu seguita da un'analogo rappresaglia. E non finisce lì, perché le Fosse Ardeatine non furono l'unica, e nemmeno l'ultima strage perpetrata dai nazisti nella città di Roma, ma furono precedute e seguite dai settantadue fucilati a Forte Bravetta, dai dieci fucilati a Pietralata il 23 ottobre, dalle dieci donne uccise a Ostiense per aver assalito un forno, dai quattordici massacrati alla

²⁷⁴ A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*, cit., p. 26.

²⁷⁵ Cfr. G. Steiner, *Grammatiche della creazione*, Milano, Garzanti, 2003, p. 7 (1° ed. *Grammars of creation*, 2001).

²⁷⁶ A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*, cit., p. 13.

²⁷⁷ P. Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 131.

Storta sulla via della fuga il 4 giugno, senza che fosse venuto a «giustificarli» nessun attentato partigiano²⁷⁸.

Nella sua narrazione, Celestini accoglie l'inizio datato 1870, di Roma capitale e della costruzione dei quartieri popolari ma la sua storia, differentemente dal testo di Portelli, non giunge fino alle testimonianze dell'odierna memoria pubblica divisa, arrestandosi alla strage della Storta. A fronte di una fine retrodatata rispetto a quella di Portelli, Celestini sembra in compenso porre nel suo testo due inizi differenti che segnalano anche i due obiettivi della narrazione: il primo è l'inizio vero e proprio del suo testo che, prelevato dall'introduzione dell'opera di Portelli, riporta il comunicato dell'Agenzia Stefani che il comando tedesco emanò alle 22:45 del 24 marzo 1944:

Nel pomeriggio del 23 marzo 1944, elementi criminali hanno eseguito un attentato con lancio di bomba contro una colonna tedesca di Polizia in transito per Via Rasella. In seguito a questa imboscata, 32 uomini della Polizia tedesca sono stati uccisi e parecchi feriti. La vile imboscata fu eseguita da comunisti badogliani. (...) Il Comando tedesco, perciò, ha ordinato che per ogni tedesco ammazzato dieci criminali comunisti-badogliani saranno fucilati. Quest'ordine è già stato eseguito²⁷⁹.

Fin da subito viene dunque chiarito un aspetto fondamentale della storia: l'annuncio della rappresaglia fu dato solamente dopo che essa era già stata eseguita. Il riferimento alla memoria divisa è evidente; nessuno manifesto fu mai affisso dai tedeschi – come moltissimi italiani continuano invece a sostenere – nelle pubbliche strade per intimare gli attentatori di via Rasella a consegnarsi al fine di evitare la terribile rappresaglia. Non solo perché il comunicato reca chiaramente che «l'ordine è già stato eseguito» e perché gli stessi tedeschi «che avrebbero avuto tutto l'interesse a dire il contrario»²⁸⁰ dichiararono nei processi del dopoguerra di non aver fatto avvisi ma, anche, perché mai nessuna copia di tali annunci è mai stata ritrovata in nessun archivio italiano o tedesco. Inoltre, all'epoca dei fatti, una direttiva del Ministero della Cultura popolare (Minculcop), al fine di evitare reazioni dei cittadini romani, dispose «che si sottacesse la notizia dell'attentato, che venne effettivamente data a consumazione della rappresaglia già avvenuta»²⁸¹. A questo proposito Celestini riporta nella sua narrazione una dichiarazione del generale Albert Kesserling durante il processo del 1946,

²⁷⁸ A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*, cit., p. 13.

²⁷⁹ A. Celestini, copione di *Radio Clandestina*, cit. pp. 36-37. A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*, cit., p. 3.

²⁸⁰ A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*, cit., p. 214.

²⁸¹ Corte di Cassazione, Sezione III civile, Sentenza 6 agosto 2007, n. 17172.

quando gli viene fatto notare dal giudice che avrebbe potuto intimare la popolazione di consegnare i responsabili dell'attentato al fine di evitare la rappresaglia:

«Sì, adesso, a distanza di due anni²⁸², credo che l'idea sarebbe stata buona!». E il giudice gli fa: «Però non lo faceste?». E Kesslering: «No. Non lo feci!»²⁸³.

Dopo aver riportato il comunicato dell'Agenzia Stefani, che Celestini immagina letto da suo nonno ai numerosi analfabeti del tempo, il narratore parla ad una immaginaria «bassetta», una donna che gli chiede di leggergli un cartello così come all'epoca molte persone si facevano leggere posta o comunicati da chi aveva studiato. Alla sua immaginaria interlocutrice, Celestini sottolinea che questa è proprio «una storia strana»²⁸⁴ in quanto nel comunicato viene prima utilizzato il verbo al futuro («saranno fucilati») e subito dopo uno al passato («è già stato eseguito»). Una storia così semplice che tutti la raccontano in un minuto ma, a volerla raccontare bene, «ci vorrebbe 'na settimana»²⁸⁵.

In seguito, la narrazione procede come velocemente descritto poc'anzi a proposito della costruzione di Roma capitale, della nascita delle borgate, della povertà, delle violenze e dei bombardamenti della guerra con particolare attenzione al chiarimento di una questione altrettanto divisa nella memoria pubblica: quella di Roma città aperta. Come noto, il governo Badoglio proclamò Roma città aperta il 14 agosto 1943 dopo che ne era già stato anticipato l'annuncio dal Ministro degli Esteri Raffaele Guariglia. A tale proposito venne assunto l'impegno italiano di smilitarizzare la città la quale doveva essere così risparmiata da bombardamenti e attacchi militari. Ma tale impegno non venne certamente accettato dalla Germania e, anche per questa ragione, i governi alleati rifiutano di riconoscere formalmente tale dichiarazione²⁸⁶. Si trattò, dunque, non solo di un atto non regolato da precise norme

²⁸² Celestini sbaglia gli anni trascorsi che, nella dichiarazione originale riportata da A. Portelli a p. 206, sono naturalmente tre. Questa la deposizione originale: - «Ma voi avreste potuto dire: «Se la popolazione romana non consegnerà entro un dato termine il responsabile dell'attentato io fucilerò dieci romani per ogni tedesco ucciso?»».

Albert Kesslering: «Ora in tempi tranquilli dopo tre anni passati, devo dire che la idea sarebbe stata molto buona».

- «Ma non lo faceste».

Kesslering: «No non lo feci».

²⁸³ A. Celestini, copione di *Radio Clandestina*, cit., p. 74.

²⁸⁴ A. Celestini, *Radio Clandestina*, DVD, cit., al minuto 9':06''.

²⁸⁵ A. Celestini, copione di *Radio Clandestina*, cit., p. 37.

²⁸⁶ Cfr. J. Staron, *Fosse Ardeatine e Marzabotto*, cit., p. 36.

nell'ambito del diritto internazionale ma, anche, di un accordo essenzialmente unilaterale²⁸⁷ e non riconosciuto dato che Roma fu bombardata più di cinquanta volte dagli Alleati dopo tale dichiarazione e che la città era comunque tenuta sotto stretto controllo politico e militare dal presidio delle truppe tedesche come affermato lo stesso 14 di agosto dal generale Kesslering²⁸⁸. Attingendo dalle testimonianze presenti nel testo di Portelli e probabilmente da esperienze personali, Celestini sottolinea come molti ricordi dei romani riportino invece che «Roma era tranquilla, che era città aperta, che nessuno la toccava»²⁸⁹ e che dunque l'attentato di via Rasella costituì un folle ed inspiegabile gesto.

Ma lo spettacolo di Ascanio Celestini, lo abbiamo detto, ha due inizi. Il secondo, dopo quello volto a sottolineare l'inesistenza dell'appello agli attentatori di via Rasella di consegnarsi per evitare la rappresaglia, è quello relativo a rintracciare l'origine della memoria divisa in seno allo spostamento di colpa dai nazisti ai partigiani. A tale proposito, il narratore riporta un articolo pubblicato dal quotidiano del Vaticano «L'Osservatore Romano» due giorni dopo l'eccidio, il 26 marzo 1944:

Di fronte a simili fatti ogni animo (...) rimane profondamente addolorato in nome dell'umanità, e dei sentimenti cristiani. Trentadue vittime da una parte; trecentoventi persone sacrificate per i colpevoli sfuggiti all'estero dall'altra²⁹⁰.

Celestini riporta l'ultima frase, quella che ad un'analisi del testo, definisce chiaramente e, per la prima volta pubblicamente, uno spostamento della colpa dai nazisti ai partigiani. I primi – i deceduti dell'undicesimo battaglione del *Regiment* «Bozen» – sono delle vittime; al contrario, i morti alle Ardeatine diventano dei sacrificati, persone che espiano la colpa dei gappisti sfuggiti alla cattura.

Forti della conferma di questo giudizio del quotidiano vaticano, del fatto che quel battaglione fosse ancora in fase di addestramento e che i suoi soldati provenissero dall'Alto Adige, molti hanno sostenuto e sostengono che l'attentato di via Rasella abbia in realtà ucciso degli italiani anziché delle truppe tedesche e comunque che tale gesto abbia avuto come unico risultato i morti delle Ardeatine. Tale posizione appare deficitaria non solo perché, come

²⁸⁷ Cfr. Cassazione Sez. Un. Civ., 19.7.1957, n.3053, in Foro It. 1957, I, 1398, come ricordato anche nell'ambito del processo a R. Bentivegna, C. Capponi e P. Balsamo nella sentenza del 23-02-1999 della Corte Suprema di Cassazione, Sezione Prima Penale.

²⁸⁸ Cfr. A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*, cit., p. 149.

²⁸⁹ A. Celestini, copione di *Radio Clandestina*, cit., p. 58. Nel testo di Portelli, *l'ordine è già stato eseguito*, cit., vedi p. 148.

²⁹⁰ Cfr. A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*, cit., pp. 71 e 259; A. Celestini, copione di *Radio Clandestina*, cit., p. 72.

ben riportato anche nel romanzo storico di Robert Katz *Roma città aperta* (2003) e come confermato dalla Cassazione in ambito civile nel 2007, i soldati del Regiment «Bozen» erano reclute “optanti” che avevano scelto la cittadinanza tedesca e l’arruolamento nelle SS piuttosto che nella *Wehrmacht*²⁹¹ ma anche perché, come visto, vittime, deportazioni e rastrellamenti avvenivano indipendentemente dagli attacchi partigiani e i termini della resa, dopo la definitiva sconfitta dell’Asse, sarebbero stati ancor più pesanti per l’Italia senza il contributo della popolazione italiana alla sconfitta del nazifascismo²⁹². Data l’importanza dell’articolo sopracitato e della fonte da cui proviene, Celestini rintraccia in quelle parole il punto in cui «incomincia la storia»²⁹³, quella della divisione della memoria collettiva dell’evento.

Al di là della fedeltà al testo di Alessandro Portelli, dell’operazione che tenta di chiarire in termini popolari uno dei grandi temi della memoria divisa italiana, dell’indubbia abilità affabulatoria di Celestini e dell’uso coinvolgente della sua “lingua viva romana”²⁹⁴ (a patto di accettarne l’uso “fantasioso” del congiuntivo), lo spettacolo presenta, però, anche alcuni limiti, specialmente nell’ottica di un tentativo di dialogo verso la società civile e il problema della sua memoria divisa. In questa narrazione, alla tematica della divisione netta tra i cittadini oppressi – e in questo caso costretti ad impugnare le armi – in opposizione alla crudeltà dello Stato (quello fascista prima e quello di Badoglio e del Re che fuggono da Roma poi), tematica presente anche nei due testi precedentemente proposti di Baliani e di Paolini, si aggiunge in maniera più marcata una militanza politica²⁹⁵ che se nel caso di Marco Baliani portava comunque ad atteggiamenti, pur contraddittori, di autocritica, nel caso di Celestini manifestano una certa insofferenza – in questo più simile a quella di Marco Paolini – verso ciò che propone una visione diversa dalla propria.

Non stiamo parlando di una differente “opinione” sullo svolgimento dei fatti di via Rasella e dell’eccidio delle Ardeatine ma di tutto quel grande dibattito che, al di là della

²⁹¹ Cfr. R. Katz, *Roma città aperta - settembre 1943 - giugno 1944*, Milano, Il Saggiatore, 2003, p. 240. Vedi inoltre Corte di Cassazione, Sezione III civile, Sentenza 6 agosto 2007, n. 17172.

²⁹² A questo proposito cfr. A. Portelli, *L’ordine è già stato eseguito*, cit., p. 228.

²⁹³ A. Celestini, copione di *Radio Clandestina*, cit., p. 72. Nella registrazione dello spettacolo registrata nel DVD allegato al libro il narratore afferma: «È da qui che la storia diventa interessante», al minuto 50’:20”.

²⁹⁴ Cfr. A. Celestini, da *Il peso delle storie*, intervista rilasciata ad A. Porcheddu, in «Art’O», n. 10, gennaio 2002. Citazione estrapolata da P. Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 76.

²⁹⁵ Iscrittosi alla Federazione Giovani Comunisti all’età di sedici anni, Ascanio Celestini ha sempre apertamente dichiarato la sua vicinanza spirituale e di pensiero al Comunismo, esplicitata più o meno apertamente anche in molti dei suoi spettacoli tra i quali, ad esempio, *Appunti per un film sulla lotta di classe*. Di recente, il suo essere uomo ‘di sinistra’, criticando l’attuale situazione della sinistra politica italiana, è enunciato nello spettacolo *Discorsi alla Nazione* (2013).

memoria divisa, si è svolto – anche in sede storiografica – attorno al «piano delle opportunità, dei rapporti politici, del prezzo pagato»²⁹⁶ in merito all'attentato. Riflessioni, come quelle di Aurelio Lepre o di Enzo Forcella²⁹⁷, che criticano la scelta gappista argomentando documentatamente le proprie ricostruzioni senza per questo capovolgere la colpa dell'eccidio. Il rispetto per l'argomentazione di tali analisi è ben presente nel testo di Portelli anche quando l'autore può trovarsi in disaccordo su alcune questioni mentre lo spettacolo di Celestini non accoglie alcuna posizione di rilievo (al di là della memoria di questo o quel cittadino intervistato) che possa in qualche modo mettere in discussione l'appropriatezza dell'azione gappista, la sua grande importanza nella Resistenza oppure richiamare l'attenzione sulle divisioni dei partigiani stessi appartenenti ai diversi partiti politici all'interno del Cln in seguito all'attentato.

Nel momento in cui un testo accademico viene rielaborato in chiave teatrale non si dovrebbe rischiare di perdere una delle questioni più importanti di ogni ricerca che venga proposta al pubblico: fornire la completezza delle diverse letture esistenti. Il rischio è altrimenti quello di offrire visioni unilaterali dove tutto appare bianco oppure nero per poi scegliere una delle due opposte posizioni. Un atteggiamento, basato più sullo scontro che sull'incontro e che difficilmente può costituire un vero strumento di dialogo all'interno della società italiana, ancora oggi così fortemente divisa nonostante il superamento del centocinquantenario anniversario della sua unità.

²⁹⁶ A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*, cit., p. 227.

²⁹⁷ A. Lepre, *Via Rasella : leggenda e realtà della Resistenza a Roma*, Roma-Bari, Laterza, 1996; E. Forcella, *La storia di via Rasella. Partigiani e penne rosse*, in «Corriere della Sera», 10 marzo 1998, p. 33; Id., *La Resistenza in convento*, Torino, Einaudi, 1999.

IV

Strategie della rappresentazione

Premessa

Nel difficile passaggio tra XIX e XX secolo, alcuni autori vissuti a cavallo tra le due epoche e tra i quali spiccano certamente, in Italia, Italo Svevo e Luigi Pirandello hanno per primi intuito che le lacerazioni profonde che andavano investendo le certezze del Positivismo e della scienza dovevano essere ricercate all'interno dell'uomo stesso, nei conflitti più nascosti tra i suoi propositi e le sue azioni, tra ciò che immagina e ciò che è, tra il piano delle parole e quello delle cose. La "follia" che le loro visioni hanno mostrato agli uomini è stata frutto di una ricerca, come ha scritto Walter Pedullà, volta ad illuminare «il senso della vita»¹. Una delle conseguenze, in ambito teatrale, di questa capacità visionaria che seguiva il passaggio storico verso la cosiddetta 'epoca delle possibilità' o delle probabilità a scapito di quella delle certezze, fu la grande battaglia dialettica tra la forma e il contenuto, tra i personaggi e la vicenda nonché il triplice conflitto degli attori con il pubblico, con i personaggi e con la neonata figura del regista messo in scena da Pirandello².

Nel primo Novecento italiano, la scena pirandelliana rappresentò l'emblema della verità dissolta nel gran mare delle visioni soggettive, incarnando quel relativismo conoscitivo e quella pluralità di punti di vista contro cui, come abbiamo detto, il teatro di narrazione italiano si è espresso in più occasioni mettendo in guardia a tal proposito i cittadini della nazione e facendosi, per essi, carico di narrare sentenze, libri di storia o esperienze personali per contribuire – almeno nelle loro intenzioni dichiarate – a portare una testimonianza, un

¹ W. Pedullà, *Finisce il secolo delle visioni*, in «Primafila», n.59, gennaio 2002, p. 8.

² Ci riferiamo naturalmente alle tre opere di L. Pirandello, *Sei Personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1930).

punto di vista atto a raccontare alcuni lati oscuri della storia e della memoria storica dell'Italia repubblicana³.

Se si accostano il teatro pirandelliano e i racconti del teatro di narrazione per quanto concerne il dispositivo scenico del 'personaggio', è possibile scorgere alcune relazioni e alcuni mutamenti cruciali che aiutano ad esemplificare il rapporto tra la maschera pirandelliana e l'identità biografica portata in scena dai narratori. Si prenda come esempio il testo de *I sei personaggi in cerca d'autore*. Creati vivi da un autore che li ha poi abbandonati, i personaggi pirandelliani non possono smettere di esistere e, presentandosi in scena mentre degli attori sono alle prese con le loro prove, affermano di essere più veri degli attori stessi⁴. Esasperando questo concetto fino al parossismo e prestandoci ad un gioco concettuale, quanti oggi assistono ad uno spettacolo di teatro di narrazione potrebbero pensare che i personaggi teatrali del primo Novecento, colpiti da così tanta vita, siano diventati talmente autonomi da aver esercitato una vendetta nei confronti degli autori, abbandonando chi li aveva abbandonati. Oppure, per altro verso, si potrebbe pensare che, offesi da un'entità che si definisce più viva di essi, alcuni attori abbiano rinnegato il loro ruolo d'interpreti. Come noto e come già più volte espresso, infatti, i narratori non interpretano un personaggio bensì portano in scena la loro identità biografica⁵.

Questa scomparsa del personaggio è stata naturalmente definita e spiegata dalla critica teatrale o dagli stessi narratori con motivazioni molto differenti da quelle che, per un gioco retorico, abbiamo appena espresso. Si va dalla questione economica per cui un attore solo che gira con il proprio spettacolo costa molto meno di un'intera compagnia atta ad interpretare numerosi personaggi, a ragioni di natura antropologica per cui la narrazione – al posto dell'interpretazione – svolge il compito di trasmissione dell'esperienza all'interno di una società in cui tale possibilità sembra essere venuta meno; o, ancora, per ragioni gnoseologiche laddove di fronte all'impossibilità di un'obiettività dell'informazione mass-mediatica si

³ Per quanto concerne le espressioni contro il relativismo conoscitivo da parte del teatro di narrazione si veda il II capitolo di questa tesi e, in particolare, la parte relativa allo spettacolo *I Miserabili. Io e Margaret Thatcher* di M. Paolini a partire da p. 76. Si vedano, inoltre, accanto alla esplicita necessità di A. Celestini di raccontare un evento storico la cui memoria è fortemente divisa e alla implicita volontà di Baliani di narrare le ragioni di un movimento gioioso e volto al rinnovamento sociale scaduto nella lotta armata, anche la frase di M. Paolini che mette in contrasto l'opinione di ognuno con la sentenza del 1999 in riferimento al caso di Ustica: cfr. M. Paolini, *I-Tigi a Gibellina. Racconto per Ustica*, Torino, Einaudi, 2009, DVD, al minuto 22':10" : «[...] ognuno di noi si è messo in tasca la sua verità su Ustica e ci siam stufati di confrontarla con gli altri [...]. E quanti si sono accorti che la novela aveva avuto una fine almeno nel novembre del 1999 quando un giudice della Repubblica ha depositato una sentenza istruttoria di cui volenti o nolenti occorre tener conto».

⁴ Emblematica la battuta del personaggio "Il Padre": « Ecco! benissimo! [Siamo, N.d.A.] esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri!».

⁵ Cfr. G. Guccini, *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino Editore, 2005, p. 12.

contrappone un racconto calato nella soggettività del *performer* il cui giudizio etico e la cui prospettiva «politico-ideologica» sono alla base della narrazione⁶.

La scomparsa del personaggio nel teatro di narrazione, prassi che peraltro ha numerose eccezioni, non deve però trarre in inganno⁷; innanzitutto, anche la propria identità biografica non esula dal proporre al pubblico un'interpretazione e una rappresentazione di se stessi e, inoltre, la voluta vicinanza di tale identità con quella dei 'cittadini della nazione' costituisce ben più di un target a cui rivolgersi bensì, come tenteremo di argomentare nel primo paragrafo di questo capitolo, un vero e proprio dispositivo scenico. Tale strategia di coinvolgimento pubblico trova infatti il suo travestimento attraverso la proposta di un'attenuazione della teatralità intesa come inganno, finzione, artificio scenico, in favore della propria reale identità biografica. In questa maniera avviene una sovrapposizione tra i concetti di 'identità' e di 'sincerità' laddove quest'ultima, attraverso l'Io del narratore, diviene l'ancora di salvataggio contro la frammentazione del reale.

Una scelta, quella di porre se stessi al centro di un dato universo, sia esso teatrale, sociale, politico o economico, che costituisce – per paradosso – una delle più clamorose fughe dalla realtà, simile a quella esercitata nei confronti della propria negativa realtà storica da molti autori a cavallo tra XIX e XX secolo e che si è soliti includere nell'epoca letteraria del cosiddetto “Decadentismo”. Proporre un'identificazione del mondo con l'Io, infatti, non solo costituisce – come detto – una rassicurante strategia di fuga contro lo sfaldamento di una realtà organica ma, anche, la possibilità di dare vita ad una fitta rete di corrispondenze e di analogie che, nel ricostruire narrativamente un evento storico, una storia inventata o una mera riflessione, aprono la strada – a seconda dei narratori – ad atmosfere fataliste, teleologiche o di “religione civile”.

L'evidenza del carattere 'popolare' di alcune operazioni messe in atto da attori italiani nel secondo Novecento – e tra cui figuravano anche alcuni narratori teatrali – fu segnalata innanzitutto alla fine del XX secolo quando la rivista «Prove di Drammaturgia» parlò di «teatro popolare di ricerca»⁸:

⁶ Le motivazioni appena esposte sono elencate da S. Soriani, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Civitella in Val di Chianta, Zona, 2009, pp. 24-25 e p. 28.

⁷ Inganno in cui sembra cadere l'articolo di R. Battisti apparso su «L'Unità» di martedì 2 luglio 2002 dal titolo *Da Porto Marghera a Ustica protagonista la memoria civile: «interpreti come Marco Paolini si spostano sull'oratoria civile, sul bisogno di raccontare le cose come stanno, senza mediazioni e senza rappresentazioni»*.

⁸ AA.VV., *Teatro popolare di ricerca. Una nozione in progress*, in «Prove di Drammaturgia», Anno V, n. 2, dicembre 1999.

Se pensiamo al teatro di Leo, delle Albe, di Pippo Delbono, del Kismet, di Baliani, di Paolini, di Settimo... [...] La prospettiva concentrata della ricerca (che per anni ha avuto nel laboratorio il suo emblema) e la visione dilatata del popolare hanno insomma dimostrato con l'evidenza delle opere e dei percorsi individuali di poter convergere nel comune rifiuto di astratte convenzioni sceniche in nome della centralità dell'esperienza⁹.

