

LA PECORA NERA DI ASCANIO CELESTINI: TRA PSICHIATRIA E LETTERATURA

Stefano Redaelli

Università di Varsavia
Polonia
redaelli@al.uw.edu.pl

Riassunto. Nel libro *La pecora nera* (2006) Ascanio Celestini raccoglie “memorie di chi ha conosciuto il manicomio” e le rielabora in una narrazione romanzata. Il lavoro dell’autore è tutto incentrato sulla costruzione della voce del folle. Abbiamo a che fare con una voce dominante, a metà tra modalità espressiva schizofrenica e modalità paranoica, tra comico e tragico, che ingloba le voci e i racconti degli altri personaggi del romanzo. Nel presente studio verranno analizzate le strategie mimetiche adottate da Celestini, identificando in esse da una parte le cifre caratteristiche dell’eloquio schizofrenico e dall’altra l’elaborazione letteraria operata dall’autore.

Parole chiave. Follia. Voce. Schizofrenia. Paranoia. Finzione.

Abstract. *La pecora nera of Ascanio Celestini: between Psychiatry and Literature.* In the book *La pecora nera* (2006) Ascanio Celestini collects “memories of those who have known the asylum” and re-elaborates them in a fictional narration. The author’s work is all about building the madman’s voice. We are dealing with a dominant voice, halfway between schizophrenic expressive and paranoid language, between comic and tragic, which incorporates the voices and stories of the other characters in the novel. In the present study, we will analyse the mimetic strategies adopted by Celestini and identify in them the characteristics of the schizophrenic speech and the literary elaboration performed by the author.

Keywords. Madness. Voice. Schizophrenia. Paranoia. Fiction.

1. La follia dopo Basaglia

Il 13 maggio del 2018 è ricorso il quarantesimo anniversario dell'approvazione della legge Basaglia (legge 180), con la quale l'Italia fu il primo stato, nel 1978, a sancire la chiusura dei manicomi, considerati luoghi di reclusione altamente nocivi ed antiterapeutici per i pazienti. Quarant'anni prima, nel 1938, sempre uno psichiatra italiano, Ugo Cerletti, aveva inventato la TEC (terapia elettroconvulsivante), più comunemente nota come elettroshock, prendendo ispirazione dal modo in cui venivano anestetizzati i maiali prima di essere condotti al macello. Nell'ambito della storia della psichiatria, l'Italia si avvale, dunque, di due 'primati' emblematici e antipodici. A diversi modi di trattare e curare la follia corrispondono diverse concezioni di essa, diverse narrazioni, diversi modi di considerare il folle nella società (Redaelli, 2013).

Esiste una circolarità tra psichiatria, immaginario letterario e opinione popolare, da cui può dipendere in certo modo lo statuto del folle. Si può stabilire una "cattiva alleanza" (Vaccarino, 2007) tra psichiatria e immaginario, che consolida l'idea sedimentata nella mentalità collettiva di pericolosità (Fiorillo; Cozza, 2002), inguaribilità, ereditarietà, responsabile dell'istituzione manicomio, quale luogo di segregazione del malato (per la sicurezza della società) e 'cura', laddove quest'ultima è stata caratterizzata principalmente da terapie coercitive e inumane (contenzione, elettroshock, lobotomia).

A partire dagli anni '60 il pensiero della psichiatria di matrice fenomenologica e dell'antipsichiatria, di cui Tomasz Szasz (1966), David Cooper (1969) e Ronald D. Laing (1969) sono stati i principali esponenti, hanno apportato un cambiamento radicale nella visione della follia e nella sua cura, culminato con la riforma Basaglia. Da una parte si è fatta strada l'idea che la follia sia una "condizione umana" (Basaglia, 2000: 34), "una enigmatica forma di *esistenza*" (Borgna, 1993: 41-47), che richiede l'accettazione dell'altro da sé, della diversità come altra faccia della normalità; dall'altra la convinzione che il manicomio, oltre ad essere uno strumento di esclusione dalla società, sia al contempo esso stesso generatore di follia, in quanto cronicizza i pazienti con uno stile di vita e delle cure inumane (Basaglia, 2014).

È lecito e doveroso, dunque, chiedersi, se queste importanti conquiste nel campo psichiatrico abbiano avuto un riflesso nella letteratura. Ad una prima ricognizione si può affermare che, dagli anni '80 in poi, nonostante vengano progressivamente chiusi i manicomi, il topos del manicomio - uno dei lager del Novecento - permane. La sua ombra lunga - in quanto memoria (nostalgia e/o denuncia) da una parte (Tobino, 2009; Merini, 1984, 1995, 1997; Teobaldi, 2007; Cristicchi, 2007; Vinci 2016) e dall'altra inerzia di una psichiatria che resiste al cambiamento (Affinati, 1995; Banfi, 2008, 2012, 2016) - continua a dominare l'immaginario letterario. Sono pochi gli scrittori che cercano di raccontare la follia fuori dal manicomio: in casa, nella società (Sereni, 1994, 1996, 1998, 2009, 2009a), in nuove strutture psichiatriche con nuove cure (Covacich, 2007), o di ridare voce al folle, accostando il lettore alle modalità espressive e alla realtà tragicomica della follia (Cavazoni, 1987, 1994, 2018; Celestini, 2006). È quello che fa, in particolare, Ascanio Celestini,

una delle figure più autorevoli del teatro di narrazione¹, pur restando in certo modo sotto ‘l’ombra lunga del manicomio’.

2. Pecore e ovili neri

Nel libro *La pecora nera* (2006), basato su uno spettacolo teatrale (2005) e successivamente adattato per il cinema² (2010) con Giorgio Tirabassi e Maya Sansa, Ascanio Celestini raccoglie “memorie di chi ha conosciuto il manicomio” (Celestini, 2006: quarta di copertina) e le rielabora in una narrazione romanzata. Scopo dichiarato dell’autore non è tanto “costruire una storia oggettiva”, quanto “restituire la freschezza del racconto e l’imprecisione dello sguardo soggettivo, la meraviglia dell’immaginazione” (Celestini, 2006: quarta di copertina). La documentazione³ che precede – come sempre, nel lavoro di Celestini – la scrittura è basata su “una serie di ricerche e di interviste in alcuni manicomi” (Cinicolo, 2010), che l’autore conduce dal 2002 al 2005. Quando parla di manicomi, Celestini si riferisce non solo a quelli chiusi, ma anche a quelli che “esistono ancora” (Tellini, 2008), in particolare agli Opg (ospedali psichiatrici giudiziari), residui della storica istituzione manicomiale⁴: “In Italia sono rimasti cinque Opg: chi viene ricoverato ha una sospensione della pena, e quindi se un giorno dovesse essere giudicato guarito tornerebbe in carcere. Di queste strutture però si parla solo quando c’è il *Porta a Porta* del caso con una madre assassina che finisce dentro” (Cappa, 2010). La resistenza degli Opg alla riforma è emblematica; l’ultimo Opg, quello di Barcellona Pozzo di Gotto, in Sicilia, è stato chiuso a febbraio del 2017, con ben 5 anni di ritardo: il 17 gennaio 2012 la Commissione giustizia del Senato aveva approvato la chiusura degli Opg entro il 31 marzo 2013, prorogata una prima volta al primo aprile dell’anno seguente e una seconda volta al 31 marzo 2015.

Il film di Celestini esce nello stesso anno della fiction *C’era una volta la città dei matti*, narrazione storico-agiografica della rivoluzione psichiatrica realizzata da Basaglia, ma si pone su un altro piano:

Io credo che il mio non sia né un racconto di denuncia né di rinuncia perché ho cercato di restare lontano dagli eventi legali degli anni ’70, che sono un problema delle istituzioni. [...]. Io non volevo raccontare la parte peggiore del manicomio, ma non ritengo il manicomio un’istituzione criminale così come non ritengo il carcere un’istituzione criminale perché ad essere criminale è l’idea che qualcuno decida della sorte di un altro. Io ho cercato di raccontarne il meglio perché non

¹ Tra i vari studi sul teatro di narrazione e su Celestini in particolare, cfr. Franca Angelini (2006), Gerardo Guccini, Michela Marelli (2004), Andrea Porcheddu (2005), Gabriele Benelli (2007).

² Premio Speciale della Giuria al festival *Annecy cinéma italien*; *Ciak d’Oro* 2011 come Miglior Opera Prima (giugno 2011); candidatura ai Nastri d’argento per il miglior regista esordiente.

³ Di un lavoro simile negli archivi manicomiali parla Ermanno Cavazzoni (2010) nel suo saggio *Che cosa la letteratura ha imparato dai matti*. Rep. su. <https://www.nazioneindiana.com/2010/03/30/che-cosa-la-letteratura-ha-imparato-dai-matti/>

⁴ Scrive a riguardo Clara Sereni: “Vittime di una legge mai applicata: le strutture intermedie che dovevano accoglierli, che dovevano accompagnarli e guidare la loro uscita dal manicomio e più dalla sofferenza, non sono mai state realizzate. Vittime di una società e di un fare politica che, dopo un decennio almeno di movimenti, progettualità, attenzione, li ha dimenticati, messi da parte” (1996: 5).

c'è il peggio! Volevo dire che nel migliore dei casi siamo di fronte a un'istituzione terrificante (Cinicolo, 2010).