Nel 1999, data di pubblicazione di questo numero della rivista, i concetti di 'popolare' e di 'ricerca' erano diventati oggetto di discussione in riferimento alle loro nuove applicazioni d'uso, specie in quelle realtà teatrali di rottura degli anni Novanta che avevano esteso un «reticolo di relazioni»¹⁰ con il pubblico ancor più ampio. Uno dei punti di partenza nell'affrontare questo tipo di analisi era il fatto che i teatranti della fine del Novecento che lavoravano «su urgenze forti» erano «spesso in grado di costituirsi un proprio popolo»¹¹. Tale capacità era segnalata anche dal fatto di riuscire ad andare oltre «la cerchia di coloro che immediatamente condividono gli esiti della loro ricerca» in favore di «un insieme variegato e complesso di tensioni ed esigenze»¹². La chiave di questa «unione» con il popolo era probabilmente quella rintracciata nella 'compartecipazione emotiva':

Così non sembra inutile proiettare sull'aspirazione della ricerca ad acquisire una dimensione popolare ciò che nel linguaggio comune – e con crescente determinazione – definisce un popolo. E cioè la presenza d'un comune sentire che incrina la finitezza dei singoli fondando orizzonti di compartecipazione emotiva¹³.

Accanto alla definizione di 'popolo' quale «comune sentire» veniva però posto l'accento anche sul fatto che la dimensione popolare del teatro di ricerca «smaschera la presunta compattezza della massa suscitando nelle singole persone l'individuo particolare»¹⁴. Veniva cioè puntualizzato che la dimensione del comune sentire popolare non doveva essere confusa con l'uniformità della cultura di massa e l'attore, in questo processo, eserciterebbe la funzione di stimolo per lo sviluppo di un pensiero critico personale piuttosto che quello di guida di una massa popolare. Una distinzione in parte aporetica e forse non sufficientemente motivata nonostante il riferimento riportato nella pagina agli utopisti e agli ideologi del XIX secolo, in quanto la creazione di un popolo presuppone comunque un allineamento degli

⁹ Ivi, p. 7.

¹⁰ Ivi, p. 3.

¹¹ Ivi, p. 8.

¹² Ibidem.

¹³ Ivi, p. 10.

¹⁴ Ivi, p. 11.

individui in una supposta “volontà generale” proprio per realizzare quel comune sentire o quel senso d’appartenenza sopracitato. In sostanza, se risulta ineccepibile che gli attori o i narratori svolgano la funzione di smascherare la compattezza della massa con i loro racconti di protesta, la contro-informazione o l’offerta di punti di vista differenti, non lo è altrettanto il fatto che essi alimentino l’affermarsi di un mero pensiero critico individuale nei cittadini del popolo in quanto tale ricerca di consenso popolare non può non produrre conseguenti processi d’identificazione e di omologazione, specialmente riguardo a questioni di grande complessità culturale, sociale e politica. Si tratterebbe, tutt’al più, di sostituire un popolo con un altro popolo oppure di creare “un popolo nel popolo” come forma d’opposizione a quell’uniformità della massa che peraltro è condizione necessaria – l’uniformità almeno apparente – per la creazione del popolo stesso. Probabilmente, proprio per superare tali questioni veniva espresso che, nella fattispecie, il popolo non era da intendersi come «una realtà sociale o l’artefice collettivo della produzione artistica» bensì come «l’effetto d’un incontro faticosamente conquistato [...] che parte dalle necessità intrinseche al lavoro teatrale per diventare esperienza condivisa»¹⁵. Gli sviluppi di alcune forme teatrali già a partire dall’anno successivo a questa teorizzazione, il 2000, – ma presenti anche prima del 1999 (si pensi al *Vajont* di Paolini) – non hanno però condiviso questa definizione di popolo in quanto, come più volte mostrato in questa tesi, si sono rivolte proprio nella direzione di dar vita a creazioni drammaturgiche collettive con il pubblico o alla sensibilizzazione che cerca consenso popolare in merito ad alcuni temi della storia o della realtà sociale (in quest’ultimo caso si pensi ai tre casi di studio riportati in questa tesi).

È in tutta probabilità anche in virtù di tali conflitti tra la logica del discorso e quella dell’esperienza che la definizione di «teatro popolare di ricerca» – pur avendo segnalato due fondamentali fattori riguardanti anche il teatro di narrazione – non è stata più utilizzata per almeno sei anni, fino al 2005, quando nella medesima rivista, seppure *en passant*, fu riproposto il discorso del 1999 per legarlo ai nuovi sviluppi della scena e degli studi teatrali che ora convergevano nella definizione, già approntata nei primi anni del nuovo millennio, di nuova «*performance epica*»¹⁶:

Intorno a questa tematica si sono tenute, prima e dopo la pubblicazione del dossier, alcune tavole rotonde promosse dalla Corte Ospitale (Rubiera), dal Lemming (Rovigo), da Lenz Rifrazioni (Parma)

¹⁵ Ivi, p. 9.

¹⁶ C. Meldolesi, G. Guccini, *Editoriale. Ai confini della ‘performance epica’*, in «Prove di Drammaturgia», Anno XI, n. 2, dicembre 2005, p. 4.

e dal Cada Die (Cagliari). Poi di “Teatro Popolare di Ricerca” non si è più parlato; eppure la confluenza indicata da tale denominazione si è sempre più radicata, giungendo ad arricchire strategie e modalità di pensiero - come risulta fra l’altro dalle seguenti riflessioni di Davide Enia. Il nostro nuovo teatro, lo si dica o meno, è ormai diventato in gran parte un Teatro Popolare di Ricerca. In modo analogo, parlando nuovamente di *performance epica*, abbiamo inteso veicolare un’immediata e diretta percezione delle trasformazioni in atto e delle loro soluzioni, che intrecciano alle tipologie dell’attore interprete quelle dell’attore narrante, moltiplicando le possibilità d’intersezione con le pratiche comunicative d’ogni tradizione e contesto¹⁷.

La definizione di teatro popolare di ricerca risulta in effetti valida anche oggi per descrivere molte forme del teatro italiano a cavallo tra XX e XXI secolo a patto però di identificarne le differenti declinazioni sceniche. Più specificatamente in riguardo all’attore narrante, la definizione di «nuova performance epica» intendeva esplicitare l’avvenuta costituzione in Italia di «possibilità recitative imperniate allo svolgimento narrativo dell’eloquio»¹⁸; pre-esistente alla codificazione del teatro, la *performance epica* richiama il teatro epico di Bertolt Brecht e le numerose connessioni con il teatro di narrazione:

Brecht indaga le intermittenze del personaggio nell’insieme degli elementi recitativi; invita gli attori ad esercitarsi recitando le didascalie e le battute in terza persona; suggerisce di ri-narrare il dramma; dispone un training che sperimenta le soluzioni del ‘teatro narrazione’; prevede che il ‘teatro epico’ venga superato da gruppi Agit prop e compagnie di narratori; accosta la storia dei popoli e la storia della trama, costruendo intorno all’attore epico un’ulteriore intesa con il pubblico, che – proprio come avviene negli spettacoli chiave del ‘teatro narrazione’ – consente di transitare dalla trama narrata alla grande Storia che ci comprende tutti¹⁹.

Non è un caso se, a fronte di tali caratteristiche, il solo Marco Baliani fra i narratori e gli artisti citati nella rivista considerava Brecht un «riferimento per la sua disponibilità a sostenere successive ricerche»²⁰; infatti, come abbiamo visto, nonostante Brecht prevedesse il superamento del teatro epico nei gruppi Agit prop o nelle compagnie di narratori, le narrazioni di cui ci siamo occupati in questa tesi tendono a ‘rimuovere’ il carattere finzionale piuttosto che a ‘ricordarlo’, come invece avviene nel teatro brechtiano al fine di evitare un’immersione acritica dello spettatore nella vicenda narrata. Così come il personaggio, anche il rapporto realtà-finzione non è più presentato come fulcro della negoziazione tra attori e spettatori; al

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ C. Meldolesi, G. Guccini, *Editoriale. L’arcipelago della “nuova performance epica”*, in «Prove di Drammaturgia», Anno X, n. 1, luglio 2004, p. 3.

¹⁹ Ivi, p. 4.

²⁰ Ibidem.

loro posto, prende posizione il confronto con la cruda realtà e l'impegno di narrarla, seppur in modo fizioso e attraverso le forme del teatro.

Proprio in virtù di tale spostamento di territorio, i caratteri del popolare, della ricerca e dello svolgimento narrativo dell'eloquio già identificati dagli studiosi e dalla critica storico-teatrale verranno analizzati in questo capitolo in rapporto a due strategie di rappresentazione del reale: la figura dell'uomo qualunque e il concetto dell'esemplarità. Infine, se non una vera e propria strategia della rappresentazione, una breve parentesi sull'industria culturale servirà a comprendere meglio – attraverso il caso di Marco Paolini – come l'inquadramento dei prodotti finali del teatro di narrazione, sino ad oggi definiti esclusivamente nel dominio delle «opere d'arte», trovi invece importanti aspetti di riflessione e d'analisi se collocato nel campo che pertiene molti loro prodotti riproducibili, quello dei «beni e servizi culturali». Si tratta, naturalmente, di un tentativo pionieristico dato che tale forma d'analisi non risulta ancora pervenuta in merito al teatro di narrazione e che l'impegno atto a studiare in termini di risultati economici le operazioni di tale forma teatrale incontra le “normali” resistenze presenti in ogni fenomeno ancora vivo ed attuale, specie in termini di diffusione d'informazioni relative al numero di prodotti venduti o biglietti strappati al botteghino.

4.1 La drammatizzazione della storia: il narratore e l'uomo qualunque

Il titolo di questo paragrafo richiama quello del nostro intero lavoro: la ‘drammatizzazione’ della storia. Dato il nostro oggetto di studio, il racconto storico realizzato dal teatro di narrazione, avremmo potuto optare per un titolo differente: “la narrazione teatrale della storia”. La scelta di focalizzarci sull'aspetto del ‘dramma’ anziché su quello della ‘narrazione’ merita dunque un approfondimento mettendo a confronto le definizioni manualistiche con l'analisi della concreta prassi scenica.

Il dramma moderno o “dramma borghese” fiorisce in età illuministica dopo la rielaborazione che il classicismo del XVI e XVII secolo aveva messo in atto rispetto alle forme della tragedia e della commedia; in esso il serio e il comico possono mescolarsi per dare vita ad una vicenda improntata alla semplicità dei toni, della retorica e della recitazione e

volta a drammatizzare la vita e le tragedie del ceto borghese al posto dei precedenti personaggi eroici o comunque “stra-ordinari”.

Ad emergere in primo piano sono le problematiche della vita moderna e soprattutto della società in cui l’uomo si rapporta, sovente dipinta come ricettacolo di vizi, malizie, falsità e ipocrisie. Ma le vere “infrastrutture” del dramma moderno, le sue colonne portanti, sono date dalla presenza del ‘dialogo’ e dei ‘personaggi’. Al contrario, nonostante sia ancora oggi frequente il mescolamento della forma del dramma con quella della narrazione – si pensi ai “drammi narrativi” di Teatro Settimo o a molti spettacoli di Marco Baliani negli anni Novanta²¹ – quest’ultima predilige, all’immedesimazione nel personaggio e al dialogo con altri attori, l’inserimento della propria identità nella struttura del racconto, del narratore di storie che non interpreta ma offre se stesso, la sua voce e il suo corpo per dar vita ad un insieme anche complesso di vicende e personaggi che restano però sempre distinguibili rispetto all’identità biografica e scenica del narratore stesso.

Eppure il teatro di narrazione, almeno nelle prime due generazioni di narratori, non sembra affatto rinunciare totalmente all’immedesimazione, al registro rappresentativo o alla drammatizzazione. Ne è un chiaro esempio Marco Baliani quando in *Kohlhaas* interpreta nella sua fisicità la folle corsa del mercante di cavalli, s’immedesima nella disperazione per la morte della moglie Lisetta o nel dolore per la voragine che la mancanza di giustizia ha aperto nel suo cuore. Si pensi inoltre alla sua immedesimazione nel lavoro percettivo dell’autore:

Marco Baliani, ad esempio, specie quando narra partendo da storie scritte, si immedesima nel lavoro percettivo dell’autore e mostra quindi, con l’atteggiamento e le espressioni del viso, che lui, il narratore, sta vedendo quanto lo scrittore ha descritto e che ora viene detto a voce. È una tecnica particolare e praticata dal solo Baliani, che rappresenta l’impressione suscitata dalle cose che descrive mentre accadono, finendo così – proprio mentre oggettiva plasticamente la funzione autore – per non distinguersi più dal personaggio che le percepisce nello stesso tempo²².

Anche il recupero di elementi della messa in scena di contro alla pura ed esclusiva affabulazione è un elemento che spinge ad osservare una forma drammatizzata:

È il caso di *Vajont*, in cui Paolini si serve di lavagna, tavolino e sveglia, scarni oggetti di scena che entrano nell’affabulazione come elementi di rinforzo. Più elaborata è la scrittura scenica di cui il narratore veneto si avvale in alcune narrazioni allestite per la trasmissione televisiva “Report” nella

²¹ Cfr. P. G. Nosari, *I sentieri di un raccontatore di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in «Prove di Drammaturgia», luglio 2004, cit., p. 13.

²² G. Guccini, *Il teatro narrazione: fra “scrittura oralizzante” e oralità-che-si-fa-testo*, in «Prove di Drammaturgia», luglio 2004, cit., p. 17.

stagione 2003-04, e in particolare in *Ferrari primavera*, ispirato a *Gli indisciplinati* di Luca Delli Carri, storia delle gesta (e della morte) di cinque famosi piloti Ferrari nel 1958²³.

Ma se l'interpretazione della visione dell'autore di una storia è tipica di Baliani e la narrazione drammatizzata è maggiormente riconducibile ad alcuni spettacoli di Marco Paolini, c'è un altro elemento che lega i lavori di tutti e tre i narratori in oggetto di studio all'essenza del dramma prima ancora che a quella della narrazione ed è proprio l'utilizzo di un dispositivo scenico apparentemente rimosso ma in realtà solamente messo in ombra dall'identità biografica del narratore, quello del personaggio. Ci riferiamo a ciò che nel primo capitolo di questa tesi, pur velocemente, abbiamo chiamato il «dispositivo scenico del 'noi'»²⁴ e che si tratta ora di approfondire.

Nel rivolgersi ai propri spettatori chiamandoli «cittadini!» – è il caso di Marco Paolini in *I-Tigi a Gibellina. Racconto per Ustica* – o nel proporre una narrazione utilizzando il linguaggio popolare romano – è il caso di Ascanio Celestini in *Radio Clandestina* – sembra mettersi in atto l'intento denunciato da Baliani nel preparare il suo *Corpo di Stato*, sarebbe a dire quel nascondere le tecniche sapienti dell'attore-narratore per dar vita a qualcosa «di molto comune, un atto riconoscibile e amato»²⁵. Questa ricerca di vicinanza e di somiglianza con lo spettatore, anche se celata, è una precisa strategia della rappresentazione che non si arresta nell'individuare un *target* a cui rivolgersi ma che investe anche la sfera interpretativa. Per potersi porre come 'specchio di una generazione'²⁶ o far sentire, come afferma Baliani, «che il narratore è impastato della stessa materia degli spettatori; non è qualcuno che è più in alto»²⁷, è necessario infatti riuscire a produrre un meccanismo di riconoscimento tra attore e spettatore che nella fattispecie si realizza attraverso l'unione di ambedue le parti in quella del 'cittadino della Nazione'; una figura che, come visto, collocata nell'ambito della società civile trova i propri principi unificatori attraverso l'individuazione di un comune antagonista al quale contrapporsi e identificabile nello Stato. Il delitto Moro diviene, dunque, un omicidio causato da uno Stato carnefice ai danni di un'intera generazione, la mancanza del

²³ P. G. Nosari, *I sentieri di un raccontatore di storie*, cit., p. 12.

²⁴ Vedi p. 44 di questa tesi.

²⁵ M. Baliani, *Diario di Corpo di Stato*, p. 6, consultabile on line all'indirizzo internet: http://www.marcobaliani.it/PDF/corpodistato_diario.pdf, consultato il 19-07-2013.

²⁶ Cfr. F. De Sanctis, *Una generazione allo specchio del sequestro e morte di Moro*, in «L'Unità», Roma, del 29/03/2005.

²⁷ M. Baliani, in un'intervista di Daniela Arcudi per «Krapp's Last Post» del 2 aprile 2009. Sito internet: <http://www.klpteatro.it/marco-baliani-intervista>. Consultato il 19/07/2013.

raggiungimento di un'adeguata verità nel caso Ustica è causata dall'attività di depistaggio di forze armate dello Stato e l'eccidio delle Fosse Ardeatine è il risultato della folle politica dello Stato fascista. Che lo spettatore concordi o meno con queste posizioni non è l'elemento più importante, o per lo meno la concordanza tra i giudizi passa in secondo piano grazie ad una precedente strategia, quella per cui qualunque spettatore, in quanto cittadino, può considerarsi racchiuso all'interno della nicchia protettiva, assolutoria e deresponsabilizzata della società civile²⁸ dove la grande complessità dei fenomeni storico-sociali dell'Italia repubblicana, frutto di divisioni e scontri anche tra i cittadini stessi, trovano nell'alterità dello Stato la causa di ogni male e nel comune nemico il principio unificatore.

Operata questa identificazione tra narratore e spettatore nella comune figura del cittadino è altresì necessario che quest'ultima, affinché il maggior numero di persone possibile si rispecchi in essa, non sia un cittadino troppo specifico, dotato di particolari capacità, titoli, personalità o elementi fuori dal comune. Per questo a parlare della frana del monte Toc e della diga del *Vajont* nel disastro del 1963 non potrà essere un geologo o un ingegnere nella stessa misura in cui per narrare il caso Moro o l'eccidio delle Ardeatine non si avrà bisogno di uno storico, di un ricercatore o di un qualsiasi altro esperto della materia. La figura migliore e necessaria ai fini dell'identificazione tra narratore e spettatore, capace di «costituire un popolo», sarà invece quella – comune per antonomasia – del 'cittadino qualunque' che, unita a quell'effetto del "metterci la faccia" che la pretesa sincerità scenica dell'identità del narratore produce sugli spettatori, rafforza ulteriormente quel doppio processo d'identificazione con il pubblico e, contemporaneamente, di mascheramento della tecnica utilizzata a tale fine.

Proprio l'utilizzo di questo dispositivo scenico del cittadino qualunque e del celare tale travestimento attraverso la propria identità biografica è una delle maggiori ambiguità degli attori narratori in oggetto di studio. Un'ambiguità che, per essere meglio compresa, può trovare un utile confronto con quella di un altro noto affabulatore delle scene italiane, il comico genovese ormai passato alla politica, Beppe Grillo. Se entrambe queste due figure, quella di Grillo e quella dei narratori, possono trovare terreno comune in un'atteggiamento volto al discredito di alcuni apparati dello Stato, è nella strategia utilizzata che si manifesta la loro diversità e che meglio si palesa il cuore del rapporto tra sincerità e mascheramento.

²⁸ In questo il teatro di narrazione trova una delle differenze più vistose con il dramma borghese. Se quest'ultimo, non di rado, tendeva a deridere e sminuire i comportamenti del cittadino borghese scatenandone l'ira e il biasimo, il teatro di narrazione ricerca invece complicità e accordo.

Da un lato, infatti, è facile trovare affinità alla cosiddetta “anti-politica” di Grillo nell’utilizzo del dispositivo scenico del cittadino qualunque da parte dei narratori. Nonostante la figura dell’uomo qualunque abbia subito una *damnatio memoriae* a seguito dell’attività di Guglielmo Giannini nel secondo dopoguerra, è interessante notare che essi ripropongono alcuni dei cavalli di battaglia del settimanale «L’Uomo Qualunque» – fondato il 27 dicembre 1944 – tra i quali, certamente, la critica ai partiti capaci di fedeltà solo alle proprie poltrone²⁹, l’uso illegittimo del potere da parte di alcune istituzioni dello Stato³⁰ e, soprattutto, l’opposizione di quella realtà giudicata positiva che Giannini chiamava «la Folla»³¹ e che nei narratori, come in Grillo, diviene la società civile o i cittadini della Nazione di contro alla negatività del professionismo politico o militare. In breve, la semplice e comune vita di tutti i giorni (da cui anche la narrazione teatrale attinge gran parte del suo retroterra), di contro alle élites del potere.

Forte del grande consenso popolare frutto di questa visione ‘qualunquista’, il commediografo e giornalista Giannini passò, attraversando l’enorme contraddizione insita in ogni movimento che denigra il potere dei partiti politici per poi formarne uno proprio, direttamente alla scena politica. Il 18 febbraio 1946 costituì infatti il «Fronte dell’Uomo Qualunque». È opportuno rilevare che se tale partito aveva saputo sfruttare il malcontento, la disillusione e le grandi difficoltà del secondo dopoguerra, le opere dei narratori o il linguaggio “colorito” di Grillo – simile a quello di Giannini – hanno saputo invece utilizzare la crisi e la fine della Prima Repubblica per proporre al pubblico la “soluzione” d’una società civile e di un’opinione pubblica pronta a sostituirsi, a seconda dei casi, ad alcune istituzioni dello Stato.

Dall’altro lato però, come dicevamo, vi è una profonda differenza strategica tra i narratori e Grillo. Se quest’ultimo, seguendo l’esempio di Giannini, è approdato apertamente alla scena politica, i narratori non frequentano il territorio della sfera pubblica in modo altrettanto esplicito. In essi i riferimenti alla contro-informazione, ad un diverso modo di vedere le cose o all’esigenza di un accordo comune si arrestano al di fuori dell’arena politica *tout court* e si riversano nell’interpretazione teatrale del cittadino qualunque. Tentiamo di argomentare brevemente questa differenza: Beppe Grillo ha costruito la sua affabulazione politica sulla spettacolarizzazione del retroscena, mostrando cioè di voler portare il retroscena

²⁹ Vedi la citazione dal copione di Marco Baliani del suo *Corpo di Stato* a p. 137 di questa tesi.

³⁰ È soprattutto la posizione di Marco Paolini nei confronti dell’Aeronautica Militare Italiana e dei Servizi Segreti.

³¹ Cfr. S. Setta, *L’Uomo Qualunque 1944-1948*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 44.

alla ribalta per smascherare i giochi del potere e offrire alla visione dei cittadini ciò che normalmente verrebbe loro mostrato quasi esclusivamente in termini di risultati, di “giochi già fatti”; questa «retorica del retroscena», come affermato da Daniele Salerno in un recente intervento³² presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna, ha finito con il ritorcersi contro il movimento grillino in quanto alcuni giornalisti e fotografi hanno fatto proprio questo concetto del “dietro le quinte” pubblicando i fuori onda e le indiscrezioni di alcuni politici del *Movimento 5 Stelle* e scatenando per tale motivo le ire del movimento stesso. I narratori, al contrario, non rinunciano affatto alla protezione del retroscena anche quando si propongono di svelare gli “*arcana imperii*” dello Stato, mantenendo con i partiti politici contatti esterni o solo ideologici, lontani da qualsiasi candidatura politica ufficialmente intesa. Questa ‘protezione’ appare come il frutto di una strategia per cui appartenere alla sfera prettamente teatrale è innanzitutto uno scudo contro eventuali critiche di scorrettezza politica; più importante, però, è evidenziare come la pretesa abolizione del personaggio dalle loro narrazioni induca a creare «un corto circuito tra la sincerità di chi parla e la verità di ciò che dice»³³. In sostanza, oltre al dovere di non contraddire nella loro vita privata gli ideali che esplicitano nelle narrazioni, pena la fine della credibilità, essi finiscono altresì per dare vita all’illusione che esista una sincerità “originaria” tale per cui recitare se stessi su di un palco sia qualcosa di assolutamente diverso e di molto più sincero rispetto al recitare un personaggio altro-da-sé. Quasi a voler palesare che se la verità non è data agli uomini, la sincerità appartiene al narratore, nudo nell’espone la propria identità biografica. Al contrario, l’assunzione del ruolo del cittadino qualunque conferisce al narratore proprio quella maschera che si pretenderebbe abolita dalla scena della narrazione teatrale e che permette ai narratori stessi di porsi, come rilevato da Oliviero Ponte di Pino, «allo stesso livello degli spettatori»³⁴.