Il protagonista del libro di Celestini è una pecora nera, non per aver commesso reati, ma perché è “cresciuta in situazioni devastanti, ultimo a scuola, una famiglia che vive fra gli animali, una madre in manicomio: è senza speranza, per questo è matto. Voglio dire che chiunque nella sua condizione è un alienato” (Cappa, 2010). In questo senso lo spirito dell'opera è comunque parzialmente antipsichiatrico e basagliano, in quanto si racconta una follia prodotta dalla società, di cui il protagonista è oggetto e vittima⁵. Il racconto di Celestini, tuttavia, non denuncia né assolve né vuole trasformare l'istituzione⁶: “Non basta rendere più belli i posti: anche il manicomio migliore del mondo, il più accogliente e avanzato, resterà un manicomio” (Cappa, 2010). La critica, l'interesse di Celestini è più ampio e riguarda il disagio umano – nello specifico: mentale – e la storia di questo disagio⁷. Neppure sembrerebbe interessato a costruire una propria poetica della follia o dei manicomi⁸. Alla domanda se si possa trovare una bellezza nella pazzia, risponde:

No, non credo ci sia bellezza nella pazzia. Si potrebbe parlare di pazzia, come di una situazione mentale degenerata, o di follia, che ha un'accezione più poetica, ma io ho cercato di avvicinarmi a una situazione più sospesa che è quella del disagio. Nel manicomio più che una bellezza infatti c'è una sorta di consolazione materna, che toglie qualsiasi responsabilità all'individuo e lo riconsegna a una dimensione infantile, lo riduce alla condizione di un neonato (Cinicolo, 2010).

Così come nella follia non c'è bellezza, nei manicomi non c'è alcuna presunta ricchezza umana, mancante all'esterno, dove la follia - quella vera - della società compulsivo-consumistica, divora i gesti più semplici e poetici, come quello di fermarsi ad osservare un tramonto:

Un'ex infermiera una volta mi raccontava che prendeva le vecchiette sotto braccio, guardavano insieme il tramonto e ha vissuto sensazioni mai provate fuori. Ho pensato allora che forse ci fosse bisogno di recuperare questa visione di umanità legata ai manicomi che manca all'esterno, ma ho capito che non è così: fuori viviamo una realtà complessa, mentre nel manicomio manca tutto e rimane solo il sole! La condizione dell'internato non sembra negativa perché l'istituzione è come

⁵ Come osserva Daniele Combierati: “Nell'opera multiforme *La Pecora nera* di Ascanio Celestini [...] aleggia, più volte nominata esplicitamente, la figura di Franco Basaglia, medico che ha segnato, con la sua utopia, ma soprattutto con le sue intuizioni e il suo lavoro, la storia della psichiatria in Italia dagli anni Sessanta ad oggi” (2011: 242).

⁶ Come voleva fare Tobino, che voleva umanizzare la psichiatria, trasformare il manicomio in “casa”, “castello”, trattare i pazienti come essere umani, con umanità, affetto (Redaelli, 2013).

⁷ L'impegno civile è una delle caratteristiche del teatro di narrazione, come osserva Cristina Lavinio (2012: 87).

⁸ Diversamente da Alda Merini, che definisce il manicomio “Terra Santa”: “proprio perché non vi si commetteva peccato alcuno, proprio perché era il paradiso promesso dove la mente malata non accusava alcun colpo, dove non soffriva più, o dove il martirio diventava tanto alto da rasentare l'estasi” (1997:106).

una mamma, ma è una condizione terribile per una persona adulta. C'è una carica emotiva molto forte ma solo perché non c'è altro (Cinicolo, 2010).

Nonostante le dichiarazioni rilasciate in diverse interviste, rileviamo ne *La pecora nera* un interesse specifico di Celestini per la follia: essa può insegnare, come sostiene Cavazzoni, alcune cose importanti alla letteratura. Innanzitutto il “guasto della parola”, riscontrabile prevalentemente nel discorso orale dei matti, ma anche in “quei rari documenti scritti, trovati in archivio, come preziose, misteriose reliquie alle soglie del significato” (Cavazzoni, 2010). Secondo Cavazzoni i “guasti” della parola producono “nodi verbali” nel discorso del matto, per cui “si può imparare per imitazione a fare nodi, cioè a scrivere non secondo le regole del giusto-sbagliato del tema scolastico, ma come pressati da una stortura, da un umore, da un pensiero indicibile direttamente, da un difetto segreto dell'anima” (Cavazzoni, 2010).

3. Una, nessuna, centomila voci

Il lavoro di Celestini è tutto incentrato sulla creazione della voce del protagonista, con i suoi relativi guasti e nodi. Non ci occuperemo qui delle caratteristiche generali della lingua di Celestini (tra cui: oralità, colloquialità, gergalità, rapporto con il “romanesco”), approfonditamente studiate dalla critica (cfr. Combierati, 2011; Lavinio, 2012), ma della sua relazione con l'eloquio schizofrenico. Nel caso specifico abbiamo a che fare con 1) una voce monologante, 2) a metà tra modalità espressiva schizofrenica e modalità paranoica (come cercheremo di mostrare), 3) tra comico e tragico, 4) illusoriamente plurivocale. Il registro è medio-basso (corrispondente ad istruzione elementare in campagna), la sintassi elementare, fortemente paratattica, con un alto tasso di ricorrenze verbali ed una componente ludica spiccata. La narrazione è un lungo monologo in tre parti: *Io ricordo la mia vita passata*, *Nicola ricorda la sua vita passata*, *Io sono morto quest'anno*; in più abbiamo un *Inizio* ed un *Intervallo* di una pagina rispettivamente, con il medesimo incipit “io sono morto quest'anno”, seguito, nell'*Intervallo*, dalla dichiarazione: “Prima di morire ho conosciuto Nicola. Nicola è uno che sta all'istituto da 35 anni”. Ovviamente, Nicola e il primo narratore coincidono, come è facile evincere – in primo luogo – dagli incipit e dalle voci coincidenti: “Io sono nato negli anni Sessanta. I favolosi anni Sessanta” (Celestini, 2010: 7), così inizia il primo capitolo; “Io sono Nicola e sono nato negli anni Sessanta. I favolosi anni Sessanta” (*Ivi*: 35), così il terzo. In secondo luogo si capisce dalla complementarità dei racconti: il primo narratore ricorda episodi legati alla scuola, alla nonna, alla mamma in manicomio; Nicola racconta del lavoro in campagna, dei fratelli, del padre. I due racconti si incastrano perfettamente a ricostruire la storia di un unico protagonista, Nicola, un ragazzo che “Viene a scuola per scaldare il banco. È debole in matematica. È debole in geografia. È debole di cervello. È il peggiore di tutta la classe. È la pecora nera” (*Ivi*: 10), come spiega la sua maestra, e finisce per essere internato a l'età di nove anni per poco più di un comportante bizzarro.

3.1. Tra schizofrenia e paranoia

Proviamo ora a mostrare in che misura la narrazione di Nicola è costruita mimeticamente a partire dai linguaggi psicotici. Innanzitutto, sottolineiamo le differenze tra linguaggio schizofrenico e linguaggio paranoico; il primo

può presentare elementi semantici, più o meno consistenti, difficilmente comprensibili. Ciò a causa dell'imponente uso linguistico di *neologismi*, di *paralogismi*, di *lapsus linguae* che finiscono per contrassegnare la produzione verbale schizofrenica. [...] Tutto ciò può portare a disarticolare la linearità sintagmatica della frase (evidente dall'asintassia delle costruzioni linguistiche) oppure a depauperare il contenuto del discorso fino a conferire agli enunciati schizofrenici uno *stile telegrafico* (Piro 1967) (Bucca, 2013: 61).

Un'altra caratteristica del linguaggio schizofrenico (non inerente la sintassi), forse più profonda in quanto legata al senso dell'esperienza delirante che si riflette nelle parole, è la

tendenza all'*astrazionismo sistematico*, nel continuo rimbalzo del significato connotativo e denotativo – delle parole e delle espressioni – verso categorie sempre più generiche. Ciò comporta una sorta di gioco metalinguistico ricco di formule ambigue, allusive, indeterminate, da cui prende corpo la fluttuazione dell'alone semantico che finisce per risolversi nella quasi completa dispersione del significato pubblico del discorso schizofrenico (Piro, 1967) (*Ivi*: 62).

L'ultimo stadio è la “dissoluzione semantica”, accompagnata dalla comparsa di forme di glossolalia che portano alla costituzione di vere e proprie protolingue autoreferenziali.

Mentre nel discorso schizofrenico tende a scomparire l'altro da sé – il referente del discorso – nella misura in cui il soggetto si ritira in sé per l'esperienza dissociativa, i paranoici, al contrario,

puntano tutto sull'efficacia del proprio discorso. L'uso linguistico gioca sulla 'fine' costruzione razionalistica del loro giudizio di realtà, sulla trasparente evidenza del loro giudizio di verità, sulla loro insistente 'capacità' di intrigare e di convincere l'altro. [...] Nelle argomentazioni paranoiche, nella speranza di carpire e di cooptare gli altri alla propria credenza, si ricorre certamente a un linguaggio assimilabile a quello 'profetico' (Bucca, 2013: 63).