Tale utilizzo delle *dramatis personae* palesa la concezione di un teatro che nel voler apparire vero, sincero, autentico di contro al carattere finzionale del teatro comunemente inteso, sposta il problema da se stesso alla persona che lo attraversa: i narratori teatrali, infatti, non utilizzano la retorica del retroscena portato alla ribalta bensì quella del personaggio che diventa uomo. Come il burattino di Collodi si trasforma in persona vera e propria, così

³² D. Salerno, *Pop-populismi: il popolo grillino da Sanremo al Parlamento*, intervento tenuto presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna il 16 maggio 2013.

³³ O. Ponte di Pino, *Un teatro civile per paese incivile?*, in D. Biacchesi, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell’inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010, p. 19.

³⁴ Ivi, p. 12.

L'attore-narratore sembra voler trasformare l'interpretazione in vita, il personaggio in reale identità biografica, l'attore-che-interpreta in 'uomo-che-vive' e che, in quanto tale, per usare un'espressione di Gerardo Guccini, non rappresenta ma è. Volendo inoltre racchiudere in un'unica formula le differenze tra Grillo e i narratori si potrebbe affermare che il primo agisce teatralmente in politica (fuori dal teatro *stricto sensu*) come i secondi agiscono politicamente a teatro (fuori dalla politica *tout court*).

Se, come ha scritto Edmondo Berselli, «i confini fra qualunquismo e critica del sistema politico sono sottili»³⁵ e si manifestano sovente nell'oscillazione tra le prese di distanza tanto dai vertici dello Stato quanto dalle proprie responsabilità, da un punto di vista formale anche i confini tra l'attore che interpreta e l'attore che racconta sembrano dunque essere molto labili. D'altronde è proprio l'interpretazione della figura dell'uomo qualunque che costituisce una delle chiavi per dare vita alla seconda, fondamentale, infrastruttura del dramma, quella del dialogo. Nel caso dei narratori, quando non ci si trova innanzi ad un dramma narrativo vero e proprio, e dunque a più voci, il dialogo è costituito dal rapporto dialettico con il pubblico, dalle relazioni che il narratore, in molti casi, riesce ad instaurare con esso per scambiare pensieri e opinioni e, talvolta, per dare vita a tentativi di "drammaturgia collettiva" come nel caso del *Vajont* di Marco Paolini. Se la presenza di un solo attore narratore in scena rende impossibile la creazione di dialoghi a più voci e realizzati da più attori, è infatti nella grande mole di "prove aperte" e di correzione *in progress* di quella che Gerardo Guccini ha definito «oralità-che-si-fa-testo» che la moltitudine di voci del pubblico può trovare unificazione, almeno apparente, in quella del narratore e del suo successivo spettacolo, corretto, rivisto e modificato con l'aggiunta delle nuove voci, delle nuove prove o dei nuovi punti di vista.

Per concludere, se le tecniche espressive, l'utilizzo del dialetto o di un linguaggio semplice e facilmente comprensibile così come la vicinanza alle associazioni delle vittime, il lavorare su urgenze forti e l'attraversamento della scena televisiva offrono ai narratori strumenti e opportunità utili a perseguire quella che la già citata rivista «Prove di Drammaturgia» aveva definito la costituzione di «un proprio popolo», la drammatizzazione della storia da parte del teatro di narrazione ha suscitato reazioni alterne che, come visto nel precedente capitolo, vanno dall'entusiasmo più acceso alla delusione o alla preoccupazione di un suo uso politico strumentalizzato. Una riflessione che potremmo definire "intermedia" è quella, invece, che la rivista «Primafila» annotava nel novembre del 2002 ponendo, accanto alle lodi per la capacità artistica di Marco Paolini, un interessante quesito proprio sulla

³⁵ E. Berselli, *Qualunquismo*, in «Il Mulino» n.2, marzo-aprile 2001, p. 274.

drammatizzazione di eventi storici ad opera dei coevi narratori teatrali. Lo spunto era offerto da una «“Simulazione di processo con le nuove regole”» organizzato dall’Associazione Nazionale Magistrati (ANM) per verificare le possibili conseguenze del disegno di legge Cirami sulla «“rimessione” di un processo per legittimo sospetto»³⁶. La voce narrante designata per tale *mock trial* era, per l’appunto, quella di Marco Paolini.

Il sistema didattico del “processo simulato” è assai comune in ambito anglosassone e serve a misurare l’impatto che l’introduzione di nuove regole produrrebbe sull’intera procedura dibattimentale. Solitamente, sono i ministri della Giustizia che utilizzano tale sistema ma in questo caso la “regia” era dell’ANM. Paolini era stato scelto perché era stato la voce narrante del *Vajont* e, come affermava l’allora presidente dell’Associazione Edmondo Bruti Liberati, «proprio il processo per la frana nel '68 fu trasferito da Belluno al tribunale dell’ Aquila dopo una richiesta di rimessione»³⁷. Per tale ragione l’articolo della rivista «Primafila» appuntava che ciò «Non era che la naturale conclusione della vicenda del *Vajont*. “Dal Vajont alla giustizia”»³⁸. Ripensando ai precedenti spettacoli di Paolini e di Baliani andati in onda su Raidue, il primo riguardante il *Vajont* e il secondo il caso Moro, veniva inoltre annotato che essi costituivano un vero e proprio genere: «racconto di tragedia in diretta». Un genere che ora, nelle recensioni del giorno seguente alla simulazione del processo, si vestiva di una luce a tratti ambigua:

La recensione al *mock trial* proseguiva dicendo che Paolini “strappa risate alla platea di giudici e giuristi, non si trattiene neppure il presidente dell’ANM Bruti Liberati, uno sempre compreso nel ruolo, che alla fine applaude alla chiusa dell’attore in veste d’avvocato”. L’ho vista anch’io quella chiusa, in un telegiornale. Paolini concludeva il suo racconto riferendo dell’imputato che, di rinvio in rinvio, di cavillo in cavillo finalmente libero dal processo, comunicava la sua intenzione d’“andare a prendere un po’ d’aria”. [...] Bravo, davvero. Però non c’era niente da ridere³⁹.

Già dal 2002, dunque, nell’ambito delle riviste di settore, nascevano dubbi circa la drammatizzazione della storia in operazioni di questo tipo. Se drammatizzare la storia significa «sollevarla dalla cronaca e con questo renderla universale» era chiaro che un altro

³⁶ Cfr. *Drammatizzare la storia. Voce narrante Marco Paolini*, in «Primafila», n. 89, novembre 2002, raggiungibile al sito internet: <http://www-static.cc.univaq.it/culturateatrale/materiali/Ruffini/articoli/articoli-arca-noe-paolini.pdf> consultato il 22/07/2013.

³⁷ E. Bruti Liberati, in L. Milella, *Mettiamo in scena la legge che paralizzerebbe la giustizia*, in «la Repubblica» del 18/09/2002, articolo raggiungibile on line al sito internet: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/09/18/mettiamo-in-scena-la-legge-che-paralizzerà.html> consultato il 22/07/2013.

³⁸ Cfr. *Drammatizzare la storia. Voce narrante Marco Paolini*, cit.

³⁹ Ibidem.

legittimo sospetto era appena sorto: «che li - *mock trial*, o racconti di tragedia in diretta - il teatro finisse piuttosto per sdrammatizzarla, la storia»⁴⁰.

4.2 Esemplarità: *La Repubblica di un solo giorno*

Che il complesso rapporto tra esigenza di rivolta contro l'ingiustizia e assunzione del ruolo di giustiziere o quello, altrettanto conflittuale, tra il piano dei valori e quello del reale siano tematiche molto care a Marco Baliani è già stato evidenziato sia in riferimento al kleistiano *Kohlhaas* che al suo *Corpo di Stato* sull'omicidio di Aldo Moro.

Si tratta ora, invece, di cercare di comprendere in che modo e secondo quale strategia questo rapporto spesso dicotomico tra “fatti” e “valori”, tra la forza delle cose e quella delle idee, tra ciò che è e ciò che *dovrebbe essere*, sia stato proposto al pubblico. È innanzitutto evidente come nei narratori tale tensione conflittuale propenda verso il lato morale e ideale piuttosto che verso quello dei fatti, lungo la direzione di una ricerca di collettività e di “comunità” in senso utopico:

Io invece appartengo a un mondo che pensa che la Terra Promessa non c'è ed è meglio lavorare sull'utopia ovvero sulla "Terra che non c'è"⁴¹.

Lo scontro tra fatti e valori, tra necessità e libertà, stando alle opere fin qui analizzate, sembra esplicitarsi prevalentemente in quattro modi: come destino inevitabile – è il caso di *Kohlhaas* –, come grido d'impotenza attraverso quel non riuscire a stare né da una parte né dell'altra, né con le Br né con lo Stato – è il caso di *Corpo di Stato* –, come rivendicazione di quei valori che hanno animato episodi della Resistenza di contro allo stato attuale delle discussioni che sembrano proporre una *diminutio* – è il caso di *Radio Clandestina* – e, infine, in una presa di posizione che al fine di raggiungere ciò che *dovrebbe essere* (l'ottenimento della verità), trascina il mondo dei fatti verso quello dei valori per ottenere un ricongiungimento, seppur forzato, tra le due configurazioni del mondo (è il caso di *I-Tigi Canto per Ustica* e *I-Tigi Racconto per Ustica*).

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ M. Baliani, *I punti critici: domande*, in «Prove di Drammaturgia», a. V, n.2, dicembre 1999, p. 17.

Il mondo, però, come sottolineato da Alessandro Ferrara nel suo *La forza dell'esempio* (2008), non è solo la sede di un'insanabile frattura tra il regno dei fatti e quello delle idee:

Accanto alla forza di ciò che è e di ciò che dovrebbe essere, una terza forza plasma il nostro mondo: la forza di *ciò che è come dovrebbe essere* ovvero la forza dell'*esempio*. Disconosciuta per lungo tempo e in modo fuorviante attribuita al ristretto ambito dell'estetica, la forza dell'esempio è la forza di ciò che esercita attrattiva su di noi, in tutti i campi della vita – in arte non meno che in politica, nelle questioni morali non meno che in quelle religiose, nell'agire economico non meno che in quello sociale, nella pratica della medicina non meno che nel dirigere organizzazioni complesse – in virtù della *congruenza* singolare ed eccezionale che ciò che è esemplare realizza e palesa fra il piano della sua realtà e il piano della normatività a cui risponde⁴².

L'esemplarità, lo abbiamo già sottolineato a proposito del rapporto tra comportamento quotidiano e sincerità, è ciò che innanzitutto fornisce il narratore di credibilità agli occhi del pubblico. Come chiosato da Oliviero Ponte di Pino, la condotta di vita quotidiana di un narratore che propone al suo popolo una narrazione sull'importanza del rispetto dell'ambiente e della natura non potrà essere la stessa di un attore che interpreta un barbone e fuori dalle scene teatrali «passa il suo tempo libero a gironzolare con un motoscafo da 400 cavalli tra Portofino e Porto Cervo»⁴³, pena la fine di qualsiasi credibilità.

Esiste però un'altra modalità attraverso cui l'esemplarità si manifesta nel teatro di narrazione italiano per ridurre la conflittualità tra fatti e valori ed è quella che utilizza l'analogia con esperienze del passato che racchiudono in sé i valori che si desidera affermare per proporre al presente un esempio da seguire. Può risultare contraddittorio il fatto che per mostrare questa seconda strada abbiamo scelto di analizzare uno spettacolo che, formalmente, non rientra nel terreno della narrazione pura, tutt'altro; si tratta, infatti, della messa in scena di una vera e propria compagnia teatrale, quella di Marco Baliani e dello spettacolo *La Repubblica di un solo giorno*. Il motivo di questa scelta, del presentare cioè un lavoro di compagnia di cui Baliani è il regista e non il solo narratore o il solo interprete come comunemente avviene in una *performance* di pura narrazione, non è dettato dal fatto che, in assenza di esempi concreti relativi a tale fenomeno nel teatro di narrazione *tout court* si è proceduto ad analizzare qualcosa di contiguo nel tempo, nell'oggetto e nello spazio. Sarebbe infatti bastato rivolgere la nostra attenzione allo spettacolo di Ascanio Celestini *pro patria - senza prigionieri, senza processi* (2011) per ritrovare la medesima strategia d'unione tra essere e dover essere, quella che attraverso la Repubblica romana del 1849 porta il narratore ad

⁴² A. Ferrara, *La forza dell'esempio*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 18.

⁴³ O. Ponte di Pino, *Un teatro civile per paese incivile?*, cit., p. 19.

azzerare la distanza cronologica fra l'Italia del Risorgimento e quella attuale al fine di evidenziare come gli ideali repubblicani non abbiano trovato vera ospitalità nell'Unità d'Italia e come tale esperienza repubblicana possa costituire un importante esempio in termini di valori da seguire. È proprio questa unione d'intenti e di tematiche – a dimostrazione di come sia possibile identificare delle costanti del teatro di narrazione italiano nonostante la grande eterogeneità del fenomeno – che ci permette di scegliere lo spettacolo di Baliani senza per questo fuoriuscire dal solco del nostro oggetto di studio. Tale scelta è dovuta non solo al fatto che Baliani ha ripercorso per primo, tra i narratori, gli eventi della Repubblica romana del 1849 ma anche alla possibilità di poter così offrire un'ulteriore visuale sulla sua ricerca attorno al rapporto tra giustizia e violenza, tra l'elaborazione delle idee democratiche di cui la breve esperienza del 1849 costituì un altissimo esempio e il sangue versato per poterle realizzare.

La Repubblica di un solo giorno è il titolo dello spettacolo diretto da Marco Baliani – prima assoluta al *Teatrofestival* di Napoli il 24 giugno 2010 – ma anche quello del romanzo di Ugo Riccarelli; si tratta di un'operazione che ha visto nascere in prima battuta la presenza fisica, vocale e verbale degli attori guidati da Marco Baliani in veste di regista e dallo stesso Ugo Riccarelli nella veste che potremmo definire di *dramaturg* e, in seconda battuta l'anno successivo, la pubblicazione dell'omonimo romanzo. L'occasione per questa comunione di linguaggi nasce dal progetto di Marco Baliani, prodotto dall'Associazione Teatro di Roma, dal titolo *Fratelli di Storia*, un contenitore per due diversi spettacoli (il primo è *Piazza d'Italia*, dall'omonimo romanzo di Antonio Tabucchi) che si uniscono ai festeggiamenti per il centocinquantenario dell'Unità d'Italia. Lo scopo era quello, come detto, di riproporre attraverso i luoghi dell'arte, della storia e della memoria la breve⁴⁴ quanto intensa esperienza di rivoluzione popolare della Repubblica romana che, più di un secolo e mezzo fa, – sotto la guida del triumvirato composto da Mazzini, Armellini e Saffi – diede vita al tentativo di dare a Roma un ordinamento democratico, previo allontanamento del Papa, formulando una Costituzione animata da grandi valori etici volti al rispetto della gloriosa triade di marca francese: “Libertà, Uguaglianza, Fraternità”. Una carta che divenne modello per molte successive Costituzioni – compresa la nostra Costituzione della Repubblica Italiana – e che sancì, fra l'altro, il diritto alla libertà di parola, l'abolizione della pena di morte, l'istituzione del matrimonio civile e la confisca delle terre del clero.

⁴⁴ A questo proposito vedi almeno P. A. Brunt, *La caduta della Repubblica romana*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

Nonostante la già assai breve durata di questa lotta per la democrazia – cinque mesi –, stroncata dall'esercito francese guidato dal generale Oudinot, il lavoro di Baliani e Riccarelli parla addirittura di una Repubblica «di un solo giorno» fornendo così, fin dal titolo, un'importante chiave di lettura circa i presupposti sottesi a questo progetto narrativo. Tali presupposti prendono spunto da un dato storico: il 3 luglio 1849, mentre la Costituzione viene letta al popolo sulla Piazza del Campidoglio, l'esercito francese prende ufficialmente possesso della città di Roma per restituirla a Papa Pio IX, interrompendo il giorno seguente l'Assemblea Costituente e spezzando le resistenze di quella che i papalini definirono come la «Repubblica dei briganti». Appare chiaro, dunque, il messaggio che viene lanciato: quello di una Repubblica democratica che non può definirsi tale finché la sua Costituzione non sia stata letta e condivisa dal popolo, suo padrone e custode. Proprio per questa ragione, l'intero progetto verte sulla scelta di creare una “storia dal basso”, una storia che lasci per un momento i suoi canonici protagonisti (Garibaldi, il Triumvirato, il Papa, il generale Oudinot...) sullo sfondo per dare invece volto e voce a personaggi appartenenti al popolo, a quel popolo che, pur trovandosi in grande inferiorità numerica (5.000 della Repubblica Romana contro i 30.000 dell'esercito francese), non smise di combattere mentre l'Assemblea redigeva la carta costituzionale.

È proprio questo il carattere esemplare che la Repubblica romana di Baliani e Riccarelli propone ai cittadini italiani durante i festeggiamenti per l'Unità d'Italia, quello di un laboratorio di democrazia che nella rivoluzione popolare trova il simbolo della lotta per una giusta causa. Quattro, in particolare, appaiono essere i punti su cui maggiormente si insiste: il concetto della sovranità popolare, l'esempio dei giovani, il bisogno di trasparenza e di conoscenza e, infine, il concetto della fratellanza.

Nel primo caso, il popolo è presentato come un insieme che, seppur diviso da dubbi, povertà, miseria e ignoranza si presenta coeso nella lotta per i diritti democratici. L'esemplarità è data dall'utilizzo delle aspirazioni e degli ideali del passato come termini di paragone con l'attualità. Se nel nostro presente di cittadini del XXI secolo abbiamo assistito al tricolore italiano dato alle fiamme da alcuni dei nostri stessi politici, lo spettacolo di Baliani recupera un evento del passato nel quale se Roma brucia, la sola idea di potersene restare ai margini delle fiamme è di per sé intollerabile. Proprio questa è, in effetti, l'espressione che ha utilizzato Michele Sciancalepore, conduttore e autore della trasmissione televisiva *Retrosceca*, per commentare *La Repubblica di un solo giorno* e che ha raccolto il favore dei suoi intervistati, Marco Baliani e Ugo Riccarelli, il dieci gennaio 2011.

Nel secondo caso è invece Ugo Riccarelli ad esplicitare la forza dell'esempio che lo spettacolo ha esercitato sui più giovani:

Abbiamo portato dei liceali nei luoghi della battaglia, il Gianicolo ad esempio. Al mausoleo del Gianicolo i ragazzi di 16, 17, 18 anni, nel vedere le tombe di queste persone, vedendo le loro giovani età, si stupivano e chiedevano perché, pur sapendo di perdere, erano 5.000 contro 30.000, avevano combattuto lo stesso?⁴⁵

«Perché ci credevano» sarà la risposta di Riccarelli. Nello spettacolo al quale abbiamo personalmente assistito il 20 febbraio 2011 a Casalecchio di Reno, nel dibattito con gli spettatori seguito ad esso, lo scrittore ha precisato ulteriormente l'importanza del tema:

Nel pensare a Mazzini, a Mameli e a tutti gli altri protagonisti di questa vicenda c'immaginiamo sempre persone anziane mentre erano in realtà poco più che quarantenni, come Mazzini e Garibaldi, o poco più che ventenni, come Mameli e Saffi. I giovani giocarono un ruolo fondamentale [...] oggi, invece, la parola "giovani" è diventata una parola di potere⁴⁶.

L'esempio di un ruolo attivo dei giovani nella Repubblica Romana del 1849 diventa uno spunto di riflessione per ragionare attorno ad un'etichetta – quella del "giovane" – che oggi, secondo lo scrittore, non designa più un dato anagrafico bensì una sorta di parcheggio delle responsabilità e a proposito della quale Baliani aveva già evidenziato un «problema culturale del nostro paese»⁴⁷.

Il terzo elemento che ricorre alla configurazione dell'esemplarità in *La Repubblica di un solo giorno* è invece quello di una rivoluzione per la conoscenza. In cerca di un'informazione che sappia portare a conoscenza dei cittadini i fatti economici, sociali e storico-politici del proprio tempo e ritenuta inadeguata – a tal fine – nel presente, la Repubblica romana – nel lavoro di Baliani e Riccarelli – rappresenta anche il simbolo della 'lotta per il sapere'. Si veda, a tal proposito, il personaggio di Caterina, alias di Caterina Trivulzio Belgiojoso, nel rispondere alla prostituta Maddalena: «D'altronde se sapessimo già tutto, non ci sarebbe bisogno di fare nessuna rivoluzione»⁴⁸. C'è, in sostanza, la questione di un popolo che 'non

⁴⁵ U. Riccarelli, dal video della trasmissione televisiva *Retrosceca*, al minuto 9':27", disponibile al sito internet: <http://www.youtube.com/watch?v=fYbojNyAe4U>, consultato il 27/07/2013.

⁴⁶ U. Riccarelli, nostra trascrizione del suo intervento del 20 febbraio 2011 al teatro di Casalecchio di Reno.

⁴⁷ Cfr. Marco Baliani, *I punti critici: domande*, cit., p. 13: «i registi che ho nominato hanno quaranta o cinquant'anni, ma continuano ad essere i "giovani registi", ma questo forse riguarda un problema culturale del nostro paese, un paese confessionale dove il patriarcato, il paternalismo, il familismo pesano ancora tanto».

⁴⁸ U. Riccarelli, *La Repubblica di un solo giorno*, Milano, Mondadori, 2011, p. 58.

sa' e in cui risuona quel «non ne sapremo mai nulla»⁴⁹ del nostro presente a cui abbiamo intitolato il secondo paragrafo del secondo capitolo di questa tesi. «Nessuno ci hai mai detto che se poteva vive in un altro modo»⁵⁰, dice inoltre Maddalena mentre viene iniziata al lavoro di infermiera abbandonando il suo ruolo di prostituta; e, ancora, «nun capisco che sta a succede [...] È che noi molte cose nun le sapemo signò, semo 'gnoranti»⁵¹. La visione di un popolo 'tenuto all'oscuro' e a cui viene richiesta solo una passiva accettazione oppure di ubbidire gli ordini imposti dall'alto e «non alzare mai la testa e vivere sottomessi»⁵² è accentuata dalla figura di Jacques, soldato francese il quale «Non sa, davvero»⁵³ e che comprende solo una volta giunto a Roma che il combattere la nascita della Repubblica romana va contro la propria stessa Costituzione; dirà di essere stato ingannato, di non sapere, per l'appunto, ciò che in realtà era venuto a contrastare.

Il personaggio di Jacques racchiude nella sua vicenda anche il simbolo del quarto e ultimo concetto che, attraverso la forza dell'esempio, mira ad essere un insegnamento per il presente: quello della fratellanza. Non solo, infatti, il soldato francese si pente per aver combattuto la nascita della Repubblica e, per questa ragione, insegna al ragazzino popolano Lucio come spegnere le bombe francesi prima che esplodano, ma oltretutto egli condivide simbolicamente la propria morte con quella dell'allora ventunenne Goffredo Mameli, morto durante i combattimenti del 1849 per una ferita da baionetta alla gamba ricevuta in modo accidentale e del tutto identica a quella subita da Jacques. In questa unione di amici e nemici in un unico grande popolo c'è probabilmente quell'idea di cui scrive Riccarelli nel suo romanzo, quella «che gli uomini si possano governare in libertà, senza tiranni e Papi, ma con il parlare, e aiutandosi e ricordandosi che ogni uomo è un uomo, e che ora tutto questo va realizzato, che ora tutto questo si può dimostrare al mondo»⁵⁴. C'è l'idea, dunque, riprendendo le parole dello scrittore, che la parola possa cambiare il mondo in meglio, in positivo, e c'è soprattutto l'affermazione perentoria della fratellanza, dell'aiutarsi a vicenda e della dignità di ogni essere umano. Proprio il sentimento della fratellanza è, in effetti, una delle costanti che tengono uniti i tre livelli della narrazione (teatro - romanzo - storia)

⁴⁹ Vedi p. 94 di questa tesi.

⁵⁰ U. Riccarelli, *La Repubblica di un solo giorno*, cit., p. 56.

⁵¹ Ivi, p. 57.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ivi, p. 48.