L'ultima differenza essenziale tra i due discorsi-deliri riguarda la presenza-assenza di un referente (ascoltatore-lettore): “Diversamente dal delirante schizofrenico, per il delirante paranoico la presenza e il riferimento a un altro da sé è fondamentale” (Bucca, 2013: 63).

Avendo presente i due poli del linguaggio psicotico, in modo simile a un clinico, possiamo provare a ricostruire una sorta di mappa del discorso di Nicola, annotando la sintassi e le ricorrenze principali, che, in terapia, vengono fatte corrispondere a punti di frattura,

progressioni nei disturbi della personalità. Ovviamente, a noi interessa esclusivamente il linguaggio, la sua mimesi ed invenzione.

La prima ricorrenza, la più evidente è: “gli anni Sessanta”, usata come ritornello in apertura di diversi capitoli: “Io sono nato negli anni Sessanta. I favolosi anni Sessanta”. Specularmente, ricorre il ritornello della morte: “Io sono morto quest’anno”, presumibilmente l’anno dell’internamento. Il ricorrere e l’alternarsi del pensiero della nascita a quello della morte, sullo sfondo degli anni Sessanta – con le “canzoni che parlano del sapore del mare, del sapore del sale”, i rotocalchi su cui “c’è scritto che tutti gli italiani sono ricchi e si comprano il frigorifero e la lavatrice” (Celestini, 2006: 35), crea una vaghezza e sospensione temporale che riproduce la percezione distorta del tempo in manicomio e – più in generale – nelle psicosi (Minkowski, 1998). I ricordi di Nicola – infanzia, scuola, lavoro, famiglia – si susseguono in una narrazione sospesa nel tempo, in uno spazio di vita escluso dalla società, che Celestini, proprio per questo, considera privo di ogni bellezza, poeticità, speranza. Analizziamo ora un brano più esteso in cui il narratore parla della morte:

Io sono morto quest’anno. Con Nicola pensiamo spesso alla morte. Non ci importa del giorno in cui succederà ‘sto fatto. Noi pensiamo a come avverrà. Per esempio io penso a mia nonna. Lei che andava a dormire alle otto di sera e si alzava alle cinque di mattina, che incominciava la giornata bevendosi l’ovo fresco. Una sera è andata a dormire e non si è più svegliata. Semplice. Per morire gli è bastato non svegliarsi una volta.

Penso ai poveri matti del nostro istituto. A uno che stava sempre seduto, lo chiamavamo il professore perché ci pareva che stava in cattedra. Poi a gennaio si è alzato e a noi ci è venuto da ridere. Abbiamo detto “dove va? Perché si alza? Che è, ricreazione?”. Ma questo si è messo a correre, ha abbassato la testa, ha attraversato la stanza e si è schiantato contro il termosifone. Nessuno se l’aspettava. Nessuno è riuscito a fermarlo.

Penso a uno che s’è impiccato. ‘Na notte abbiamo sentito un rumore di ticchettio e Nicola ha detto che “sarà una specie di orologio”. E invece era questo che dondola come un pendolo e sbatteva coi tacchi delle scarpe sul muro. [...] Penso pure che nell’istituto nessuno muore d’infarto perché le pasticche e le gocce li tengono tutti tranquilli. Per tutta la vita ho pensato a quale categoria di morti sarei appartenuto. Ai morti impiccati o a quelli mangiati dai topi. Ai morti che esplodono in mezzo alle guerre mentre vanno al supermercato o a quelli che non si svegliano e basta. Penso a Marilyn Monroe che si ingoia un tubetto di barbiturici negli anni Sessanta, i favolosi anni Sessanta. Mo’ i barbiturici so’ una roba di antiquariato. Mo’ con certe pasticche non è manco facile ammazzarsi, magari ci provi e non ti riesce e fai pure ‘na figuraccia. (Celestini, 2006: 61-62)

La sintassi è elementare, estremamente paratattica, tendente a uno “stile telegrafico” in cui però, a differenza del discorso schizofrenico, l’alone semantico non è vago, fluttuante, e

le singole parti non sono scorrelate. Al contrario, il pensiero della morte avvolge e incolla i periodi lapidari, le espressioni anaforiche: “penso a”, “mo” – quest’ultima, dialettale, ricorrente in tutto il libro, come “na”, “sto” –, che creano una certa stereotipia verbale, sempre, tuttavia, ancorata al senso generale del discorso. Più che al discorso schizofrenico, la narrazione tende all’argomentazione paranoica; la morte collega la nonna ai matti del manicomio: l’infanzia alla vita adulta; Marilyn Monroe ai pazienti suicidi: i favolosi anni Sessanta alla vita congelata, sedata, dell’istituto.

Il narratore, pur con elementi linguisticamente rudimentali, una sintassi basata su giustapposizione per interpunzione – più che su ipotattiche legate da nessi logici, causali, tipici di un testo argomentativo – e ripetizioni verbali, punta all’efficacia del proprio discorso, cercando di intrigare, ipnotizzare, cooptare l’ascoltare nel suo pensiero ossessivo della morte.

Ma qui, più che con una patologia del linguaggio, abbiamo a che fare con una tecnica narrativa. Di certo Celestini avrà ascoltato, registrato, numerosi discorsi di pazienti dei manicomi, tra i quali, con molta probabilità più paranoici che schizofrenici, poiché “la paranoia è molto più vicina agli usi linguistici ordinari di quanto invece non lo siano le manifestazioni verbigeranti schizofreniche” (Bucca, 2013: 64), ma il vero delirio lucido è quello costruito a tavolino, mirato a cooptare l’ascoltatore – spettatore, lettore – del suo monologo.

3.2. Tra modalità ludica e modalità tragica

Leggendo – o ascoltando – *La pecora nera*, come scrive Edoardo Sanguineti sulla quarta di copertina del libro, “non si sa se ridere o piangere, ma non importa niente. In questa compresenza assoluta di comico e di tragico si ritrova incarnata la grande modalità tragica moderna”.

Analizziamo, nuovamente, il movimento tra modalità ludica e modalità tragica nel monologo di Celestini da una prospettiva psicopatologica, per evidenziare la componente mimetica del linguaggio all’interno della dimensione creativa, delle tecniche del teatro di narrazione.

Il linguaggio verbale degli schizofrenici è caratterizzato – tra l’altro – da una connotazione ludica, in genere ottenuta attraverso il gioco verbale con sillabe, suoni e parole. Quest’uso ludico del linguaggio è considerato una forma di regressione a stadi infantili della personalità. Al contempo, la componente ludica del linguaggio è presente anche nel discorso di persone non affette dai disturbi per rendere divertente o piacevole la comunicazione.

Nel seguente brano Nicola incontra nel supermercato Marinella, sua prima ed unica fiamma, amore mancato dei tempi della scuola e le racconta che la suora, con cui in genere si reca a fare spese, è andata a Roma per il funerale del Papa:

Allora io continuo e gli dico che “immaginati la suora che arriva davanti alla salma del Papa polacco. Si emoziona e gli scappa una puzza. Tutti fanno finta di niente perché lei è una suora. Tutti tranne il Papa polacco che resuscita e gli dice

che ‘mo’ basta! È una vita che fai le puzze e tutti facciamo finta di niente. Ma le puzze so puzze anche se le fai sottovoce... e lo sai perché? Perché si chiamano *puzze* e vuol dire che puzzano!” E tutti rimangono zitti e sbalorditi dalla suora che ha appena resuscitato il Papa e vanno da lui a chiedergli se “santità ci dica come è fatto il paradiso” ma il Papa polacco gli risponde che “il paradiso non esiste”. E allora qualcuno gli fa “e l’inferno”? E il Papa gli dice che “no, manco quello. Se non c’è il paradiso non ci può stare manco l’inferno...sennò la morte sarebbe stata proprio una fregatura!” Si avvicina un giornalista americano che gli chiede la cosa grossa, se “Dio esiste? Come è fatto? È alto o basso... biondo, moro, cinese, negro, donna?” Ma il Papa polacco gli risponde ancora che “no, non esiste Dio!” E qualcuno si azzarda “e Budda? Manitù?” E il Papa gli dice ancora che “no! Non ci sta Dio, mica ci possono stare le sottomarche... i morti so’ morti per sempre. O resuscitano e finisce lì”. E tutto il mondo perde la fede. [...] E poi basta perché vedo Marinella che ride come certi parenti ciccioni ubriachi a Natale che a forza di ridere si pisciano sotto. Ride come quando eravamo bambini. Ed io credo che dopo trentacinque anni forse lei ancora mi pensa (Celestini, 2006: 76-77).

La componente ludica è direttamente riconducibile alla cifra infantile del discorso di un quarantenne rimasto fermo affettivamente, culturalmente, psicologicamente alle esperienze dei nove anni. Il discorso sembra sfociare momentaneamente in un delirio di negazione che rimane, tuttavia, un sotto-tema, senza una reale virata dal comico al tragico.