⁵⁴ Ivi, p. 60.

all'interno di questo progetto; c'è in primo luogo la fratellanza del secondo principio fondamentale della Repubblica Romana, preso in prestito dal quadro valoriale della Francia rivoluzionaria: «Il regime democratico ha per regola l'uguaglianza, la libertà, la fraternità». C'è, in seconda istanza, il parallelo della forza di un simile valore all'interno di una Repubblica in fieri in cui “ogni uomo è un uomo”, con quello implicito di una realtà odierna che vede questo terzo membro di una triade gloriosa quasi completamente decaduto, laddove – citando Alessandro Ferrara – «il pantheon liberal-democratico offre oggi un posto d'onore ai “cittadini liberi ed eguali”, e nessuno si preoccupa di aggiungere l'aggettivo “fraterni”»⁵⁵. C'è, infine, il progetto teatrale di Marco Baliani fortemente incentrato su di un teatro che si faccia comunità e con la comunità in direzione di una ricerca verso l'utopia di quella terra che non c'è cui abbiamo accennato poc'anzi.

La strategia dell'esemplarità nella drammatizzazione dell'evento storico è esplicitata dallo stesso Baliani quando afferma che la barricata scelta come scenografia per lo spettacolo è il simbolo «della lotta per una giusta causa, ma anche metafora del confronto politico attualmente in corso nel nostro paese»⁵⁶; esercitano inoltre funzione di esemplarità la lettura di alcuni articoli della Costituzione incentrati sulla libertà di espressione e sull'abolizione della censura, la perdita di migliaia di vite per permettere alla carta costituzionale di venire redatta, l'importanza del movimento popolare nelle conquiste democratiche e il pensiero che percorre romanzo e spettacolo dall'inizio alla fine: l'amarezza di non essere Italia a centocinquanta'anni dall'unità nazionale. Risulta particolarmente emblematica a questo proposito la domanda che il personaggio Ranieri lancia al pubblico in teatro e al lettore nelle pagine del romanzo:

Tra un anno, tra dieci forse, qualcuno raccoglierà quella luce? E ricomincerà da dove noi abbiamo lasciato?

È all'interno di questo tentativo di fusione tra fatti e valori, tra passato e presente che prendono vita le posizioni filo-mazziniane e quelle filo-garibaldine, al centro delle quali vi è la Costituzione. Se per il mazziniano Ranieri la carta costituzionale costituisce il vero sogno democratico a cui potersi aggrappare, un sogno che tutti avrebbero poi emulato e seguito, per il garibaldino Aurelio essa non rappresenta che una dea alla quale vengono sacrificate vite inutilmente perché il vero esempio è da ricercarsi sul campo di battaglia:

⁵⁵ A. Ferrara, *La forza dell'esempio*, cit., p. 11.

⁵⁶ M. Baliani, dalla presentazione dello spettacolo nel sito internet del Napoli Teatrotrova: http://www.napoliteatrotrova.it/Napoli_Teatro_Festival_Italia/La_repubblica_di_un_solo_giorno.html, consultato il 29/07/2013.

Ma tu, l'hai mai visto Garibaldi? Sempre in prima fila con le pallottole che gli fischiano intorno. Anche all'ultimo dei pezzenti viene voglia di unirsi a lui: è l'esempio che conta!⁵⁷

La conclusione di questa stessa frase ben riassume il concetto di esemplarità che sta alla base di molte *performances* del teatro di narrazione italiano. L'esempio che tale forma teatrale si propone di promuovere al pubblico è infatti, innanzitutto, quello di prendere una posizione, di parlare – attraverso quel “metterci la faccia” di cui abbiamo detto e quell'essere cittadino «in prima fila» – di giusto e di ingiusto, di dare un giudizio per non slegare l'analisi della società da espressioni normative. Perché, come domandato dal racconto d'ispirazione kleistiana che ha costituito la nascita del teatro di narrazione italiano, «c'è un posto nel mondo dove sentirsi nel giusto, nel diritto?». Che sia la Costituzione o un campo di battaglia, tale luogo appare essere dipinto come eternamente sospeso nel concetto della ‘lotta’, una “lotta continua” che nel percorso di Marco Baliani attraversa tanto la Germania del Cinquecento quanto l'Italia degli anni Settanta e quella dei centocinquant'anni della sua Unità.

4.3 La ricerca come *work in progress* e l'industria culturale

La storia del cosiddetto «nuovo teatro»⁵⁸ così come la storia del recentissimo teatro di narrazione italiano degli anni novanta del Novecento e degli anni zero del nuovo millennio è stata scritta sino ad oggi con scarsa attenzione o con totale silenzio, a seconda dei casi, nei riguardi tanto dei modi di produzione dell'evento che, soprattutto, dell'aspetto economico. Da sempre ritenuto fonte di piacere estetico, di valore storico ed educativo nonché legato a dimensioni politiche e filosofiche, il teatro è stato oggetto di studi, in ambito italiano, che raramente ne hanno preso in considerazione i suoi valori commerciali contrariamente a quanto spesso avviene in sede anglo-americana dove l'analisi del prodotto, anche in termini industriali, costituisce un aspetto fondamentale della ricerca⁵⁹.

⁵⁷ U. Riccarelli, *La Repubblica di un solo giorno*, cit., p. 88.

⁵⁸ A questo proposito vedi M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 2000.

⁵⁹ Si veda, ad esempio, l'apertura del recentissimo libro di Rebecca Schneider sulle rievocazioni storiche in ambito teatrale: «In many ways, reenactment has become the popular and practice-based wing of what has been called the twentieth-century academic “memory industry”», R. Schneider, *Performing Remains*, Art and War in Times of theatrical reenactment, New York, Routledge, 2011, p. 2.

Il teatro di narrazione, inoltre, come d'altro canto gran parte del cinema politico italiano degli anni sessanta e settanta del Novecento, è stato e continua ad essere vittima di un presupposto ideologico in base al quale il contenuto dell'opera sovrasta la sua forma per mezzo di un anteposto pre-giudizio morale ad un'analisi estetica, storica o sociale. Ha senz'altro ragione Walter Benjamin quando afferma che «La critica è una questione morale» e che «Se Goethe ha misconosciuto Hölderlin e Kleist, Beethoven e Jean Paul, ciò non concerne la sua intelligenza dell'arte, ma la sua morale»⁶⁰. Nello stesso tempo però, va altresì annotato come la stessa definizione di «industria culturale», nodo teorico centrale nella riflessione marxista del secondo dopoguerra⁶¹, sia praticamente scomparsa a partire dalla fine degli anni Settanta e soprattutto con l'avvento del disimpegno degli anni Ottanta e la fine della politicizzazione di massa che aveva caratterizzato gli anni compresi tra il 1968 e il 1977.

Tentare oggi una riflessione sul teatro di narrazione in termini economici significa, innanzitutto, evidenziare come il suo carattere sociale, il suo valore pedagogico e l'estrema delicatezza socio-politica delle tematiche trattate nelle sue *performances* siano stati sovente utilizzati per promuoverne un'immagine completamente avulsa dalle dinamiche dell'industria culturale e dove l'unico motore d'azione possibile sembra essere sempre stato rintracciato in quello genericamente alimentato dalla cosiddetta “passione civile”, dal coraggio dell'utopia o dal ruolo dell'intellettuale-martire a volte schiacciato dal peso del suo ruolo di testimone o di “portatore di verità dolorose”⁶².

Eppure, l'esplosione del fenomeno teatrale della narrazione durante gli anni novanta del Novecento è un evento che certamente non esula dal contesto di un mercato economico; innanzitutto perché erano quelli gli anni in cui in termini di domanda si palesava, già ad apertura del decennio, un dato destinato ad essere ben sfruttato dall'industria culturale di tipo teatrale, giornalistico ed editoriale, ovverosia la constatazione dell'esistenza di un mercato potenziale interessato all'acquisto di videocassette relative ad operazioni teatrali pari al triplo di quello che era già esistente nel 1990⁶³. La possibilità di ampliamento del teatro nel sistema integrato dei media, operazione condotta in modo diffuso e persistente dal teatro di narrazione, trova dunque una delle sue origini più importanti proprio in ragioni legate a

⁶⁰ Cfr. B. Moroncini, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Napoli, Guida, 1984, p. 9.

⁶¹ Si veda, ad esempio, il capitolo dedicato all'industria culturale nel testo del 1947 *Dialettica dell'Illuminismo* di M. Horkheimer e T. Adorno (1° ed. italiana, Einaudi 1966).

⁶² Cfr. p. 111 di questa tesi.

⁶³ Cfr. Makno Ricerca, per conto del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, *Una ricerca sul pubblico del teatro di prosa in Italia*, Milano, marzo 1991, p. 92.

questioni di mercato; solo sette anni separano, ad esempio, l'iniziativa cinematografico-editoriale della videocassetta de *Il muro di gomma* (1992) di Marco Risi sulle indagini relative al disastro di Ustica da quella teatrale di Marco Paolini e Gabriele Vacis *Vajont 9 ottobre '63* (1999) ma è senza dubbio nel nuovo millennio, come vedremo più avanti nel caso di Marco Paolini, che l'azione integrata tra teatro, giornalismo ed editoria raggiunge il suo apice attraverso la commercializzazione audiovisuale delle opere dei narratori teatrali.

Questa sinergia tra editoria, giornalismo d'inchiesta e teatro ha dato vita alla figura pubblica del narratore informato capace di guadagnarsi una fetta di mercato come «conoscitore e narratore di storie»⁶⁴ ed ha al contempo permesso ai narratori di reperire quei finanziamenti necessari per realizzare i loro progetti. Come annotava l'Istituto Storico Parri nel 2005 riflettendo sulla commercializzazione della storia, è infatti «relativamente facile reperire finanziamenti per quelle iniziative culturali che hanno un forte impatto sul pubblico e sugli organi di informazione» mentre resta pressoché impossibile dare ampia visibilità a quella «“cultura che non si vede”, che non può essere sostenuta da denaro pubblico»⁶⁵. Il forte «impatto sul pubblico» deriva certamente dall'abilità dei narratori nell'aver saputo riconoscere e cavalcare la cogente questione della parcellizzazione e delle forme relativiste del sapere. Come riporta Christian Salmon,

Il caos dei saperi frammentati ha favorito la “svolta narrativa” della comunicazione politica e l'avvento di una nuova era, l'età performativa delle democrazie [...] E come *modus operandi* lo storytelling, il solo in grado di stringere in un'unica presa la dispersione degli interessi e dei discorsi. Mai così pregnante, forse, è stata la tendenza a considerare la vita politica come una narrazione ingannevole che ha la funzione di sostituire all'assemblea deliberante dei cittadini un uditorio prigioniero, mimando una socialità che ha in comune soltanto serie televisive, autori e attori, e costruendo così una comunità virtuale e fantastica⁶⁶.

Lo *storytelling* come *modus operandi* dell'età performativa delle democrazie testimonia la crescente sottomissione del potere politico alla forza dell'opinione pubblica. Una delle conseguenze più visibili di tale fenomeno è certamente quella che coinvolge la sfera della comunicazione che, sempre più frequentemente, tende ad allontanarsi dalla semplice

⁶⁴ Cfr. N. Gàmbula, *La narrazione teatrale. Una breve nota*, in «ateatro» del 10/04/2005: « il teatro di narrazione ha creato un *humus* di attese da cui è difficile stare fuori: ormai puoi stare sul mercato solo se ti atteggi a grande conoscitore e narratore di storie», raggiungibile al sito internet: <http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=89&ord=33> , consultato il 5/08/2013.

⁶⁵ Archivio dell'Istituto storico Parri Emilia-Romagna, Atti, *Conferenza di organizzazione - Relazione di apertura*, Bologna, 20 giugno 2005, p. 10.

⁶⁶ C. Salmon, *Storytelling. La fabbrica delle storie*, trad. it. G. Gasparri, Roma, Fazi editore, 2008, p. 111 (1°ed. Paris, 2007).

informazione della stampa per andare ad esercitare la sua azione e la sua pressione proprio sulla pubblica opinione⁶⁷.

Anche in virtù di questo «*going public*» e della funzione di orientamento dei flussi di emozione dell'opinione pubblica che il teatro di narrazione svolge attraversando con le sue *performances* quelle che sono state definite le «nuove tecnologie del potere»⁶⁸, esso gode di una relativa facilità, se paragonato ad altre realtà teatrali, nel reperire produzioni o finanziamenti pubblici. D'altro canto, anche il potere politico influenza quello dell'opinione pubblica, ad esempio attraverso la selezione del materiale televisivo da diffondere. Come ha scritto recentemente Gianni Vattimo,

anche il lavoro intellettuale, la presenza di scrittori, artisti, pensatori vari, nella società è diventato un affare «privato», sottoposto solo alle leggi del «mercato» [...] Per metterti alla prova con un programma in Rai o in una delle grandi tv private hai bisogno di poterti accedere, e la mediazione politica è ancora molto rilevante [...]⁶⁹.

La strategia di accesso a tali fondi appare essere la medesima attuata dal cinema europeo i cui progetti vengono per lo più finanziati attraverso la figura del produttore⁷⁰ che gode anche di sistemi pubblici di sussidio e dei gruppi televisivi per reperire la liquidità necessaria. I singoli narratori, le loro compagnie o le loro aziende, infatti, non ricevono direttamente fondi pubblici (vi sono naturalmente delle eccezioni che confermano la regola⁷¹) ma ne beneficiano attraverso i produttori: Teatri Stabili d'Innovazione, Comuni, servizio televisivo di Stato, Centri di Ricerca per la sperimentazione teatrale i quali ricevono finanziamenti pubblici per sviluppare i propri progetti o sostenere quelli di altre realtà. Portiamo alcuni esempi: il progetto cinematografico di Ascanio Celestini *La pecora nera* (2010) è stato prodotto dalla Madeleine S.r.l. che ha richiesto e ottenuto specificatamente per il film finanziamenti pubblici FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo) pari a 400.000 €⁷²; lo

⁶⁷ Ivi, p. 113.

⁶⁸ Ivi, p. 179.

⁶⁹ G. Vattimo, *Apologia dell'intellettuale organico*, in «MicroMega» n.6, 2013, p. 87.

⁷⁰ Cfr. F. Perretti, G. Negro, *Economia del Cinema*, Etos, 2003, p. 103.

⁷¹ Si veda ad esempio la Jolefilm S.r.l. di Marco Paolini che, almeno nel 2011, ha ricevuto fondi pari a € 16.000 dal Fondo regionale per il cinema e l'audiovisivo della regione Veneto. (L.R. 9 OTTOBRE 2009, n.25 art. 19).

⁷² Cfr. Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Direzione Generale per il Cinema, *Relazione attività anno 2010*, Tab. 7, disponibile on line al sito http://www.km-studio.net/clienti/100autori.it/usr_files/documenti/pdf_943716.pdf, consultato il 6/08/2013.

spettacolo di Marco Paolini *I-Tigi Canto per Ustica* (2000) è stato prodotto da Accademia Perduta Romagna Teatri (Teatro stabile d'innovazione) che nell'anno di produzione dello spettacolo suddetto ha ricevuto finanziamenti FUS pari a 560 milioni di Lire⁷³, stessa cifra ottenuta nel 2001, anno di *I-Tigi Racconto per Ustica*, spettacolo co-prodotto anche dall'azienda di elaborazione e di produzione delle attività dell'attore veneto, la Jolefilm S.r.l., sorta nel giugno 1999; lo spettacolo di Marco Baliani *Corpo di Stato*, infine, è stato prodotto oltre che dal centro di produzione teatrale Casa degli Alfieri e da Trickster Teatro anche dalla televisione pubblica di Stato attraverso Rai Due Palcoscenico e il produttore Rai Pietro Ruspoli⁷⁴.

La penetrazione di pubblico, almeno in termini di *audience* e *share* dei passaggi televisivi del teatro di narrazione, dimostra un successo teatrale sul piccolo schermo che ha costituito inizialmente una sorpresa anche per gli addetti ai lavori, abituati all'insuccesso degli spettacoli teatrali ripresi con telecamera fissa e poi mandati in onda con la pretesa che essa, la telecamera, potesse sostituire l'occhio dello spettatore a teatro. Un successo che, ad ogni modo, sembra essere andato diminuendo con il tempo: all'apice toccato in prima serata da Marco Paolini del 1997 con *Il racconto del Vajont* (audience pari a 3.515.000 spettatori con uno share del 15,78%) sono seguiti il *Kohlhaas* di Marco Baliani nel 1998 (audience: 300.000, share: 3,47%) e *Corpo di Stato. Il delitto Moro: una generazione divisa* dello stesso autore nello stesso anno (audience: 1.100.000, share: 10%) andati in onda in seconda serata; sarà nuovamente Marco Paolini, nel settembre del 1998 a far risalire l'audience sopra i 2.000.000 di spettatori e lo share fino al dieci per cento con *il Milione. Quaderno veneziano*, ascolti che si manterranno ancora alti il 6 luglio del 2000 con l'andata in onda di *I-Tigi Canto per Ustica* (audience: 1.813.000, share: 13.03%). Dei veri successi televisivi per il teatro, confermati negli anni dal recente *Ausmerzen - Vite indegne di essere vissute* (2011) andato in onda su La7 con audience pari a 1.719.000 spettatori ma che, ad ogni modo, non sono più riusciti ad eguagliare il record straordinario della "prima" del *Vajont*⁷⁵.

Questa comunità virtuale, come abbiamo visto nel caso di Marco Paolini, è decisamente maggiore rispetto a quella che, fisicamente, si reca a teatro per vedere uno

⁷³ Cfr. Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Osservatorio dello spettacolo, *Relazione sulla utilizzazione del Fondo Unico dello Spettacolo*, 2000, Tab. 7, p. 81.

⁷⁴ Cfr. <http://www.marcobaliani.it/cinema.php>, consultato il 6/08/2013.

⁷⁵ I dati qui riportati in termini audience e share, ad eccezione di *I-Tigi Canto per Ustica*, sono stati presi da O. Ponte di Pino, in *Le eccezioni e le regole*, materiale disponibile al sito internet <http://www.trax.it/olivieropdp/teatrotv.htm> consultato il 6/08/2013.

spettacolo di teatro di narrazione. La *performance* dedicata alla strage di Ustica mostra come i due diversi allestimenti teatrali dal 2000 al 2003 abbiano raccolto approssimativamente 63.842 spettatori⁷⁶ mentre lo spettacolo passato in televisione il 6 luglio del 2000 abbia raggiunto in una sola sera 1.813.000 spettatori. Ad ogni modo, parlare dettagliatamente di pubblico in merito al teatro di narrazione è impresa quantomai ardua: non solo perché il target dichiarato dai narratori corrisponde alla totalità dei cittadini della nazione o perché essi non pronunciano mai esplicita ammissione di parlare ad una categoria politica tradizionalmente ascrivibile al versante italiano della sinistra o del centro-sinistra (con annesse critiche ai suoi partiti)⁷⁷, atteggiamento squisitamente politico atto a coinvolgere il maggior numero di persone possibili, ma anche perché il teatro di narrazione costituisce un sotto-settore del teatro di prosa e pertanto non esistono, in questo campo, studi di settore o dati Istat che possano essere direttamente riconducibili ad esso ma soltanto al macro-settore di cui fa parte.

Sia negli anni novanta del Novecento che negli anni zero del Duemila, il pubblico del teatro di prosa è risultato essere composto in maggioranza da «donne, nubili, per lo più di età inferiore ai 34 anni, di istruzione alta e medio-alta, di professione studentesse o impiegate o insegnanti o professioniste, di reddito medio o medioalto»⁷⁸. La giovane età del pubblico sembra essere un dato importante e riferibile anche agli spettacoli creati dagli attori-narratori che, come visto nell'operazione di Marco Baliani in merito a *La Repubblica di uno solo giorno* e percorsa anche da Ascanio Celestini, cercano termini esemplari per alimentare nei giovani il desiderio di un'attiva partecipazione alla vita collettiva della Nazione⁷⁹. Secondo lo

⁷⁶ Vedi p. 117 di questa tesi.

⁷⁷ Abbiamo già detto del retroterra politico dei narratori. Per quanto riguarda le riflessioni critiche agli attuali partiti di sinistra si veda, a titolo d'esempio, il lavoro di Ascanio Celestini *Discorso alla Nazione* (2013). Per quanto concerne invece le dichiarazioni sul proprio pubblico appaiono emblematica le parole di A. Celestini, *Se vuoi "fare teatro" devi conoscerne ogni minimo dettaglio, il teatro non lo si può fare stando chiusi in una stanza!*, nell'intervista rilasciata a L. Carnelli nel magazine «Fizz. Marketing culturale e dintorni», raggiungibile al sito www.fizz.it: «Quando scrivo un testo non penso di scrivere uno spettacolo per la cubista in discoteca, o per il letterato, non c'è una tipologia di persona alla quale parlare. Cerco di scrivere storie».

⁷⁸ Cfr. Makno Ricerca, *Una ricerca sul pubblico del teatro di prosa in Italia*, cit., p. 21. Vedi anche Istat, *Spettacoli, musica e altre attività del tempo libero - indagine multiscopo sulle famiglie*, 2008, p. 43: «In quasi tutte le classi di età le donne mostrano, rispetto agli uomini, un interesse maggiore nei confronti del teatro. In particolare, le ragazze di 15-24 anni presentano uno scarto di circa 10 punti percentuali rispetto ai loro coetanei maschi».

⁷⁹ Si pensi alla differenza evidente nel dipingere il rapporto tra passato e presente nei narratori teatrali e in uno dei film più emblematici degli anni Ottanta a questo proposito, il *Non ci resta che piangere* (1984) di Massimo Troisi e Roberto Benigni. Se in entrambi i casi si manifesta con evidenza una marcata inadattabilità al mondo, gli sforzi comicamente maldestri compiuti dal personaggio di Saverio (Roberto Benigni) tornato nel XV secolo e deciso a fermare Cristoforo Colombo prima che possa riuscire a scoprire l'America, tentativo naturalmente fallito, sono di natura assai diversa rispetto a quelli fortemente pedagogici e con intenti esemplari che vadano ad agire sul presente messi in atto dai narratori. Sul tema dell'inadattabilità al mondo messo in scena nel *Non ci resta che piangere*, vedi C. Uva, M. Picchi, *Destra e sinistra nel cinema italiano: film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, Edizioni Interculturali S.r.l., 2006, p. 147.

studio della Makno Ricerca del 1991 gli indici di lettura di questo tipo di pubblico sono inoltre superiori alla media e i quotidiani più diffusi tra di essi risultano essere «la Repubblica» e il «Corriere della Sera», quegli stessi quotidiani, cioè, che hanno contribuito a commercializzare, acquistandone i diritti, alcuni prodotti *home video* degli attori-narratori.

Le motivazioni che vengono prevalentemente segnalate come causa d'acquisto di prodotti teatrali dagli studi sulle presenze di pubblico sono la ricerca d'intrattenimento, lo svago e l'ampliamento della base culturale⁸⁰; motivazioni che appaiono del tutto coerenti con quelle rilevate nell'ambito del consumo cinematografico – altro settore in cui gli attori-narratori si inscrivono diversificando il loro prodotto attraverso la creazione non solo di spettacoli teatrali ma anche di film e di documentari – e che sono, in ordine decrescente: «passare il tempo, socializzare, evadere, esaltarsi, apprendere e ricevere informazioni»⁸¹. Quest'ultima motivazione sembra poi assumere importanza anche maggiore nel teatro di narrazione se si associa, come accennato nell'introduzione al terzo capitolo di questa tesi, l'aumento della presenza di pubblico nelle sale teatrali verso la fine degli anni novanta del Novecento⁸² alla concomitante esplosione della narrazione teatrale attraverso il racconto di tematiche storiche e politiche della contemporaneità.

Ma se tali analisi sono il frutto di osservazioni indirette e filtrate dal percorso che conduce dal macro-settore del teatro di prosa al sotto-settore del teatro di narrazione, ciò non significa che sia del tutto impossibile tentare alcune riflessioni dirette sull'importanza del versante economico e dell'industria culturale nelle operazioni fin qui realizzate dagli attori-narratori. A questo scopo, data la vastità del fenomeno, prenderemo come caso di studio per alcune – pur brevissime – considerazioni, l'azienda di produzione artistica «Jolefilm S.rl.» di Marco Paolini, di colui, sarebbe a dire, che più di tutti gli altri ha saputo raccogliere dati di pubblico sensazionali nei suoi passaggi televisivi.

Occorre innanzitutto premettere che lo spettacolo teatrale *live* che si svolge *hic et nunc* e che, per sua natura, scompare per sempre nel momento stesso in cui viene realizzato (non può esistere, infatti, una replica del tutto identica alla precedente), non rientra nell'ambito dei settori industriali. Secondo uno studio della Kea commissionato dall'Unione Europea dal titolo *L'Economia della Cultura in Europa* (2006), volto tra l'altro a compiere un primo passo

⁸⁰ A questo proposito vedi Fondazione Rosselli, *Nuove tendenze nei teatri di prosa: presenze di pubblico, offerta teatrale, quadro normativo, politiche di marketing*, Venezia, Marsilio, 2004.

⁸¹ F. Perretti, G. Negro, *Economia del Cinema*, cit., p. 162.

⁸² Cfr. F. Sciarelli, W. Tortorella *Il pubblico del teatro in Italia*, Napoli, Electa, 2004, p. 34

verso l'elaborazione di definizioni adeguate nell'ambito dell'economia della cultura, appartengono però alla sfera dell'industria culturale tutti quei prodotti riproducibili quali DVD, libri, film, registrazioni che consentono una diffusione di massa di beni culturali⁸³. Rientrano dunque in questa definizione i prodotti video ed editoriali che accompagnano pressoché tutte le *performances* del teatro di narrazione, specialmente nella formula del libro più DVD. Uno sguardo su tali prodotti in rapporto ai bilanci aziendali della Jolefilm S.r.l. consente di misurare in parte la loro importanza economica e di mettere in relazione due necessità nell'attività di Marco Paolini, una deontologica e dichiarata, l'altra economica e implicita, quali il concetto di ricerca come *work in progress* nell'ambito di una narrazione teatrale a tema storico e l'allungamento del ciclo di vita del prodotto.

Per quanto concerne il tema della ricerca della verità come *work in progress*, abbiamo già detto nel secondo capitolo di come, specialmente in rapporto al *Racconto del Vajont*, le correzioni, gli aggiustamenti o le integrazioni in merito alle informazioni divulgate attraverso la narrazione costituiscano una pratica dichiarata e che consente alla narrazione stessa di beneficiare di uno status che, nel rapporto tra verità e finzione, oltrepassa la verità della finzione artistica e immaginativa per approdare in quella dei fatti 'reali', controllati e passati al vaglio dell'incessante ricerca. Oliviero Ponte di Pino, attraverso la distinzione che opera tra il "teatro civile" dei narratori odierni e il "teatro politico" degli anni Settanta arricchisce ulteriormente i termini della questione:

Il teatro civile si differenzia dal teatro politico che andava per la maggiore negli anni Settanta e che sta vivendo una crisi irreversibile. [...] A essere diversa è la posizione di chi agisce sulla scena: il regista e gli attori di uno spettacolo politico si considerano un'avanguardia, perché possiedono una verità che devono presentare al pubblico nella maniera più convincente. Chi fa teatro civile vuole invece porsi allo stesso livello degli spettatori: la sua ricerca della verità è, come lo spettacolo, un *work in progress*, un percorso sempre in divenire⁸⁴.

Eppure, questa differenza tra teatro politico e teatro civile non sembra affatto pervenire nel caso di studio analizzato nel nostro lavoro, quello relativo a *I-Tigi Canto per Ustica* e *I-Tigi Racconto per Ustica*. In questo caso, infatti, pur basandosi su una sentenza di rinvio a giudizio e amplificando attraverso i media le ombre sugli imputati di un processo, nessuna aggiunta o nessuna integrazione informativa ha accompagnato dal 2002 le narrazioni in video

⁸³ Cfr. KEA, *L'economia della cultura in Europa*, trad. It., Centro Studi di Diritto delle Arti, del Turismo e del Paesaggio (a cura di), 2006. p. 2.

⁸⁴ O. Ponte di Pino, *Un teatro civile per paese incivile?*, in D. Biacchesi, *Teatro civile*, cit., p. 12.

(DVD e televisione) diffuse fino ad oggi, nonostante le nuove sentenze pervenute in materia risultino fortemente discordanti in merito a molti aspetti della narrazione di Paolini. Se rintracciare questo dato di fatto è relativamente semplice, ben più complesso è il comprenderne le motivazioni a proposito delle quali può risultare utile valutarne le implicazioni economiche.

Lo spettacolo registrato nel 2002 presso il Cretto di Burri dal titolo *I Tigi a Gibellina* ha infatti visto il prolungarsi della sua vita commerciale, senza alcuna spesa aggiuntiva per la creazione di nuovi spettacoli e nuove registrazioni sullo stesso tema, ben oltre la sua “data di validità” informativa (aprile 2004, con l’uscita della sentenza di primo grado). Riproposto nel 2005, nel 2009 e nel 2010 in DVD attraverso, rispettivamente, una collana del «Corriere della Sera», il cofanetto *I-Tigi Racconto per Ustica* (libro più DVD) pubblicato dalla Einaudi e il gruppo Repubblica/L’Espresso, tale prolungamento del ciclo di vita del prodotto ha avuto ricadute positive, in termini di ricavi, sul bilancio aziendale della Jolefilm S.r.l. . Il bilancio del 2005, ad esempio, mostra come, nonostante sia avvenuta una sospensione dell’attività teatrale per sei mesi circa «allo scopo di equilibrare la presenza sul mercato»⁸⁵, l’esercizio abbia avuto un aumento dei ricavi delle vendite e delle prestazioni pari a 308.000 € rispetto all’anno precedente. A motivazione di tale aumento viene segnalata la voce ‘ricavi film’ grazie ad un importo pari a circa 453.000 € dovuto sia «alla vendita a RAI dei diritti di utilizzazione e sfruttamento in sede televisiva FREE TV dal racconto “GLI ALBUM di Marco Paolini”» che agli introiti realizzati «dallo sfruttamento home video della stessa opera [...] e di altre due precedenti opere di Marco Paolini»⁸⁶, tra cui *I Tigi a Gibellina*.

A segnalare la grande importanza dell’attività di commercializzazione audiovisuale è anche il bilancio del 2009 dove la vendita dello spettacolo *La macchina del capo* per La7, de *Il Milione quaderno veneziano* attraverso la Giulio Einaudi Editore (libro più DVD) e de *I Tigi da Bologna a Gibellina* (libro più DVD) hanno contribuito ad ottenere un ulteriore aumento sia dei ricavi che dei guadagni con i primi che, come riportato nella tabella sottostante, raggiungono l’importo massimo storico fino a quel momento dichiarato dalla Società e pari a 2.061.027 €.

⁸⁵ Jolefilm S.r.l., *Bilancio al 31/12/2005*, pp. 17-18.

⁸⁶ Ivi, p. 18.

Tabella 1 - Jolefilm S.r.l

ANNO	CAPITALE SOCIALE	RICAVI	UTILI	RISERVA LEGALE	ALTRE RISERVE	PATRIMONIO NETTO
2003	15.600	N.d.	61.308	9.035	209.771	294.339
2004	15.600	N.d.	20.147	3.120	276.993	314.485
2005	15.600	1.165.796	169.718	3.120	295.767	484.205
2006	15.600	1.245.314	86.408	3.120	465.843	570.611
2007	80.000	1.593.272	1.964	3.120	387.491	472.305
2008	80.000	1.778.927	84.514	3.120	189.187	356.821
2009	80.000	2.061.027	260.674	7.430	169.389	517.493
2010	80.000	1.394.363	307.844	16.000	321.494	725.338

Fonte: Dati di bilancio Jolefilm S.r.l. / Le cifre sono in €.

Infine, il video de *I Tigi a Gibellina* avrà effetti di bilancio anche nel 2010 a seguito degli accordi stipulati nel 2009 con il Gruppo Editoriale l'Espresso i quali, come recita il documento, «prevedono la distribuzione e la commercializzazione di una collana delle opere teatrali di Marco Paolini su alcune testate locali, e a livello nazionale, in abbinamento editoriale con La Repubblica – L'espresso»⁸⁷. Tale distribuzione e commercializzazione audiovisuale ha naturalmente prodotto ulteriori entrate nell'anno di bilancio 2010 «con un'incidenza sul fatturato pari al 6% ca. delle vendite»⁸⁸. L'importanza economica della commercializzazione audiovisuale concernente il progetto sulla narrazione della strage di Ustica appare dunque nettamente preponderante rispetto a quello relativo al *modus operandi* del *work in progress* circa il costante aggiornamento delle informazioni divulgate. Più che di una strategia della rappresentazione, in questo caso è dunque probabilmente più consono parlare di una strategia della 'ri-presentazione'.

Un'ultima osservazione relativamente ai dati editoriali dei prodotti *I-Tigi Canto per Ustica* e *I-Tigi Racconto per Ustica* permette di completare, legando primo e ultimo capitolo di questa tesi, la questione riguardo alla disposizione delle informazioni nel testo aiutandoci con la tabella sottostante:

⁸⁷ Jolefilm S.r.l., *Bilancio al 31/12/2010. Nota integrativa al bilancio chiuso il 31/12/2010*, p. 14.

⁸⁸ Ibidem.

Tabella2

ANNO	TITOLO	PRODOTTO	COSTO	TIRATURA
2001	<i>I-TIGI Canto per Ustica</i>	Quaderno dei Tigi e VHS di 150'	€ 18,08	50.000
2009	<i>I-TIGI Racconto per Ustica</i>	Libro <i>I Tigi da Bologna a Gibellina</i> e DVD <i>I Tigi a Gibellina</i>	€ 26,00	10.000

Fonte: Paola Novarese - Ufficio stampa Giulio Einaudi editore.

La procedura con cui vengono celate, nella narrazione orale, le informazioni che potrebbero permettere allo spettatore di avere utili strumenti interpretativi per valutare ciò che egli sta ascoltando, relegandole – seppur incomplete – nello spazio cartaceo del libro contenuto all'interno dei cofanetti nella loro forma tipica del libro più DVD (o in quello virtuale dei siti internet) può essere meglio compresa, a livello di portata pubblica, confrontando i dati audience del passaggio televisivo del *Canto per Ustica* con quelli relativi alla tiratura dei due cofanetti. Se lo spettacolo in televisione è stato visto da 1.813.000 spettatori, nella migliore delle ipotesi il libro contenente alcune prudenti avvertenze al lettore⁸⁹ (quali, ad esempio, l'affermazione della committenza o dell'assistenza per la comprensione e la lettura della sentenza ricevuta da periti e avvocati di una delle parti civili in causa) può essere stato acquistato da un massimo di 60.000 persone. Seppure non siamo riusciti a sapere con esattezza la quantità di copie vendute vi è comunque, di certo, un dato: il fatto che, anche approssimando in eccesso, vi sono almeno 1.753.000 persone alle quali determinate, fondamentali, informazioni non sono state date.

Questo fatto assume rilevanza in termini di marketing soprattutto perché i consumatori di oggi, nei paesi industrializzati, sono «esposti a qualcosa come 3000 messaggi commerciali al giorno»⁹⁰ e le aziende odierne per riuscire a rimanere competitive devono essere in grado di costruirsi un marchio capace di richiamare i valori personali dei consumatori stessi. La fabbrica di storie, per utilizzare il titolo del libro di Salmon, messa in atto dai narratori odierni utilizza sovente l'immagine dell'impegno civile, intellettuale e testimoniale come *brand* di una narrazione avulsa da logiche di mercato o da una rete di relazioni legate ad interessi

⁸⁹ Va sottolineato che anche in questo caso tali informazioni non vengono inserite all'interno del copione dello spettacolo che viene pubblicato nel libro bensì in un "fuoricena" da ricercare nelle dichiarazioni degli autori riportate nelle restanti pagine.

⁹⁰ C. Salmon, *Storytelling. La fabbrica delle storie*, cit., p. 31.

politici ed economici, consapevoli, probabilmente, che «La gente non compra i prodotti, ma le storie che questi prodotti rappresentano»⁹¹. Anche per questo motivo qualsiasi ambiguità metodologica poco incline a poter essere giustificata attraverso alti valori morali sembra non poter trovare spazio nelle analisi sino ad oggi compiute in merito al fenomeno della narrazioni teatrali contemporanee a tema storico.

⁹¹ Ivi, p. 26.

Conclusioni

In riferimento all'incapacità dell'uomo di raggiungere la 'Verità', Heinrich von Kleist esprimeva così la sua disperazione alla compagna Wilhelmine von Zenge:

Ah, Wilhelmine, se la parte più alta di questo pensiero non ti tocca il cuore, non sorridere di un altro che si sente ferito da questo nel suo più sacro intimo. Il mio unico e più elevato scopo è scomparso, e ora non ne ho più.¹

Valutando i limiti della ragione umana come impossibilità di giungere ad una verità oggettiva e assoluta, il drammaturgo tedesco visse la lettura della *Critica* kantiana come una perdita di religione secondo l'equazione per cui la mancanza di verità corrisponde alla mancanza di libertà. Nella stessa maniera, il teatro di narrazione italiano ha focalizzato tanta parte della sua attenzione verso il cogente problema contemporaneo del mancato raggiungimento della verità in merito ad eventi cruciali della storia d'Italia, incarnando nella figura dello specchio del cittadino quella "disperazione attiva" che fu già di Kleist a cavallo tra diciottesimo e diciannovesimo secolo e rintracciabile nella lotta corpo a corpo contro una realtà che sembra non voler restituire sul piano fattuale ciò che nel territorio dell'ideale si ritiene essere necessità prima e insostituibile: il raggiungimento di una verità incontestabile, oggettiva e che, in quanto tale, sia capace di creare un comune accordo tra i cittadini della Nazione.

Il bisogno di dare un senso alla propria esistenza o a quella prematuramente spezzata di tante vite vittime di violenza, terrorismi e stragi nel secondo Novecento è stata necessità fondante del teatro di narrazione italiano che proprio attraverso una novella di Kleist ha iniziato il suo percorso dialettico alla ricerca di chiavi interpretative volte a delineare i complessi rapporti tra giustizia e violenza, tra Stato e società civile e tra individuo e collettività. Ma ad unire gli attori-narratori contemporanei con il teatro di Kleist non è soltanto un testo d'esordio o l'evidente tribunalizzazione del reale, bensì anche un fraintendimento filosofico, seppur naturalmente riferito a correnti e pensatori differenti: nella stessa maniera in cui Kleist aveva infatti tirato conclusioni affrettate dal pensiero di Immanuel Kant, affidandosi alla lettura di una *neure sogennante kantische Philosophie* – recente,

¹ Cfr. Baldi, S. *et al.*, *Kleist: le lettere*, Firenze, Vallecchi, 1962, p.216.

cosiddetta (dunque generica) filosofia kantiana², finendo con l'eliminare dalla presa di coscienza dei limiti del sapere il suo essere condizione indispensabile per la dignità umana al fine di non cadere nella tempesta della metafisica come una barca sbattuta senza controllo tra i flutti di un mare in tempesta, così la lettura della contemporaneità e del postmodernismo filosofico offerta da Marco Paolini nello spettacolo *I Miserabili. Io e Margaret Thatcher* incappa in un tranello assai simile, riversando nel fattore iper critico di tale corrente una condanna che, per molti versi, troverebbe una collocazione più appropriata se trasformata in autocritica. Le accuse rivolte alle «sublimi provocazioni» filosofiche, ree di aver fatto scempio del concetto di verità attraverso un relativismo che non consente alcuna presa di posizione assoluta nei confronti del reale, si scontrano inevitabilmente con l'eliminazione dalla denuncia del narratore delle istanze emancipatrici che tale corrente ha promosso in merito all'individuazione di tutti quei falsi presupposti, quei pregiudizi, quelle contraddizioni aporetiche linguistico-concettuali e quegli interessi di vario genere che, almeno potenzialmente, sottendono a qualsiasi narrazione e che necessitano, dunque, di controlli rigorosi. Ma si scontrano anche con altri due dati di fatto: il primo è quello che cozza contro quell'opera di banalizzazione che di tale pensiero iper critico hanno promosso molti organi mass mediatici attraversati dagli stessi narratori teatrali e il secondo è quello che, forte dell'eliminazione di tali controlli critici, bollati come mere provocazioni, finisce col proporre al pubblico evidenti forzature in termini di verità storica o di verità giuridica sotto l'egida della necessità di una verità condivisa, così sostituendo i limiti della conoscenza con una conoscenza limitata alla visione soggettiva del narratore eppure posta come fonte di riconciliazione nazionale.

A complicare ulteriormente il quadro della lettura del reale offerto dal teatro di narrazione vi è la perenne ambiguità che tali spettacoli palesano nel momento in cui, a fianco della proposta di un racconto a tema storico quale opinione personale dell'autore, concorrono elementi tali da mettere in ombra il dato del soggettivismo dichiarato il quale, pertanto, rischia di divenire una mera scusante per poter affermare verità non accertate. Tra questi elementi, riscontrati a seconda delle narrazioni analizzate in questa tesi, vi sono i riferimenti in merito all'opera di controllo, di revisione e soprattutto di 'aggiornamento' continuo del testo – alimentati non solo dal narratore e da una parte della critica teatrale ma anche dalla

² Sul problema del fraintendimento della *Critica della ragion pura* da parte di Kleist, sono state già spese numerose pagine, a iniziare dagli scritti di Ohmann e di Cassirer. In particolare il 15 novembre 1918 Cassirer tenne a tale proposito una conferenza nella sezione berlinese dell'Associazione kantiana. Una chiara esposizione del tema è presente in: N., Accolti Gil Vitale, *Confessioni di Heinrich von Kleist*, Zuffi, Bologna, 1950, pp. 172-177.

stampa³ –, un dato, questo – specie l’aggiornamento –, che non trova corrispondenza tra intenti e prassi come visto nel caso dei prodotti di Paolini in merito al caso di Ustica; ma anche il ripudio dello scetticismo postmoderno, l’utilizzo di fonti documentali parziali usate come prove definitive, il paragone di Baliani con l’operato di Carlo Ginzburg – fortemente ambiguo sul versante del rapporto tra vero e verosimile in quanto mira alla sovrapposizione dell’utilizzo del verosimile come risorsa per le lacune documentali in sede di ricerca storica con la verità del racconto immaginifico –, l’utilizzo del paradigma indiziario, il rifiuto (è il caso di Paolini) o la messa in ombra (è il caso di Celestini nel testo di *Radio Clandestina*) dell’ideologia e, infine, le critiche a quelle narrazioni che utilizzano meccanismi combinatori affascinanti (è ancora il caso di Paolini) per riscrivere faziosamente la storia, salvo poi non percepire che le proprie narrazioni teatrali utilizzano quei medesimi meccanismi per rendere più efficace la verità proposta nel proprio racconto di fronte ai problemi della mancanza di prove.

Se la fine della modernità è data dallo smarrimento della fede in un progressivo miglioramento morale assecondato dalla ragione, il confronto tra la sfera pubblica del secolo decimottavo con l’operato dei narratori teatrali odierni ha messo in evidenza come la mimetizzazione della propria coscienza privata nel tribunale dell’opinione pubblica risulti ancora oggi un dato riferibile ad ambedue le epoche esaltando, anche nella contemporaneità, il carattere che Reinhart Koselleck ha attribuito ai *philosophes* dell’Illuminismo quali portatori di una critica intesa come arte del giudizio che, distinguendo il vero dal falso, viene posta a fondamento della ragione. Ponendo al presente la celebre domanda «che cos’è Illuminismo (oggi)?» e affidando la risposta all’analisi dell’operato dei narratori teatrali, il dato più evidente che si riscontra è quello che, in rapporto all’uso pubblico della ragione invocato da Kant per realizzare l’Illuminismo tra gli uomini, vede nel presente il manifestarsi di un uso prevalentemente privato dell’intelletto in quanto il grado di universalità che separa i due usi appare orientato decisamente verso il basso. Ciò è dovuto principalmente a due fattori: da un lato, alla necessità di rispondere ad esigenze di committenza (la televisione di Stato nel caso del *Corpo di Stato* di Baliani, Daria Bonfietti nel caso di *I-Tigi Canto per Ustica* di Paolini, la proposta di Mario Martone, allora direttore dell’Associazione Teatro di Roma, nel caso di *Radio Clandestina*) che hanno reso la ‘carica civile’ del narratore simile a quella di un funzionario pubblico o di un ecclesiastico che, per mezzo di «orazioni civili», parla ai

³ Si aggiungano agli articoli già proposti in questa tesi quello di S. Matuella, *L’ultimo “Gioco” è quello di Paolini. Aggiornatissima denuncia su Ustica*, in «Alto Adige - Bolzano spettacoli» del 19-04-2002.

cittadini di uno Stato o ai fedeli di una Chiesa, ad un pubblico dunque limitato e che non può essere rintracciato nell'universalità del mondo intero; dall'altro lato, a fattori economici che si esplicitano in due principali modalità particolarmente riconducibili all'operato di Marco Paolini: la prima è quella del prolungamento della durata di vendita di un prodotto a scapito dell'aggiornamento delle informazioni contenute al suo interno, la seconda è quella legata al fatto di celare allo spettatore informazioni preziose che gli permetterebbero di avere fondamentali strumenti d'interpretazione in merito a ciò a cui sta assistendo e che, nemmeno complete, egli può ricevere solo ricercandole nei sotto-link dei siti internet o trasformandosi in acquirente dei libri che accompagnano i video degli spettacoli venduti nel circuito del mercato editoriale. Ciò genera naturalmente una sproporzione tra le informazioni che riceve la stragrande maggioranza del pubblico, quella che assiste ad uno spettacolo teatrale trasmesso in televisione, e coloro i quali (fortemente in minoranza) acquistano invece anche i prodotti riproducibili, come risulta dai dati riportati nella nostra tesi.

Avviene così che nel celebrare l'ideale caro a Norberto Bobbio della democrazia come «casa di vetro», tale sproporzione nella ricezione delle informazioni fornite dal narratore conduca piuttosto ad una scarsa trasparenza dei metodi utilizzati dal narratore stesso e, dunque, al perseguimento di un «comune accordo» con la *civitas* quale giudizio collettivo ma sommario anziché ad un processo «universale» capace di dotare il pubblico di strumenti interpretativi. Un tentativo di influenza sull'opinione pubblica che, non senza un forte paradosso logico, mentre dichiara la necessità di un risveglio della società civile italiana, di una maggiore partecipazione dei cittadini alla vita dello Stato e mentre ricerca anche negli eventi del passato esemplarità che mostrino quel coraggio civile e politico di cui l'essere umano è capace e che oggi si fatica a rintracciare nel presente, rilancia altresì quella corrosione dello Stato e della dimensione politica che, come risulta dai dati Censis, il «primato dell'opinione» contribuisce a realizzare. Alimentando un diffuso antagonismo tra Stato e società civile, operando una divisione manichea tra le due parti e costruendo la sua critica alla realtà non in termini esplicitamente politici bensì opponendo ad essa costruzioni utopiche o ricostruzioni parziali che sovente fanno leva su dinamiche qualunque, il teatro di narrazione ha palesato al suo interno l'esistenza di caratteri affini ai movimenti dell'anti-politica.