Per capire meglio la cifra mimeticamente psicopatologica del precedente brano di Celestini, rispetto a quella comico-teatrale, possiamo confrontarlo con il delirio di inesistenza del Federale, uno dei personaggi del romanzo di Tobino *Per le antiche scale*. Il medico protagonista (alter ego dell’autore) va a trovare il Federale nel dopopranzo e cerca di instaurare un dialogo. Questi si dimostra disponibile a conversare, ma la forza centripeta del suo delirio di negazione finisce per risucchiare anche il medico:

Quello che è veramente vero, di cui sono sicuro, è che niente esiste, ne sono sicuro più che una religione, non c’è la terra, non ci sono gli oggetti, non c’è la materia, non ci sono le cose. Si muovono parvenze. Lei in questo momento è qui, lo riconosco. Ma tra poco quando se ne sarà andato, calerà nel nulla, si tramuterà in vuoto. E a tutto questo vuoto, lei risponde con una idea ugualmente immensa, l’immortalità. Sono stato obbligato ad arrivarci. Io vedo, parlo, sono qui, sento che nulla esiste. Lo sento, quindi ci sono. Io ci sono e intorno a me il nulla. Anch’io non esisto, sono come morto, ma c’è questa stranezza, questa assurdità, questa condanna: di assistere a questo. E chi mi può togliere da questo stato se nessuno esiste? Se non ci sono gli avvenimenti? Se tutto è soltanto un maledetto cinematografo privo di realtà, di corpi, di sostanza, di oggetti? (Tobino, 1972: 145-146).

Anche qui Tobino (come Celestini), utilizza, per rappresentare il delirio, uno stile prevalentemente paratattico: frasi giustapposte che procedono senza i nessi logici tipici della ipotassi, nella quale la coesione del discorso prevale sull’autonomia delle sue singole parti.

In questo caso, sono le singole parti a prevalere, acquistando una vita propria che rispecchia la frammentazione tipica del discorso psicotico (Redaelli, 2013). In uno studio sull'eloquio schizofrenico Rochester e Martin hanno preso in considerazione i nessi tra le frasi che si presentano nel discorso, denominati *stringhe coesive*, mostrando che “gli schizofrenici ne usano un numero minore. Dei cinque tipi che ne sono stati descritti essi usano meno quello di *riferimento* (connessione attraverso il significato) e in maggior quantità quello *lessicale* (connessione di parole) (Sims, Oyebode, 2009: 201). Nel discorso del “Federale” notiamo la ripetizione ossessiva e coesiva delle parole chiave del delirio di negazione: “nullità”, “vacua nullità”, “niente”, “nulla”, “vuoto”, “nulla”, “nulla”. Nel delirio comico di Nicola ricorrono da una parte le “puzze”, dall'altra asserzioni di inesistenza: “non c'è”, “non ci sta”, “non esiste”: stringhe coesive inerenti – anche se in modo diverso – a una sfera eterea dell'esistenza. Questa associazione, più che turbare, diverte, con il risultato di una chiara prevalenza della componente ludica su quella paranoica.

3.3. Polifonia, plurivocalità apparente

Vediamo ora qual è il grado di plurivocalità del lungo monologo del narratore protagonista, in che misura ricorra a evocazioni e interferenze con la voce e i linguaggi altrui.

L'io narrante riporta spesso in virgolettato le voci altrui, innanzitutto quella di Nicola, la cui voce ovviamente coincide con la sua, in quanto (rad)doppio, e poi quella della nonna, del padre, del direttore, di Marinella, della mamma.

Anche le voci altrui, tuttavia, sono per lo più indistinguibili dalla voce di Nicola: esse vengono fagocitate in un processo di assimilazione compatibile con la tendenza delirante “ad inghiottire l'oggettività e la soggettività dell'altro formando una sorta di ‘sistema planetario’ dove il soggetto delirante appare al centro come sole” (Resnik, 1986: 118).

Il buio, ad esempio, più precisamente: la paura del buio è una delle ricorrenze del discorso di Nicola. Essa è messa in bocca a più personaggi che la declinano in modo diverso, ma con la medesima sintassi e alcune frasi ricorrenti. Così la nonna parla del buio al nipote:

Ma lei dice che “di notte sopra la spiaggia ci arrivano le onde. E se lo portano in fondo al mare. E il castello diventa la casa dei pesci. Perché di giorno il mare si riempie della luce del giorno e i pesci stanno contenti. Ma di notte il mare si riempie di buio e i pesci diventano matti. E allora a questi poveri matti gli serve una casa per andarci a dormire. Perché il buio gli fa paura. E si può morire per la paura del buio” (Celestini, 2006: 27).