L'individuata capacità del narratore di costituire un proprio popolo⁴ risulta rafforzata dall'identificazione operata tra la figura della società civile e quella della vittima; a fronte di

⁴ AA.VV., *Teatro popolare di ricerca. Una nozione in progress*, in «Prove di Drammaturgia», Anno V, n. 2, dicembre 1999, p. 8.

uno Stato carnefice e sempre colpevole, la società civile gode infatti dell'immunità della vittima, innocente in quanto parte lesa. In questa maniera si assiste, nelle narrazioni che abbiamo assunto come casi di studio, a delle opposizioni emblematiche se rapportate alla funzione terapeutica sovente associata a tali spettacoli: la colpevolezza dello Stato si manifesta nell'aver voluto accoppiare Aldo Moro nella stessa maniera in cui l'innocenza della vittima-società civile si palesa nell'essere finiti in prigione per una sciocchezza, come quella di aver celato la pistola di un compagno entrato in clandestinità durante il clima da guerriglia urbana degli anni Settanta. La colpevolezza dello Stato è poi quella dei suoi apparati militari, rei di aver nascosto non gli iniziali sospetti in merito alla caduta del Dc9 Itavia bensì una verità provata e taciuta sostituendola con un'altra; di contro, la società civile è la vittima tenuta all'ombra di oscure trame e il tentativo di influenza mediatica operato dal narratore-specchio del cittadino sull'opinione pubblica e sui processi in corso che erano volti ad accertare la colpevolezza o l'innocenza degli imputati non costituisce un processo sommario e un giudizio preventivo di colpevolezza dato al di fuori dalle aule del tribunale – come prospettato dall'interpellanza parlamentare sorta conseguentemente agli spettacoli di Paolini – bensì, secondo quanto riportato nel libro *I Tigi da Bologna a Gibellina* venduto insieme al DVD dello spettacolo, un tentativo simile alla *Truth and Reconciliation Commission* istituita in Sudafrica dopo la fine dell'*apartheid* con il compito di superare le divisioni e le lotte del passato. Infine, la colpevolezza dello Stato è quella del Fascismo e della guerra a fianco del Nazismo di contro alle vittime di una società civile costretta alla miseria, allo sfruttamento e alla morte.

È evidente che una simile tendenza nella rappresentazione storica di un evento, quella cioè che sposta totalmente la colpa da un lato e l'innocenza dall'altro, non solo finisce con il cadere in un ingenuo meccanismo manicheo ma sia anche difficilmente inquadrabile come tentativo di riappacificazione e riconciliazione collettiva. Accanto alla visione consolatoria, infatti, che promuove l'innocenza degli individui nella partecipazione degli eventi di cui è responsabile lo Stato-carnefice, la forte componente polemica, di rabbia e di scontro così come la scelta di eliminare il «punto di vista del lupo»⁵, le voci ritenute antagoniste nelle fonti

⁵ Se Marco Paolini sceglie di narrare quasi esclusivamente il punto di vista di una delle parti civili in causa escludendo le ragioni degli imputati, Marco Baliani dà per scontato la malafede delle forze dell'ordine durante il sequestro Moro, accusate – sulla scorta di Sciascia – di mettere in scena ricerche simboliche e non accenna mai alle motivazioni relative ai problemi di coordinamento nelle ricerche pur emersi in sede giudiziaria che dovette affrontare la polizia in quel 1978 né il fatto che mancassero strumenti e organizzazioni d'*intelligence* pari a quelle cui siamo abituati oggi. Nella stessa maniera, Ascanio Celestini, dopo aver correttamente dichiarato le Fosse Ardeatine come strage nazista, si abbandona totalmente a commenti d'elogio circa l'appropriatezza dell'azione messa in atto dai GAP in via Rasella senza dare voce a quelle riflessioni di segno contrario pur correttamente ospitate nel testo di Alessandro Portelli che costituisce la fonte principale della narrazione di Celestini e che avrebbe ad essa conferito un intento meno militante e maggiormente volto all'amore per la verità.

analizzate e, dunque, di proporre ricostruzioni faziose incentrate sul proprio Io quale guida delle idee e delle rappresentazioni pubbliche, non sembrano elementi in linea con un tentativo di riconciliazione tra cittadini e Istituzioni quanto, piuttosto, delle prese di posizione volte a professare una verità poco propensa ad essere messa in dubbio – la propria o quella di altri fatta propria e testimoniata –, ambigualmente accompagnata da fonti, testimonianze, ricordi e documenti a volte mal interpretati o modificati nella portata del contenuto per rendere più efficace la narrazione stessa.

D'altronde, la stessa esplosione del fenomeno del teatro di narrazione è avvenuta a pochi anni di distanza dal biennio 1992-1994, quando nel passaggio dalla Prima alla Seconda Repubblica i cittadini italiani si sono trovati a dover ridefinire molti degli elementi di quel patto fiduciario su cui era basata la memoria della Nazione; scandali legati a problemi di corruzione e di contiguità tra poteri criminali e poteri ufficiali hanno decretato una crisi della fiducia nello Stato che sembra essere ben rappresentata dal ri-emergere della critica politica nel teatro di narrazione dopo il disimpegno degli anni Ottanta. Inoltre, a fronte di una storia del secondo Novecento ancora costellata di eventi non del tutto risolti sul piano della verità giuridica e/o storica, e comunque al centro di forti divisioni sociali in seno alla memoria o al significato assegnato all'evento stesso, il teatro di narrazione si è inserito, attraverso alcuni suoi spettacoli, nel solco di quella tendenza diffusa e atta a sostituire il lento procedere della ricerca storica, in virtù delle pressanti necessità del presente, con figure professionali molto diverse tra loro e che vanno dal mondo del giornalismo a quello dello spettacolo, dal mondo della politica a quello letterario, tutti intenti a tirare le fila di un discorso storico innanzi all'opinione pubblica che trova nella commistione con la *fiction* uno dei suoi caratteri principali.

Tale commistione, se da un lato produce una risposta a quel rinnovato «bisogno» di storia che, in modo particolare dagli anni novanta del Novecento, sembra essere testimoniato dal fiorire di trasmissioni televisive ed eventi spettacolari in genere riferiti ad eventi storici, dall'altro ha fortemente contribuito a quella spettacolarizzazione dell'informazione pubblica che cerca di rispondere a tale «fame di storia» non attraverso analisi, studi e ricerche bensì attraverso il coinvolgimento del pubblico all'interno di un dibattito collettivo, coinvolgendo i cittadini in percorsi da *detective* senza per questo essere dotati della formazione necessaria o degli strumenti adeguati a tale scopo. Proprio da questo «filo diretto con lo spettatore», sorto con l'avvento in Italia della cosiddetta «Tv-Verità» a partire dal 1987, il teatro di narrazione ha mutuato una delle sue caratteristiche peculiari, quella di un rapporto diretto con il proprio

‘popolo’ di spettatori: non solo tentando la creazione di drammaturgie collettive, riviste e modificate a seconda dei consigli, delle aggiunte o dei tagli che venivano proposti in seno alle numerose prove aperte che, ad esempio, avevano caratterizzato l’esperienza dello spettacolo di Marco Paolini relativo alla tragedia del *Vajont*, ma anche adottando strategie e tecniche volte a posizionare il narratore «allo stesso livello degli spettatori» affinché la comunione tra le due parti possa realizzarsi attraverso quel gioco di specchi che connota il dispositivo scenico del ‘cittadino qualunque’. Si vede bene, allora, la contraddizione che vive alla base di tali operazioni: da un lato, infatti, la critica alle provocazioni filosofiche pone il narratore come baluardo contro la deriva del senso causata dal relativismo e dalla frammentazione del reale nella postmodernità mentre, dall’altro, al fine di contrastare l’isolamento che inevitabilmente coinvolge quanti, tra il pubblico, non concordano con le opinioni fornite dai narratori, e di assolvere alla necessità squisitamente politica di coinvolgere il più ampio numero di persone possibile, si finisce con il pubblicizzare un atteggiamento che va in direzione opposta, ovverosia proponendo la ricostruzione di un evento frammentandolo attraverso una miriade di opinioni particolari, molte delle quali non specialistiche come d’altronde non specializzato – cittadino qualunque per l’appunto – si presenta il narratore.

Anche questa tendenza alla creazione collettiva con il pubblico è risultata però essere piuttosto illusoria o quantomeno assai limitata nel tempo; a partire dal nuovo millennio, infatti, già con la nascita di *Canto per Ustica* nel 2000, la posizione di Marco Paolini assume molto più nettamente i contorni di un “portatore di verità” piuttosto che quelli di chi tenta un dialogo con il pubblico; non solo perché l’attraversamento del medium televisivo avviene dopo soli quattro mesi di prove, a differenza dei quattro anni di gestazione della precedente esperienza del *Vajont*, ma anche perché, come visto in merito all’iniziativa editoriale seguita agli spettacoli di Paolini trasmessi nel 2003 all’interno della trasmissione televisiva *Report*, le critiche giunte al narratore in merito alle informazioni fornite nei suoi spettacoli non vengono più prese in seria considerazione. In quell’occasione, infatti, l’attore-narratore veneto aveva creato cinque monologhi che spaziavano su temi così vasti da mettere in difficoltà il più prudente degli studiosi: dall’Uranio impoverito alla dura vita di un operaio, dalla strage di Bhopal al crollo della lira in borsa nel 1985, ecc. Inevitabilmente, si aprirono spazi di critica volti a correggere e a migliorare i contenuti delle narrazioni proposte ma nel cofanetto (libro più DVD) messo in vendita l’anno successivo veniva precisato come fosse stato corretto

«molto poco» dopo essere stati «sommersi di e-mail»⁶ perché i racconti orali non hanno l'ambizione di esaurire un argomento ma solo quello di incuriosire. Veniva, insomma, messa da parte la responsabilità di chi diviene fonte di sapere per milioni di persone attraverso le sue operazioni sempre al confine tra storia e *fiction* e veniva rivendicato il carattere orale della narrazione proprio nel momento in cui tali racconti assumevano la forma di libro cartaceo senza nemmeno essere delle pedissequa trascrizioni degli spettacoli originali.

D'altro canto, è pur vero che una delle più importanti ragioni del successo, in termini di pubblico, delle narrazioni teatrali a tema storico nel secondo Novecento può essere individuata proprio nella messa da parte di quello scetticismo conoscitivo di cui abbiamo già detto. A fronte di un paese fortemente diviso e sovente attraversato da un canto e da un contro-canto che rendono difficile raggiungere una posizione condivisa su alcuni fondamentali aspetti della vita e della storia socio-politica italiana, la possibilità di assistere ad una narrazione la cui verità artistica normalmente non necessiterebbe di essere messa in discussione sul piano della realtà fattuale consente di dare una risposta all'indeterminatezza del reale grazie ad una ritualità che fa da viatico per un'elaborazione del lutto a fronte di quelle vittime insepolti del secondo Novecento italiano o che ancora oggi non hanno ancora ricevuto legalmente giustizia.

Il binomio conoscenza-felicità che il teatro di narrazione ha mutuato dal pensiero di Kleist si sposa infatti con la necessità, altrettanto kleistiana, di «sentirsi nel giusto, nel diritto». L'attenzione ai tre eventi storici narrati e riportati in questa tesi trova importanti motivazioni proprio in questa urgenza di ritrovare una collocazione nel cerchio degli uomini, di non fuoriuscire da esso e ritrovarsi nel cosiddetto “stato di natura”. Riferendosi ad alcuni drammi sociali del Novecento italiano, i narratori hanno utilizzato il paradigma processuale della *performance* per dare una lettura della società in cui vivono e palesando così, all'interno della griglia teorica fornita da Victor Turner, una realtà in perenne oscillazione tra il momento della crisi e quello della riparazione in cui, come espresso da Gerardo Guccini, la narrazione compensa la mancata risoluzione dei conflitti.

A questo proposito, è stato in aggiunta rilevato nel nostro lavoro come questa situazione di conflittualità permanente abbia condotto i narratori ad attivare un 'dispositivo di risonanza' in tutto simile a quello messo in atto nell'*Amleto* di Shakespeare, dove l'omonimo protagonista tenta di obbligare l'assassino di suo padre a reagire e a smascherarsi di fronte

⁶ F. Niccolini, M. Paolini, A. Purgatori, *Nota introduttiva*, in *Teatro Civico. 5 monologhi per Report*, Torino, Einaudi, 2004, p. VI.

allo spettacolo che lo ritrae mentre compie il delitto. Senza arrestarsi al piano della rielaborazione artistica o della sublimazione di un evento tragico, i passaggi televisivi del teatro di narrazione hanno infatti segnalato quella propensione all'enigma, al giallo e al mistero volta allo smascheramento dei colpevoli; proprio per questo carattere d'indagine e per la tendenza a distribuire giudizi anche su temi in oggetto a cause giudiziarie ancora in corso, alcuni di questi spettacoli hanno dato vita a dei veri processi mediatici non senza una buona dose di sensazionalismo. Operazioni di questo tipo, a partire dal 2008, con delibera n.13/08/CSP poi recepita dal *Codice di autoregolamentazione in materia di rappresentazione di vicende giudiziarie nelle trasmissioni radiotelevisive*, non sembrano più poter essere tollerate dall'AGCOM (Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni) nonostante, anche recentissimamente, il presidente uscente nel 2012, Corrado Calabrò, abbia constatato una prassi di segno contrario:

L'informazione più influente è ancora quella fornita dalla televisione. Le nuove forme della democrazia corrono sulla rete ma la politica visibile in Italia si fa pur sempre in televisione. La nostra televisione resta fondamentalmente una finestra sul cortile di casa nostra, una grande TV locale, con un esagerato interesse per i fatti di cronaca nera e con la tendenza a trasformare i processi giudiziari in processi mediatici. [...] E' rimasto deluso l'auspicio, condiviso dal presidente della Repubblica che a tale fuorviante tendenza ponesse argine il Comitato di autoregolamentazione dei processi in tv ⁷.

Per quanto concerne la sfera politica ed economica inerente al teatro di narrazione abbiamo anzitutto evidenziato, a fronte di una lettura sino ad oggi incentrata sul raggiungimento del grande pubblico da parte dei narratori quale inevitabilità dovuta al connubio tra le problematiche sociali del presente e la capacità dei teatranti di dare una risposta alle stesse, come fin dal 1982 il quadro politico internazionale abbia proposto una politica televisiva unitaria volta a privilegiare un palinsesto atto a diffondere tematiche identitarie e a forte tensione collettiva; il raggiungimento del medium televisivo nazionale da parte del teatro di narrazione appare inoltre essere stato facilitato dall'obiettivo perseguito dalla RAI fin dagli anni Sessanta e volto alla creazione di un pubblico italiano unificato. Infine, la capacità degli attori-narratori di aver saputo riconoscere e cavalcare uno degli aspetti più cogenti del presente, quello delle forme relativiste del sapere e della crescente sensazione di 'non sapere', ha permesso loro di dare vita ad una fiorente attività artistica ed editoriale incentrata sul corto circuito tra identità biografica e sincerità scenica del narratore.

⁷ C. Calabrò, *Bilancio di mandato 2005-2012. Presentazione del Presidente dell'Autorità*, Roma, 2 maggio 2012, p.6, sito internet: <http://www.agcom.it/Default.aspx?message=visualizzadocument&DocID=8612> (ultima consultazione, 28-08-2013).

Il retroterra politico dei narratori in oggetto di studio è risultato essere quello prossimo agli ambienti della Sinistra o del Centro-Sinistra italiani, come dimostrato dal debito di gratitudine espresso da Marco Paolini nei confronti di Gianfranco Bettin e dalla sinergia attuata con Daria Bonfietti per il progetto Ustica, dall'iscrizione giovanile di Ascanio Celestini alla *Federazione Giovani Comunisti* o dalle tematiche trattate nei suoi spettacoli – si veda, in particolare, *Appunti per un film sulla lotta di classe* – e, infine, dalla militanza nelle file di *Lotta Continua* di Marco Baliani in quegli anni Settanta che egli narra nel suo spettacolo sull'omicidio Moro. Pur non essendo possibile, né corretto, operare dei legami diretti tra l'orientamento politico del narratore e i partiti alla guida del Governo durante la richiesta, la selezione e la scelta delle narrazioni per la loro messa in onda attraverso la televisione di Stato, è comunque possibile, a solo fine statistico, rilevare due dati: il primo è che tutte le narrazioni di cui ci siamo occupati nel nostro lavoro (*Il racconto del Vajont*, *Michele Kohlhaas*, *Il delitto Moro: una generazione divisa*, *I.Tigi Canto per Ustica*) ad eccezione di una (*Radio Clandestina*) hanno avuto spazio televisivo durante legislature guidate da coalizioni di Centro-Sinistra (Governo Prodi, XIII Legislatura e II Governo Amato, XIII Legislatura); il secondo è che tutte le narrazioni andate in onda durante la XIII Legislatura hanno avuto uno spazio televisivo in *primetime* comprendente una fascia oraria tra le 21.00 e le 24.00 mentre lo spettacolo di Celestini, trasmesso durante il Governo Berlusconi II nella XIV Legislatura è stato diffuso a notte fonda, tra le 24.30 e le 2.00 del mattino.

Nel nostro lavoro abbiamo altresì evidenziato una posizione di forza dei narratori in oggetto di studio nel reperire produzioni per i loro progetti, specialmente attraverso Teatri Stabili d'Innovazione, Comuni, Centri di Ricerca per la sperimentazione teatrale, servizio televisivo pubblico e nell'usufruire dunque in maniera indiretta dei finanziamenti pubblici di cui godono tali realtà per sviluppare progetti in linea con i propri obiettivi. Inoltre, attraverso il caso di studio di Marco Paolini e della Jolefilm S.r.l., è stato possibile individuare come l'impegno civile e l'amore per la ricerca della verità, vero e proprio *brand* o marchio di fabbrica del narratore veneto, risultino quantomeno ambigui se rapportati a ragioni economiche e di bilancio che consentono di osservare come la vendita di prodotti video relativi alla strage di Ustica abbiano permesso all'azienda del narratore di ricevere importanti entrate economiche ben oltre la data di validità delle informazioni contenute nel suo spettacolo; informazioni che, diffuse almeno fino al 2010 e basate sulla conclusione dell'istruttoria del processo in ambito penale relativo al disastro aereo del Dc9 Itavia 870 con la sentenza-ordinanza del 1999, non hanno avuto alcuna integrazione dal 2002, nonostante i

processi sorti da quell'istruttoria siano andati avanti nei tre gradi di giudizio penale sino al 2007 confutando gran parte delle "opinioni documentate" dell'autore veneto.

Dato il carattere fortemente critico, d'indagine e tribunizio che alcune operazioni del teatro di narrazione hanno palesato e considerato il labile confine tra storia e *fiction* che esse propongono, può essere di qualche suggestione richiamare uno degli aforismi più rappresentativi del metodo di un personaggio di fine millennio, studiato anche da Carlo Ginzburg per la teorizzazione del paradigma indiziario, *Sherlock Holmes*:

«Sospetta di qualcuno?»

«Sospetto di me stesso.»

«Cosa?»

«Di giungere troppo rapidamente alle conclusioni.»⁸

Un saggio invito che rivolgiamo anche a noi stessi, consapevoli che trarre delle conclusioni in merito ad una realtà o ad un fenomeno ancora in fieri è già di per sé un grande azzardo.

⁸ A. Conan Doyle, *Gli aforismi di Sherlock Holmes*, M. Baldini, (a cura di), Roma, Newton, 1995, p.52.

Bibliografia

Introduzione

Brockett, O. G., *Storia del teatro, dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti di fine Novecento*, C. Vicentini (a cura di), Venezia, Marsilio, 2000, (*History of the theatre*, 1987).

Cometa, M. (a cura di), *Cultural Studies*, Milano, Mondadori, 2004.

De Luna, G., *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano, Feltrinelli, 2011.

Lutter, C., Reisenleitner, M., *Cultural Studies: un'introduzione*, Milano, Pearson, 2004.

Marquard, O., *Imputato ed esonerato. L'uomo nella filosofia del XVIII secolo*, in O. Marquard, A. Melloni, *La storia che giudica, la storia che assolve*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

Paolini, M., *Io porterò il Vajont in piazza Fontana. E lo faccio perché...*, in «L'Unità», 9 ottobre 1995.

Shakespeare, W., *Amleto*, trad. It. Baldini, G., Bur, 1997, (*Hamlet*, 1603).

I capitolo La narrazione teatrale della sfera pubblica

AA.VV., *Storia della storiografia*, Editoriale Jaca Book, 2006.

Arendt, H., *Teoria del giudizio politico*, Genova, Il Melangolo, 1990, (*Lectures on Kant's Political Philosophy*, 1970).

Baldi, S., et al., (a cura di), *Kleist: le lettere*, Firenze, Vallecchi, 1962.

Baliani, M., *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Pisa, Titivillus, 2010; Id., *Pinocchio nero*, Milano, Rizzoli, 2005; Id., *Pensieri di un raccontatore di storie*, in «Quaderni dell'animale parlante», n.2, Comune di Genova, Assessorato istituzioni scolastiche, ufficio studi, 1991.

- Benjamin, W., *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, R. Solmi (a cura di), Torino, Einaudi, 1995 (*Der Erzähler: Nikolaj Leskov*, 1936).
- Bottioli, S., *Marco Baliani*, Arezzo, Zona, 2005.
- Cabrera, J., *Da Aristotele a Spielberg: capire la filosofia attraverso i film*, M. Di Sario, (a cura di), Milano, Mondadori, 2000.
- Caruso, L., *Gramsci e la politica contemporanea. Azione collettiva, fasi di transizione e crisi della modernità nei «Quaderni del carcere»*, in «Filosofia Politica», a. XXVI, n.2, agosto 2012, 247-266.
- Celestini, A., *Radio Clandestina*, Roma, Donzelli, 2005.
- Ceppa, L., *Dialettica dell'Illuminismo e Opinione Pubblica*, in «Studi Storici», n.2, 1984, pp. 343-352.
- Corte di Cassazione, Sezione III Civile, Sentenza del 23 maggio 2007 (dep. 6 agosto 2007) n.17172.
- Corte di Cassazione, Sezione III Civile, Sentenza del 22 luglio 2009, n.16916.
- D'Alembert, J.B., *Saggio sui rapporti tra intellettuali e potenti*, F. Brunetti (a cura di), Torino, Einaudi, 1977 (*Essai sur la société des gens de lettres et des grands*, 1753).
- Dal Toso, P., *L'associazionismo giovanile in Italia: gli anni sessanta-ottanta*, SEI, 1995.
- De Benedictis, A., *Politica, governo e istituzioni nell'Europa moderna*, Bologna, il Mulino, 2001.
- De Sanctis, F., *Una generazione allo specchio del sequestro e morte di Moro*, in «L'Unità», Roma, del 29/03/2005.
- Del Giudice, D., M. Paolini, *Quaderno dei Tigi*, Torino, Einaudi, 2001.
- Dorowin, H., Treder, U., (a cura di) *Auguri Schiller. Atti del Convegno perugino in occasione del 250° anniversario della nascita di Friedrich Schiller*, Morlacchi Editore, 2011.
- Faralli, C., *Appunti di Storia della Filosofia del Diritto*, Gedit, 2005.
- Fondo Associazione Parenti delle vittime della strage di Ustica, *Presentazione del film "Il muro di gomma"*, cart. Anniversari ed Eventi, busta 1, in Archivio dell'Istituto Storico Parri Emilia-Romagna.
- Fondo Associazione Parenti delle vittime della strage di Ustica, Busta 3, Doc. n.22, venerdì 1 febbraio 1997, Archivio dell'Istituto Storico Parri, Emilia Romagna.

- Foucault, M., *Illuminismo e Critica*, Roma, Donzelli, 1999 (*Qu'est-ce que la critique?*, 1978); Id., *Il problema del presente. Una lezione su "Che cos'è l'Illuminismo?" di Kant*, in «Aut-Aut», n.205, gennaio/febbraio 1985.
- Fusaro, D., *La disobbedienza ragionata. Critica illuministica e Stato assoluto in Koselleck e Foucault*, in «Filosofia Politica», a. XXV, n.3, dicembre 2011, pp. 449-468.
- Giancotti, M., *Trevisan attacca Paolini «Prediche e macchiette»*, in «Corriere del Veneto.it» del 16 giugno 2010.
- Ginzburg, C., *Postfazione*, in Natalie Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre*, Einaudi, 1984.
- Ginzburg, L., *Marco Paolini. L'arte di raccontare*, in «Vivaverdi» del 31-08-2005.
- Guccini, G., *La bottega dei narratori. Storie, laboratori, metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino, 2005.
- Habermas, J., *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza, 2008, (*Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 1962).
- Hofmann, H. *Il diritto e il giusto: la questione della giustizia*, in «Filosofia Politica», a. XV, n.1, aprile 2001, pp. 57-67.
- Horkheimer, M., Adorno, T., *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1997 (*Dialektik der Aufklärung*, 1947).
- Kant, I., *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma-Bari, 2000 (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781); Id., *Risposta alla domanda: che cos'è illuminismo?*, in Tagliapetra, A., (a cura di), *Che cos'è Illuminismo. I testi e la genealogia del concetto*, Milano, Mondadori, 1997; Id., *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*, R. Assunto (a cura di), Roma-Bari, Laterza, 1979, (*Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, 1783).
- Kleist, H., *Sul modo sicuro di trovare la felicità*, in Accolti Gil Vitale, N., *Confessioni di Heinrich von Kleist*, Bologna, Zuffi, 1950 (*Aufsatz über den sicheren Weg, das Glück zu finden*, 1797); Id., *Sämtliche Erzählungen. Text und Kommentar*, DKV, Frankfurt/M 2005, pp. 707-713; Id., *Michael Kohlhaas*, in Traverso, L., (a cura di), *Kleist-Opere*, Sansoni, 1959; Id., *Michael Kohlhaas*, in Kleist. *Tutti i racconti*, M. Bistolfi (a cura di), Firenze, Mondadori, 1997; Id., *Il teatro delle marionette*, Genova, il melangolo, 1978, (*Aufsatz über das Marionettentheater*, 1810); Id., *Il Principe di Homburg*, Lunari, L., (a cura di), Bur, 1983, (*Prinz Friedrich von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin*, 1821).
- Koselleck, R., *Critica illuminista e crisi della società borghese*, Bologna, Il Mulino, 1972, (*Kritik und Krise*, 1959); Id., *Una risposta ai commenti sui "Geschichtliche*

- Grünbegriffe*”, trad. it. G. De Cecchi, in «Filosofia Politica», a. XI, n.3, dicembre 1997, pp. 383-391; Id., *Il vocabolario della modernità*, Bologna, il Mulino, 2006.
- Locke, J., *Trattato sul governo*, L. Formigari (a cura di), Roma, Editori Riuniti, 1997, (*Two Treatises of Government*, 1690).
- Lukács, G., *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi, 1956.
- Magris, C., *Davanti alla legge. Letteratura e Diritto*, in «Italianistica Ultraiectina», vol.5, Igitur, Utrecht Publishing and Archiving Services, 2009.
- Marquard, O., Melloni, A., *La storia che giudica, la storia che assolve*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Matteucci, N., *Lo stato moderno*, Bologna, Il Mulino, 1997, (1° ed., 1993).
- Niccolini, F., Paolini, M., Purgatori, A., *Nota introduttiva*, in *Teatro Civico. 5 monologhi per Report*, Torino, Einaudi, 2004.
- Paolini, M., *Io porterò il Vajont in Piazza Fontana. E lo faccio perché...*, in «L'Unità», 9 ottobre 1995; Id., *Gli Album di Marco Paolini*, Libretto Due, Torino, Einaudi, 2005; Id., *I-Tigi a Gibellina. Racconto per Ustica*, Torino, Einaudi, 2009, DVD; Id., *Paolini: «I miserabili siamo noi Uomini-branco per il mercato»*, in L. Grossi, «Corriere della Sera» del 22 febbraio 2007, p.16.
- Paolini, M., D. Del Giudice, F. Marchiori, *I Tigi da Bologna a Gibellina*, Einaudi, Torino, 2009.
- Pellegrino, G., *Il terrorismo, le stragi ed il contesto storico-politico. Proposta di relazione*, Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi, XII legisl., cap. XI, sez. I, dicembre 1995.
- Pintor, G., *Kätschen von Heilbronn, Introduzione all'opera*, Carpi A., (a cura di) Einaudi, 1996
- Pinzani, A., *Il cittadino in Kant tra Liberalismo e Republicanesimo*, in «Filosofia Politica», a.XVII, n.1, aprile 2003, pp. 109-125.
- Platone, *Repubblica*, III, 389B e V, 459D.
- Pomeau, R., (a cura di), *Voltaire en son temps*, t. IV, “*Ecraser l'Infame*” 1759-1770, Oxford, 1994.
- Ponte di Pino, O., *Un teatro civile per un paese incivile?*, in D. Biacchesi, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010, pp. 11-25
- Ponte di Pino, O., M., Paolini, *Quaderno del Vajont*, Torino, Einaudi, 2008, (1° ed. 1999).

- Puppa, O., *Le nuove maschere della Commedia dell'Arte: Beppe Grillo*, in «Atti e Sipari», n.2, aprile 2008.
- Rawls, J., *Una teoria della giustizia*, Milano, Feltrinelli, 1982, (*A theory of justice*, 1971).
- Rousseau, J.J., *Il contratto sociale*, Tito Magri (a cura di), Roma-Bari, Laterza, 1992, (*Du contrat social: ou principes du droit politique*, 1762).
- Silvestrini, G., *Diritti naturali e diritto di uccidere*, in «Filosofia Politica», a. XXI, n. 3, dicembre 2007, pp. 425-452.
- Tocqueville, A., *La democrazia in America*, in *Scritti politici*, vol. II, Torino, 1968 (*De la démocratie en Amérique*, 1835-1840).
- Todorov, T., *Le morali della storia*, Torino, Einaudi, 1995.
- Tonella, G., *Il diritto di resistenza nel diritto naturale tedesco di fine Settecento*, in «Filosofia Politica», a.XX, n.2, agosto 2006, pp. 215-243.
- Tortarolo, E., *L'Illuminismo. Ragioni e dubbi della modernità*, Roma, Carocci, 1999.
- Trevisan, V., *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Zolo, D., *Cittadinanza. Storia di un concetto teorico-politico*, in «Filosofia Politica», a. XIV, n.1, aprile 2000, pp. 5-18.

Siti WWW:

- Colarieti, F., *Strage di Ustica, ecco i pezzi mancanti e tutte le bugie dell'Aeronautica*.
<http://www.stragi80.it/?p=1453> (Consultato il 16-12-2012).
- Jolefilm S.r.l., *STORIA E NOTE D'AUTORE del nuovo allestimento I-TIGI Racconto per Ustica in tournée da novembre 2001*,
<http://www.jolefilm.com/produzioni/teatro/i-tigi-racconto-per-ustica/> (Consultato il 21-08-2013).
- Jolefilm S.r.l., *MISERABILI. Io e Margaret Thatcher*.
<http://www.jolefilm.com/produzioni/teatro/miserabili/> (Consultato il 21-08-2013).
- Ponte di Pino, O., *Le eccezioni e le regole. Sei spettacoli teatrali su Raidue*.
<http://www.trax.it/olivieropdp/teatrotv.htm> (Consultato il 15-12-2012).
- 24° Rapporto Italia dell'Eurispes, 2012, *Comunicato Stampa* del 26 gennaio 2012.
<http://www.eurispes.eu/content/rapporto-italia-2012-0> (Consultato il 21-08-2013).

Il capitolo *La conoscenza della realtà*

AAVV, *Vero e Falso. L'uso politico della storia*, M. Caffiero e M. Procaccia, (a cura di), Roma, Donzelli, 2008.

Aloi, A., *Anche i satiri hanno un'etica*, in *Ustica e le arti, percorsi tra impegno, creatività e memoria*, C. Valenti, (a cura di), Titivillus, Pisa, 2007.

Anania, F., *La televisione racconta il Novecento*, RAI, 2003, pp. 161-180.

Anselmi, G.M., *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento: le radici italiane dell'Europa moderna*, Roma, Carocci, 2008; Id., *Narrazione letteraria e narrazione storica: periodi, epoche e percorsi tra verità e immaginario.*, «GRISELDAONLINE», 2009, VIII, maggio 2009, pp. 10 - 20.

Antonello, P., Mussgnug, F., *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Bern, Peter Lang AG, 2009.

Archivio dell'Istituto storico Parri Emilia-Romagna, Atti, *Conferenza di organizzazione - Relazione di apertura*, Bologna, 20 giugno 2005, pp. 3-10.

Aristotele, *Poetica*, D. Lanza, (a cura di), Milano, Bur, 2006.

Asor Rosa, A., *Scrittori e popolo: saggio sulla letteratura populista in Italia*, Roma, Savonà e Savelli, 1969, (1° ed. 1965).

Baliani, M., *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Pisa, Titivillus, 2010; Id., *La necessità della memoria*, in S. Bottiroli, *Marco Baliani*, Civitella in Val di Chianta, Zona, 2005.

Battista, M., *Insopportabilmente vero* in «L'arena di Verona» del 14/02/2002.

Battisti, R., *Da Porto Marghera a Ustica protagonista la memoria civile*, in «L'Unità», martedì 2 luglio 2002.

Bauman, Z., *Modernità liquida*, trad. it., S. Minucci, Roma- Bari, Laterza, 2002, (*Liquid Modernity*, 2000).

Benjamin, W., *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, R. Solmi (a cura di), Torino, Einaudi, 2006, p. 251; (*Der Erzähler. Nikolaj Leskov*, 1936).

Benvenuti, G., *A proposito del dibattito sulla narrazione della storia*, in «INTERSEZIONI», 1/2009, pp. 131-148.

Boltansky, L., *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milano, Raffaello Cortina, 2000 (*La souffrance à distance*, 1993).

- Boni, F., *Dal mago a Oz. Media e costruzione dell'identità*, in «Studi Culturali», n.2, dicembre 2004, pp. 267-296.
- Bracher, K.D., *Il Novecento. Secolo delle ideologie*, E. Grillo, (a cura di), Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 268-269, (*Zeit der Ideologien*, 1982).
- Briggs, A., Burke, P., *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, Il Mulino, 2009, (*A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet*, 2002).
- Bruner, J., *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Roma-Bari, Laterza, 2002.
- Cabrera, J., *Una società quanta verità può sopportare?* In Id., *Da Aristotele a Spielberg: capire la filosofia attraverso i film*, M. Di Sario, (a cura di), Milano, Mondadori, 2000.
- Casi, S., Di Gioia, E., (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Editoria e Spettacolo, 2012.
- Corte Costituzionale, Sentenza n. 40 del 23 febbraio 2012.
- Corte di Appello di Palermo, Sezione Prima Civile, Sentenza n.788, depositata il 14-6-2010, pp. 22-23.
- Corte di Assise di Appello di Roma, 1°, Proc. Pen. N° 23/05 R.G C/ASS. APP, Sentenza del 15-12-2005.
- Corte di Assise di Roma, III sezione, Sentenza 30-04-2004.
- Corte Suprema di Cassazione, Terza Sezione Civile, Sentenza 1871/2013.
- Corte Suprema di Cassazione, Prima Sezione Penale, Sentenza 9174/2007.
- Cavicchioli, S., Pezzini, I., *La TV-VERITA'. Da finestra sul mondo a panopticon*, Roma, RAI, 1993.
- Cicognetti, L., Servetti, L., Sorlin, P., *La storia in televisione. Storici e registi a confronto, Introduzione*, Venezia, Marsilio, 2001.
- Costantini, E., *Il calvario di Moro diventa teleteatro*, in «Corriere della Sera», 5 maggio 1998, p.33.
- Cucchiarelli, P., Giannuli, A., *Lo Stato parallelo*, Roma, Gamberetti, 1997.
- De Bernardi, A., Ganapini, L., *Storia d'Italia, 1860-1995*, Milano, Mondadori, 1996; Id., *Storia dell'Italia unita*, Milano, Garzanti, 2010.
- De Felice, F., *Doppia lealtà, doppio stato*, in «Studi storici», luglio-settembre, 1989.

- De Luna, G., *La storia sempre "nuova" dei quotidiani e la costruzione del senso comune*, in «Passato e Presente», 1998, n. 44, pp. 5-14.
- De Marinis, M., *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, in «Culture Teatrali», n. 5, 2001, pp. 7-21.
- Demos & PI, Rapporto *GLI ITALIANI E LO STATO*, Diamanti, I., (a cura di), *Rapporto 2007*.
- Deriu, F., (a cura di), *Lo schermo e la scena*, Venezia, Marsilio, 1999.
- Derrida, J., *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969, (*De la grammatologie*, 1965).
- Detti, T., Gozzini, G., *Storia contemporanea. II. Il Novecento*, Milano, Mondadori, 2002.
- Di Michele, A., *Storia dell'Italia repubblicana (1948-2008)*, Milano, Garzanti, 2008.
- D'Orsi, A., *L'uso pubblico e l'uso politico della storia*, in Id., *Piccolo manuale di storiografia*, Torino, Pearson Italia S.p.A., 2002.
- Eco, U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.
- Eyerman, R., *L'assassinio come performance pubblica: l'omicidio di Theo van Gogh*, in «Studi Culturali», n.1 aprile 2006, pp. 27-53.
- Ferrara, A., *La forza dell'esempio*, Feltrinelli, Milano, 2008.
- Ferraresi, F., *Minacce alla democrazia. La destra radicale e la strategia della tensione in Italia nel dopoguerra*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- Ferraris, M., *Perseverare è diabolico*, in «alfabeta2», II, n.14, novembre 2011; Id., *Manifesto del New Realism*, in «La Repubblica», 8 agosto 2011.
- Fondo Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica (1988-2010), *Appello su Ustica "La Verità: un diritto difficile che la società civile deve esigere*, Cart. Anniversari ed eventi [1989 giu.27 - 2012 giu.], conservato presso l'Istituto Storico Parri Emilia-Romagna.
- Franzinelli, M., *Il piano Solo : i servizi segreti, il centro-sinistra e il golpe del 1964*, Milano, Mondadori, 2010.
- Gadamer, H. G., *Verità e metodo*, Milano, Fabbri, 1972, (*Wahrheit und Methode*, 1960).
- Gaglianone, P., M. Cassini, *Conversazione con Antonio Tabucchi: Dove va il romanzo?* Roma, Omicron, 1995.
- Gallerano, N., *Le verità della storia. Scritti sull'uso pubblico del passato*, Roma, Manifestolibri, 1999.

- Giglioli, D., *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Ginsborg, P., *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, Milano, Einaudi Scuola, 1998.
- Ginzburg, C., *Rapporti di forza*, Milano, Feltrinelli, 2000; Id., *Il filo e le tracce*, Milano, Einaudi, 2006; Id., *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà*, in Id. *Il filo e le tracce*, cit., pp. 205-224.
- Gotor, M., *Il memoriale della Repubblica. Gli scritti di Aldo Moro dalla prigionia e l'anatomia del potere italiano*, Torino, Einaudi, 2011; Id., *Il «caso Moro» ostaggio di fiction e giudiziaria*, in «Il Sole 24 ore» del 14 marzo 2010.
- Guccini, G., *La bottega dei narratori, Storie, laboratori, metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino, 2005; Id., *IL TEATRO NARRAZIONE: FRA "SCRITTURA ORALIZZANTE" E ORALITÀ CHE-SI-FA TESTO*, in «Prove di Drammaturgia», X, n.1, 2004, pp. 15-21.
- Guglielmi, A., Balassone, S., *Senza rete: Il mito di Rai Tre 1987-1994*, Milano, Bompiani, 1995.
- Habermas, J., *L'uso pubblico della storia*, in G. E. Rusconi, (a cura di), *Germania: un passato che non passa. I crimini nazisti e l'identità tedesca*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 98-109.
- Heisenberg, W., *Indeterminazione e realtà*, Napoli, Guida, 1991.
- Himmerlfarb, G., *Telling it as you like: postmodernist history and the flight from fact*, in *The Postmodern History Reader*, ed. Keith Jenkins, New York, Routledge, 1997, pp. 158-174.
- Illuminati, G., *Nuovi profili del segreto di Stato e dell'attività di intelligence*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2011, p. 87.
- Iofrida, M., *Il dibattito di Montréal (1971) fra Paul Ricoeur e Jacques Derrida*, in *La «comprensione narrativa». Storia e narrazione in Paul Ricoeur*, B. Maj e R. Lista (a cura di), in «Discipline Filosofiche», I, 2010.
- Istituto Censis, *33° Rapporto annuale sulla situazione sociale del paese - Comunicazione e cultura*, 1999; Id., *42° Rapporto annuale sulla situazione sociale del paese - Comunicazione e media*, 2008; Id., *43° Rapporto annuale sulla situazione sociale del paese - Considerazioni generali*, 2009; *44° Rapporto annuale sulla situazione sociale del paese - Considerazioni generali*, 2010; *45° Rapporto annuale sulla situazione sociale del paese - Considerazioni generali*, 2011.
- Jedlowski, P., *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Mondadori, 2000.

- Koselleck, R., Gadamer, H.G., *Ermeneutica e Istorica*, trad. It. Paola Biale, Genova, il melangolo, 1990, (*Historik und Hermeneutik*, 1987).
- LaCapra, D., *History and Criticism*, Cornell University Press, 1987, p.117 e Id., *History, Politics, and the Novel*, Cornell University Press, 1989.
- Lanaro, S., *Raccontare la storia: generi, narrazioni, discorsi*, Venezia, Marsilio, 2004.
- Liotard, J. F., *Il Postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- Lollini, M., *Humanisms, Posthumanisms, and Neohumanisms: Introductory Essay*, in «Annali d'italianistica», vol. 26, 2008.
- Lukács, G., *Il dramma moderno*, Milano, SugarCo, 1967, p.17, (1° ed. 1911).
- Manganelli, G., *Prefazione*, in W. Whitman, *Foglie d'erba*, B. Tedeschini Lalli (a cura di), trad. it., A. Marianni, Milano, Bur, 1995.
- Manzoni, A., *Opere*, R. Bacchelli (a cura di), Milano-Napoli, 1953, pp.1066-1067.
- Marradi, A., *Linguistic Turn*, in *Lexikòn*, R. Cavallaro (a cura di), Roma, CieRe, 2006.
- Meyrowits, J., *No Sense of Place*, Oxford, 1985.
- Miserendino, B., *Comincia la raccolta di firme per una legge di iniziativa popolare. Stragi impuniti: perché non abolire il segreto di Stato?*, in «L'Unità» del 13 gennaio 1984.
- Momigliano, A., *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 459-472.
- Monteverdi, A.M., *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano, 2011.
- Mustè, M., *La storia: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2005.
- Nobile, L., *La vergogna di Ustica il coraggio della verità. Lo spettacolo teatrale di Paolini allo Spasimo*, in «La Repubblica» del 6/07/2000.
- Nussbaum, M., *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e civile*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- Paolini, M., *I-Tigi a Gibellina. Racconto per Ustica*, Torino, Einaudi, 2009, DVD; Id., *I-TIGI Canto per Ustica. Il copione*, in D. Del Giudice, F. Marchiori, M. Paolini, *I TIGI DA BOLOGNA A GIBELLINA*, Einaudi, Torino, 2009; Id., *Io porterò il Vajont in Piazza Fontana. E lo faccio perché...*, in «L'Unità», 9 ottobre 1995; Id., *I Miserabili. Io e Margaret Thatcher*, videoregistrazione della diretta andata in onda su La7 il 09-11-2009 dal Taranto Container Terminal del porto di Taranto.
- Parks, T., *In Italy, Illusion is the only Reality*, in «NYTimes» del 23 febbraio 2013.

- Pasolini, P. P., *Cos'è questo golpe? Io so*, in «Corriere della Sera, 14 novembre 1974.
- Perra, E., *Narrazioni di un trauma*, in «*La struttura subatomica dell'esperienza*». *Questioni di teoria della storiografia*, B. Maj (a cura di), in «Discipline Filosofiche», XVI, n.1, 2006, pp. 37-54.
- Pizzo, A., *Teatro e mondo digitale: attori, scena e pubblico*, Venezia, Marsilio, 2003.
- Ponte di Pino, O., Paolini, M., *Quaderno del Vajont*, Torino, Einaudi, 2008 (1° ed. 1999); Id., *Il teatro alla moda*, in «Atti & Sipari», n. 2, aprile 2008.
- Porcheddu, A., (a cura di), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Udine, Il Principe Costante, 2005.
- Portelli, A., *Ascanio Celestini, o dell'essenzialità* in A. Celestini, *Radio Clandestina*, Donzelli, Roma, 2005, pp. 9-17.
- Prodi, P., *Insegnamento e funzione sociale della storia*, in «il Mulino», n.3, maggio-giugno 2001, pp. 551-558.
- Purgatori, A., *Il Mig caduto sulla Sila. Un mistero nel mistero*, in «Corriere della Sera», 18 novembre 1992, p.4; Id., Id., «*Il Mig non era libico*», in «Corriere della Sera», 6 maggio 1993; Id., *Ustica, torna il Mig libico*, in «Corriere della Sera», 6 dicembre 1995.
- Ricoeur, P., *Filosofie critiche della storia*, trad. it. L. Possati, (a cura di), Bologna, Clueb, 2010, (*Philosophies critiques de l'histoire: recherche, explication, écriture*, 1994).
- Rochira, A., *Marco Paolini, il coraggio della verità*, in «Il Piccolo di Trieste » del 28/11/2001.
- Rorty, R., *La filosofia e lo specchio della natura*, Milano, Bompiani, 1986, (*Philosophy and the Mirror of Nature*, 1979).
- Russell, B., *La saggezza dell'Occidente. Panorama storico della filosofia occidentale nei suoi sviluppi sociali e politici*, trad. it., Luca Pavolini, Bergamo, Euroclub, 1980.
- Senato della Repubblica, Camera dei Deputati - X Legislatura - *Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi. Il terrorismo, le stragi ed il contesto storico-politico*. Audizione di Paolo Emilio Taviani del 19 giugno 1991, pp. 428-463.
- Sentenza-Ordinanza del Giudice Istruttore R. Priore, Procedimento Penale Nr. 527/84 A G.I.
- Sorlin, P., *Le storie personali: sfida alla tradizione storica*, in L. Cicognetti, L. Servetti, P. Sorlin, *Che storia siamo noi?*, Venezia, Marsilio, 2008.

- Steiner, G., *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, trad. It. T. Bianchi, Milano, Garzanti, 2001, (*Language and Silence*, 1967); Id., *Grammatiche della creazione*, Milano, Garzanti, 2003, (*Grammars of Creation*, 2001).
- Stone, L., *The Revival of Narrative: Reflections on a new old history*, in «Past and Present», n. 85, Oxford University Press, Novembre 1979; Id., *Viaggio nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 1987, (*The Past and the Present*, 1981).
- Todorov, T., *Le morali della storia*, Torino, Einaudi, 1995.
- Tramontano, L., Bordon, R., Rossi, S., *La svolta del «più probabile che non»*, in Id., *La nuova responsabilità civile. Casualità. Responsabilità oggettiva. Lavoro*, Wolters Kluwer Italia, 2010, pp. 268-274.
- Turner, V., *Antropologia della Performance*, S. De Matteis (a cura di), Bologna, il Mulino, 1993, (*The Anthropology of Performance*, 1986).
- Vattimo, G., *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.
- Vitiello, G., *Più Sciascia, meno Pasolini*, in «Corriere della Sera», inserto «La Lettura», del 16 dicembre 2012, p. 10.
- White, H., *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1993, (1° ed. 1973); Id., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006, (*The content of the form : narrative discourse and historical representation*, 1987); Id., *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, MD: The John Hopkins University Press, 1978.

Siti WWW:

M. Gotor, registrazione audio del suo intervento *Una vicenda esemplare: le fonti per la storia del caso Moro. Documenti, contesti, problemi di interpretazione*, durante il convegno *Archivi negati archivi "supplenti"*, presso Palazzo D'Accursio a Bologna, il 13 giugno 2011. La registrazione di tutti gli interventi è disponibile on line al sito sotto riportato.

<http://www.radioradicale.it/scheda/329658/archivi-negati-archivi-supplenti-le-fonti-per-la-storia-delle-stragi-e-del-terrorismo#int2562015,412,983> (Consultato il 3-06-2013).

Senato della Repubblica, Camera dei Deputati - XII Legislatura - *Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi. Il terrorismo, le stragi ed il contesto storico-politico*. Audizione di Gianadelio Maletti del 3 marzo 1997.

<http://www.parlamento.it/parlam/bicam/terror/stenografici/maletti2.htm> (Consultato il 7-03-2013).

F. Colarieti, *Ustica: il Mig era inseguito da due F-16. Lo afferma un testimone oculare*, 27 giugno 2011.

<http://www.colarieti.it/archives/551> (Consultato il 16-03-2013).

Blu Notte, *Puntate. La strage di Ustica*.

http://www.blunotte.rai.it/dl/portali/site/puntata/ContentItem-ad18ea83-d839-4c63-ad2d-10f30de399c2.html?homepage&refresh_ce (Consultato il 22-08-2013).

La Nuova Bottega dell'Elefante:

<http://www.lanuovabottegadellefante.it> (Consultato il 22-08-2013).

A. M. Lorusso, *La retorica della verità*, 7-02-2011.

<http://www.alfabeta2.it/2011/02/07/la-retorica-della-verita/> (Consultato il 18-03-2013).

G. Guccini, *Pasolini, teatri di narrazione, Saviano: passaggi di testimone*, in «Griseldaonline», n.IX, 2009-2010, p. 9.

<http://www.griseldaonline.it/archivio-in-aggiornamento.html> (Consultato il 10-10 2011).

F. Baretto, «*Ma quale macchietta, quello di Paolini è il teatro della verità*», in «Corriere del Veneto.it» del 17/06/2010.

http://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura_e_tempolibero/2010/17-giugno-2010/ma-quale-macchietta-quello-paolini-teatro-verita-1703215324418.shtml?fr=correlati (Consultato il 22-08-2013).

III capitolo *Una dialettica tra Stato e cittadini*

Alfonzetti, B., *Gli anni di piombo. Satira e tragedia in Dario Fo*, in «L'Illuminista», nn. 2-3, 2000, pp. 139-151.

Baliani, M., *Corpo di Stato. Il delitto Moro*, Milano, Rizzoli, 2003; Id., *Corpo di Stato. Il Delitto Moro. Una generazione divisa*, video della diretta televisiva del 9-05-1998; Id., *Body of State. The Moro Affair, a Nation Divided*, Marini-Maio, N., Nerenberg, E., Simpson, T., (edited by), Fairleigh Dickinson University Press, 2011.

Barbagallo, F., *Il doppio Stato, il doppio terrorismo, il caso Moro*, in «Studi storici», 2001.

Benzoni, A., Benzoni, E., *Attentato e rappresaglia, il PCI e Via Rasella*, Venezia, 1999.

Bermani, C., (a cura di), *Introduzione alla storia orale. Storia, conservazione delle fonti, problemi di metodo*, Roma, Odradek, 1999.

Biacchesi, D., *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010.

- Bobbio, N., *Il contratto sociale, oggi*, Napoli, Guida, 1980; Id., *Giustizia e libertà: il nodo è ancora qua*, intervista rilasciata a G. Mughini in «Europeo», a.XL, n.42, 20 ottobre 1984, pp.124-134.
- Bologna, P. *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Milano, Ubulibri, 2007.
- Bottioli, S., *Marco Baliani*, Civitella in Val di Chianta, Zona, 2005.
- Bruner, J., *La costruzione narrativa della realtà*, in Ammaniti, M., Stern, D., (a cura di), *Rappresentazioni e narrazioni*, trad. it., Bari-Roma, Laterza, 1997.
- Calvino, I., *Moro ovvero una tragedia del potere*, in «L'Ora», 4 novembre 1978.
- Caprara, M., Semprini, G., *Destra estrema e criminale*, Roma, Newton Compton, 2007.
- Cassazione, Sezioni Unite Civili, Sentenza n. 3053 del 19.7.1957.
- Celestini, A., *Intervista*, in Porcheddu, A., *Il peso delle storie*, in «Art'o», n. 10, gennaio 2002, pp. 101-102: Id., Soriani, S., *Del teatro politico in Italia. Ipotesi critiche*, in «Atti e Sipari», n.6, aprile 2010.
- Colombo, F., *Editoriale* de «L'Unità» del 24 marzo 2002.
- Corte di Appello di Palermo, Sezione Prima Civile, Sentenza n. 788/2010.
- Corte di Assise di Roma, III sezione, Sentenza di I grado, 30-04-2004.
- Corte di Assise di Appello di Roma, Proc. Pen. N° 23/05 R.G C/ASS. APP.
- Corte di Cassazione, Sezione III Civile, Sentenza 1871/2013.
- Corte di Cassazione, Sentenza n. 2169, 15 ottobre 2007.
- Corte di Cassazione, Sezione III Civile, Sentenza n. 10285 del 5 maggio 2009
- Corte di Cassazione, Sezione III Civile, Sentenza n.16916 del 22 luglio 2009.
- Corte di Cassazione, Sezione III civile, Sentenza n. 17172 del 6 agosto 2007.
- Corte di Cassazione Sezione I Penale - Sentenza n. 1560/99.
- Costantini, E., *Il calvario di Moro diventa teleteatro*, in «Corriere della Sera», 5 maggio 1998; Id., *Maria Fida Moro: recito per sopravvivere*, in «Corriere della Sera», 8 settembre 1998.
- Craveri, P., *«La commissione stragi, gli occultisti e gli storici*, in «Nuova storia contemporanea», vol. 3, fasc. 2, 1999.

- De Bernardi, A., *Le guerre mondiali e la storia d'Italia: Memorie pubbliche, Memorie divise, Memorie contese*, in «Revista de História das Ideias», vol. 29, Faculdade de Letras, Coimbra, 2008.
- De Luna, G., *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- De Lutiis, G., *Il golpe di via Fani. Protezioni occulte e connivenze internazionali dietro il delitto Moro*, Milano, Sperling & Kupfer, 2007.
- De Sanctis, F., *Una generazione allo specchio del sequestro e morte di Moro*, in «L'Unità», sezione di Roma, del 29 marzo 2005.
- Donne, J., *No Man is an Island*, Meditation XVII.
- D'Orsi, A., *Rovescismo, fase suprema del revisionismo*, «La Stampa» del 18 ottobre 2006.
- Drake, R., *Why the Moro Trials Have Not Settled the Moro Murder Case: A Problem in Political and Intellectual History*, in «The Journal of Modern History», vol. 73, N. 2, June 2001.
- Fasanella, G., Priore, R., *Intrigo internazionale*, Milano, Chiarelettere, 2010.
- Ferraresi, F., *Minacce alla democrazia. La destra radicale e la strategia della tensione in Italia nel dopoguerra*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- Flamigni, S., *La tela del ragno*, Roma, Edizioni Associate, 1988.
- Focardi, F. *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Fondo associazione parenti delle vittime della strage di Ustica (1988-2010), Bonfietti, D., 7 maggio 2006. *Faenza. Convegno Ustica e le Arti. Introduzione Daria Bonfietti*, p. 5, in *Anniversari ed eventi [1989 giu. 27 - 2010 giu.]*, conservato presso l'Archivio Storico Parri Emilia-Romagna.
- Fondo associazione parenti delle vittime della strage di Ustica (1988-2010) *Statuto dell'Associazione*, Busta 9 (2000), conservato presso l'Archivio Storico Parri Emilia-Romagna.
- Fondo associazione parenti delle vittime della strage di Ustica (1988-2010), Doc. Del Senato della Repubblica - Gruppo Democratici di Sinistra - L'Ulivo, Ufficio Stampa, *Dichiarazione della Sen. Bonfietti*, Corrispondenza, Busta 9 (2000), Archivio dell'Istituto Storico Parri Emilia-Romagna.
- Fondo Daria Bonfietti, *Nota storica*, p. 3, conservato presso l'Istituto Storico Parri Emilia Romagna.

- Forcella, E., *La storia di via Rasella. Partigiani e penne rosse*, in «Corriere della Sera», 10 marzo 1998, p. 33; Id., *La Resistenza in convento*, Torino, Einaudi, 1999.
- Forlani, A., *La zona Franca*, Roma, Castelvechi, 2013.
- Giovagnoli, A., *Il caso Moro: una tragedia repubblicana*, Bologna, Il Mulino, 2005
- Gotor, M., *Il «caso Moro» ostaggio di fiction e giudiziaria*, in «Il Sole 24 ore», 14 marzo 2010: Id., *Il Memoriale della Repubblica*, Torino, Einaudi, 2011; Id. (a cura di), *Aldo Moro. Lettere dalla prigionia*, Torino, Einaudi, 2008; Id., *La storia sotto chiave: il segreto di Stato e il terrorismo degli anni Settanta*, in G. Resta, V. Zeno-Zencovich (a cura di), *Riparare Risarcire Ricordare*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2012, pp. 59-70.
- Interpellanza Parlamentare 2/00257, *Esigenza di una completa e corretta informazione sulla strage di Ustica*, resoconto stenografico dell'Assemblea, seduta n. 200 dell'8/10/2002.
- Katz, R., *Roma città aperta - settembre 1943 - giugno 1944*, Milano, Il Saggiatore, 2000.
- Lepre, A., *Via Rasella: leggenda e realtà della Resistenza a Roma*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- Manca, V. R., Mantica, A., Fragalà, V., Taradash, M., *Sciagura aerea del 27 giugno 1980 (strage di Ustica - DC9 I-Tigi Itavia*, elaborato presentato il 27-04-1999 alla Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi.
- Marchiori, F., *Quel che resta dei Tigi. Media, teatro, memoria*, in D. Del Giudice, F. Marchiori, M. Paolini, *I TIGI DA BOLOGNA A GIBELLINA*, Torino, Einaudi, 2009.
- Maurizio, P., Spataro, M., *Affidarono ai tedeschi il lavoro più sporco : come i comunisti si liberarono dei loro concorrenti nella corsa al potere*, Firenze, 1989.
- Meyrowits, J., *No Sense of Place*, Oxford, 1985.
- Messina, D., *Il romanzo di via Rasella Le ragioni dei «Banditen»*, in «Corriere della Sera», 23 febbraio 2004.
- Nobile, L., *La vergogna di Ustica il coraggio della verità. Lo spettacolo teatrale di Paolini allo Spasimo* in «La Repubblica» del 6/07/2000.
- O' Leary, A., *Tragedia all'italiana*, Angelica Editore, Tissi (SS), 2007.
- Pansa, G., *Il sangue dei vinti. Quello che accadde in Italia dopo il 25 aprile*, Milano, 2003.
- Paolini, M., *Io porterò il Vajont in piazza Fontana. E lo faccio perché...*, in «L'Unità», 9 ottobre 1995.
- Pasolini, P. P., *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi argomenti», 9, gennaio-marzo, 1968.

- Pellegrino, G., *Non fu guerra*. in «Left» del 19 gennaio 2007; Id., *Resoconto stenografico della 44a seduta in Commissione Stragi di venerdì 13 novembre 1998*.
- Pizzi C., *Diritto, abduzione e prova*, Giuffè Editore, 2009.
- Platone, *Fedro*, 272 c., trad. it., R. Velardi, Milano, Bur, 2012.
- Ponzani, M., *La memoria divisa intorno alla strage delle Fosse Ardeatine*, in «Il secondo Risorgimento d'Italia», a. XVIII, n. 2/2008.
- Portelli, A., *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Donzelli, Roma, 1999; Id., *L'uso mitico della storia: varianti delle Fosse Ardeatine*, in *Vero e Falso. L'uso politico della storia*, M. Caffiero e M. Procaccia, (a cura di), Roma, Donzelli, 2008, pp.174-175; Id., *Ascanio Celestini, o dell'essenzialità* in A. Celestini, *Radio Clandestina*, Donzelli, Roma, 2005, pp. 9-17.
- Preterossi, G., *La politica negata*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Priore, R., *Premessa*, in *Ustica e le arti. Percorsi tra impegno, creatività e memoria*, C. Valenti (a cura di), Titivillus, Pisa, 2007.
- Procedimento Penale Nr. 527/84 A G.I., Sentenza Ordinanza del Giudice Istruttore R. Priore.
- Puppa, P., *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010; Id., *La gioiosa paura del monologo* in N. Pasqualicchio, (a cura di), *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006.
- Proc. n. 41/99 R.G.C. Assise, Sentenza n. 10/02.
- Requisitorie del Pubblico Ministero nel procedimento n. 266/90A P.M. E 527/84A G.I.
- Ricoeur, P., *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- Salazar, P. J., (a cura di), *Amnistier l'apartheid. Travaux de la Commission Vérité et Réconciliation, sous la direction de Desmond Tutu*, Seuil, Paris, 2004.
- Sciarelli, F., Tortorella, W., *Il pubblico del teatro in Italia*, Napoli, Electa, 2004.
- Sciascia, L., *L'affaire Moro*, Milano, Adelphi, 1994, p. 29, (1° ed. 1978).
- Stanley, A., *Agony Lingers, 20 Years After the Moro Killing*, in «New York Times», 9 May 1998.
- Staron, J., *Fosse Ardeatine e Marzabotto: storia e memoria di due stragi tedesche*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 173. (*Fosse Ardeatine und Marzabotto: Deutsche Kriegsverbrechen*

und Resistenza; *Geschichte und nationale Mythenbildung in Deutschland und Italien*, Paderborn, 2002.)

Steiner, G., *Grammatiche della creazione*, Milano, Garzanti, 2003, p. 7 (*Grammars of creation*, 2001).

Tramontano, L., Bordon, R., Rossi, S., *La nuova responsabilità civile. Casualità. Responsabilità oggettiva. Lavoro*, Wolters Kluwer Italia, 2010.

Valenti, C., *Lo scemo di guerra e altre storie alla rovescia*, in A. Porcheddu (a cura di), Pozzuolo del Friuli, Il Principe Costante, 2005.

Valentini, C., *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997.

Vidoni, F., *Sulla presenza della dialettica nell'epistemologia recente*, in A. Burgio (a cura di), *Dialettica. Tradizioni, problemi, sviluppi*, Macerata, Quodlibet, 2007.

Vidotto, V., *1978 Il delitto Moro*, in AA. VV., *Novecento Italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

Zupo, G., Marini Recchia, V., *Operazione Moro: I fili ancora aperti di una trama politica criminale*, Milano, Angeli, 1998.

Siti WWW:

M. Gotor, registrazione audio del suo intervento *Una vicenda esemplare: le fonti per la storia del caso Moro. Documenti, contesti, problemi di interpretazione*, durante il convegno *Archivi negati archivi "supplenti"*, presso Palazzo D'Accursio a Bologna, il 13 giugno 2011. La registrazione di tutti gli interventi è disponibile on line al sito internet sotto riportato.
<http://www.radioradicale.it/scheda/329658/archivi-ne> (Consultato il 25-07-2013).

M. Baliani, Sito internet ufficiale, pagina 'Cinema'.
<http://www.marcobaliani.it/cinema.php> (Consultato il 20/05/2013)

M. Baliani, *Diario di Corpo di Stato*.
http://www.marcobaliani.it/PDF/corpodistato_diario.pdf (Consultato il 15-05-2013).

D. Fo, in un'intervista a «Il Lavoro», 1979, tratta da A. Fontanella nel periodico on line «www.sindromedistendhal.com».
<http://www.sindromedistendhal.com/Terrorismo/12-Teatro.htm> (Consultato il 15-05-2013).

M. Gotor, *Aldo Moro, lettere dalla prigionia*, intervento tenuto al Corso di formazione alla politica, presso il Circolo Dossetti di Milano il 14 febbraio 2009; la registrazione audio è presente on line al sito internet.
<http://www.dossetti.com/corso/corso%202009/mp3/04gotor/03-intervento%20Miguel%20Gotor.mp3> (Consultato il 21/03/2013).

C. Freccero, nell'articolo firmato dall'Ansa dell'8-07-2000 e riportato da «Il Gazzettino» con il titolo *Ustica, Paolini conquista la tv*.

http://www.jolefilm.it/files/index.cfm?id_rst=10&id_elm=64 (Consultato il 10-06-2013).

D. Bonfietti, *Ma noi sappiamo*, in «L'Unità», 16 dicembre 2005.

http://www.stragi80.it/rassegna/commenti/bonfietti_05.pdf (Consultato il 5-05-2013).

L. Tricarico, dichiarazione estrapolata dall'Ansa e riportata on line da «GrNet.it» con il titolo *Ustica: gen. Tricarico, una "manina" insiste sulla tesi del missile*.

<http://www.grnet.it/news/95-news/1484-ustica-gen-tricarico-una-manina-insiste-sulla-tesi-del-missile> (Consultato il 20/06/2013).

M. Paolini, *Storia e note d'autore del nuovo allestimento I-TIGI Racconto per Ustica*.

<http://www.jolefilm.com/produzioni/teatro/i-tigi-racconto-per-ustica/> (Consultato il 22/08/2013).

A. Celestini, *Vita, morte e miracoli*.

<http://www.ascaniocolestini.it/vita-morte-e-miracoli/> (Consultato il 5-07-2013).

Sentenza espressa dal Giudice Dr. R. Croce contro R. Bentivegna il 26 ottobre 2006 presso il tribunale di Roma- Sezione dei Giudici per le indagini preliminari.

http://www.circoloculturalemontesacro.it/cultura/storia/newsletter_memoria/newsletter_memoria_3.html (Consultato il 3-07-2013).

Quotidiano «la Repubblica», articolo on line del 16-04-1998, *Via Rasella fu una strage ma per liberare l'Italia*.

<http://www.repubblica.it/online/fatti/rasella/rasella/rasella.html> (Consultato il 4-07-2013).

Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi, *Resoconto stenografico* della 44a seduta di venerdì 13 novembre 1998.

<http://www.parlamento.it/parlam/bicam/terror/stenografici/steno44.htm#arp> (Consultato il 21-06-2013).

IV capitolo Strategie della rappresentazione

AA.VV., *Teatro popolare di ricerca. Una nozione in progress*, in «Prove di Drammaturgia», Anno V, n. 2, dicembre 1999.

Archivio dell'Istituto storico Parri Emilia-Romagna, Atti, *Conferenza di organizzazione - Relazione di apertura*, Bologna, 20 giugno 2005.

Baliani, M., *I punti critici: domande*, in «Prove di Drammaturgia», a. V, n.2, dicembre 1999.

- Battisti, R., *Da Porto Marghera a Ustica protagonista la memoria civile*, in «L'Unità» del 2 -02-2002,
- Berselli, E., *Qualunquismo*, in «Il Mulino» n.2, marzo-aprile 2001 pp. 271-276.
- Brunt, P. A., *La caduta della Repubblica romana*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- De Marinis, M., *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 2000.
- De Sanctis, F., *Una generazione allo specchio del sequestro e morte di Moro*, in «L'Unità», Roma, del 29/03/2005.
- Ferrara, A., *La forza dell'esempio*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Fondazione Rosselli, *Nuove tendenze nei teatri di prosa: presenze di pubblico, offerta teatrale, quadro normativo, politiche di marketing*, Venezia, Marsilio, 2004.
- Guccini, G., *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino Editore, 2005.
- Istat, *Spettacoli, musica e altre attività del tempo libero - indagine multiscopo sulle famiglie*, 2008.
- Jolefilm S.r.l., *Bilancio al 31/12/2005*; Id., *Bilancio al 31/12/2010 Nota integrativa al bilancio chiuso il 31/12/2010*.
- KEA, *L'economia della cultura in Europa*, trad. It., Centro Studi di Diritto delle Arti, del Turismo e del Paesaggio (a cura di), 2006.
- Makno Ricerca, per conto del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, *Una ricerca sul pubblico del teatro di prosa in Italia*, Milano, marzo 1991.
- Meldolesi, C., Guccini, G., *Editoriale. Ai confini della 'performance epica'*, in «Prove di Drammaturgia», Anno XI, n. 2, dicembre 2005; Id., *Editoriale. L'arcipelago della "nuova performance epica"*, in «Prove di Drammaturgia», Anno X, n. 1, luglio 2004.
- Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Osservatorio dello spettacolo, *Relazione sulla utilizzazione del Fondo Unico dello Spettacolo*, 2000, Tab. 7.
- Moroncini, B., *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Napoli, Guida, 1984.
- Pedullà, W., *Finisce il secolo delle visioni*, in «Primafila», n.59, gennaio 2002.
- Perretti, F., Negro, G., *Economia del Cinema*, Etos, 2003.
- Ponte di Pino, O., *Un teatro civile per paese incivile?*, in D. Biacchesi, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010.
- Riccarelli, U., *La Repubblica di un solo giorno*, Milano, Mondadori, 2011.

Salmon, C., *Storytelling. La fabbrica delle storie*, trad. it. G. Gasparri, Roma, Fazi editore, 2008, (*Storytelling – La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, 2007).

Setta, S., *L'Uomo Qualunque 1944-1948*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

Sciarelli, F., Tortorella, W., *Il pubblico del teatro in Italia*, Napoli, Electa, 2004.

Soriani, S., *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Civitella in Val di Chianta, Zona, 2009.

Uva, C., Picchi, M., *Destra e sinistra nel cinema italiano: film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, Edizioni Interculturali S.rl., 2006.

Vattimo, G., *Apologia dell'intellettuale organico*, in n.6, 2013, pp. 87-92.

Siti WWW:

M. Baliani, *Diario di Corpo di Stato*

http://www.marcobaliani.it/PDF/corpodistato_diario.pdf (Consultato il 19-07-2013).

M. Baliani, in un'intervista di Daniela Arcudi per «Krapp's Last Post» del 2 aprile 2009.

<http://www.klpteatro.it/marco-baliani-intervista> (Consultato il 19/07/2013).

Articolo su rivista, *Drammatizzare la storia. Voce narrante Marco Paolini*, in «Primafila», n. 89, novembre 2002.

<http://www-static.cc.univaq.it/culturateatrale/materiali/Ruffini/articoli/articoli-arca-noe-paolini.pdf> (Consultato il 22/07/2013).

L. Milella, *Mettiamo in scena la legge che paralizzereà la giustizia*, in «la Repubblica» del 18/09/2002.

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/09/18/mettiamo-in-scena-la-legge-che-paralizzera.html> (Consultato il 22/07/2013).

Video della trasmissione televisiva *Retrosceca* condotta da Michele Sciancalepore a proposito de *La Repubblica di un solo giorno* di M. Baliani e U. Riccarelli.

<http://www.youtube.com/watch?v=fYbojNyAe4U> (Consultato il 27/07/2013).

Presentazione dello spettacolo *La Repubblica di un solo giorno* nel sito internet del Napoli Teatrosfestival.

http://www.napoliteatrosfestival.it/Napoli_Teatro_Festival_Italia/La_repubblica_di_un_solo_giorno.html (Consultato il 29/07/2013).

N. Gàmbula, *La narrazione teatrale. Una breve nota*, in «ateatro» del 10/04/2005.

<http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=89&ord=33> (Consultato il 5/08/2013).

Sito Ufficiale di Marco Baliani, sezione cinema.

<http://www.marcobaliani.it/cinema.php> (Consultato il 6/08/2013).

O. Ponte di Pino, *Le eccezioni e le regole*.

<http://www.trax.it/olivieropdp/teatrotv.htm> (Consultato il 6/08/2013).

A. Celestini, *Se vuoi "fare teatro" devi conoscerne ogni minimo dettaglio, il teatro non lo si può fare stando chiusi in una stanza!*, nell'intervista rilasciata a L. Carnelli per il magazine «Fizz. Marketing culturale e dintorni».

http://www.fizz.it/home/sites/default/files/allegati/interviste_reportage/pdf_interviste_completa/2009-celestini.pdf (Consultato il 23-08-2013).

Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Direzione Generale per il Cinema, *Relazione attività anno 2010*, Tab. 7.

http://www.km-studio.net/clienti/100autori.it/usr_files/documenti/pdf_943716.pdf (Consultato il 6/08/2013).

Conclusioni

AA.VV., *Teatro popolare di ricerca. Una nozione in progress*, in «Prove di Drammaturgia», Anno V, n. 2, dicembre 1999.

Accolti Gil Vitale, N., *Confessioni di Heinrich von Kleist*, Zuffi, Bologna, 1950.

Baldi, S. et al., *Kleist: le lettere*, Firenze, Vallecchi, 1962.

Conan Doyle, A., *Gli aforismi di Sherlock Holmes*, M. Baldini, (a cura di), Roma, Newton, 1995.

Matuella, S., *L'ultimo "Gioco" è quello di Paolini. Aggiornatissima denuncia su Ustica*, in «Alto Adige - Bolzano spettacoli» del 19-04-2002.

Niccolini, F., Paolini, M., Purgatori, A., *Nota introduttiva*, in *Teatro Civico. 5 monologhi per Report*, Torino, Einaudi, 2004.

Siti WWW:

Calabrò, C., (AGCOM), *Bilancio di mandato 2005-2012. Presentazione del Presidente dell'Autorità*, Roma, 2 maggio 2012.

<http://www.agcom.it/Default.aspx?message=visualizzadocument&DocID=8612> (Consultato il 28-08-2013).