Così il padre:

Mio padre diceva che “all'inizio ci stava solo il buio. Nel buio ci stava Dio e suo figlio che si chiama Gesucristo, una specie di Dio pure lui. Ma nel buio Gesucristo

ci ha paura. Perché il buio fa paura. E si può morire per la paura del buio. Così Dio dice luce e si accende la luce (*Ivi*: 40).

Così la suora:

Dice “che la malattia di tutti i bambini è la paura. I bambini hanno paura di tutto. Paura di topi, di ragni e serpenti. Paura del lupo, paura dei mostri che arrivano insieme alla notte, che stanno nascosti dietro a ogni angolo buio. Il manicomio elettrico accende una luce in questo buio. Con la luce scappano i topi e i serpenti, i mostri e i lupi. E perfino i ragni diventano stupide bestie da schiacciare sul muro. Con la luce del manicomio elettrico scompare la paura nel cervello dei bambini malati. Perché in verità è il buio che fa paura ai bambini. E si può morire per la paura del buio” (*Ivi*: 51).

E infine, Nicola stesso, nel penultimo capitolo:

Nicola mi dice che “certo me lo ricordo. Ma so’ trentacinque anni che prendo le pasticche marziane per curarmi questa paura. E dopo tutto ‘sto tempo la paura mi ritorna sempre, tutte le sere. Io mi curo e resto sempre malato. Ma adesso ho capito perché non riesco a guarire. Perché la paura non è mica una malattia” (*Ivi*: 90-91).

È emblematico che il discorso sul buio provenga dall’alto, dalle istituzioni: la famiglia con la nonna e il padre che insegna il catechismo, il manicomio con la suora che veglia sui malati come fossero bambini. Il protagonista lo introietta fin dall’infanzia, il buio diventa una delle sue stereotipie verbali, ma nessuna luce – solare, elettrica, divina – arriva mai a guarire la paura.

4. Conclusioni

In che misura la strategia narrativa di Celestini si basa sulla mimesi dei linguaggi psicotici?

Il monologo di Nicola attinge da una parte alla sintassi telegrafica, alla modalità ludica del discorso schizofrenico, senza mai, tuttavia, depauperare il contenuto del discorso né sfociare nell’astrazionismo sistematico né in ultima istanza nella dissoluzione semantica⁹.

⁹ Per avere un’idea di un discorso tipicamente schizofrenico, riporto un frammento di verbigerazione di un paziente di un Centro di Riabilitazione Psichiatrica, da me registrata e trascritta. Ho introdotto la punteggiatura, inesistente nell’oralità, utilizzando per lo più punti e virgole, in modo da restituire lo stile prettamente telegrafico (Piro, 1967): “La sedia elettrica delle infermiere. C’è la sedia elettrica perché non c’è perdono. L’infermiere ti può anche pugnalarle le ali. Fanno operazioni terribili e schifose che ti fanno guarire. Gli infermieri verificano, se risulti uno che deve vivere, ti resuscitano e ti portano allo sterminio. La regola è sempre quella. La catena è: 1) accusa di catesinteto, 2) crocifissione, 3) perdono o non perdono, 4) sterminio di nuovo. Dobbiamo fare questo ciclo per la religione. Bisogna essere un colpevole orrendo. I nuclei uccisi devono essere milioni e milioni. Per uscire di manicomio ti fanno sparare. Gli stermini in cielo sono per la schizofrenia. Bisogna uccidere un demonio specifico, per novecento minuti lo devi uccidere, ti guarisce la schizofrenia. Gli infermieri ti crocifiggono con metodi vari, ti fanno fare il Nazzareno perché non corrispondi. Lo chiamano catesinteto. Lo sai che è morto Satana stanotte? Ogni satanino che uccidi (sono tanti) ti dà un diritto: di andare in chiesa, di leggere”.

Nel penultimo capito il delirio di Nicola ha un'escalation, in cui la mimesi si fa più stretta. Dopo aver divorato compulsivamente dagli scaffali del supermercato i prodotti più disparati: latte, Nesquik, bastoncini Findus, dentifricio Aquafresh, ed aver vomitato tutto, gli appare il direttore del supermercato, "Gesucristo in persona":

Gesucristo muore, e me l'ha detto anche a me che "non rido perché io muoio. E muoio anche per te". Io gli ho risposto che "no, non muori per me. Io manco ci credo a Dio, la Madonna, Gesucristo e tutti i santi..." Ma lui mi ha detto che "adesso ci credi perché anche tu sei diventato santo. Perché hai vomitato tutto, pure il diavolo. Ma non il diavolo per scherzo, quello col forcone, la coda e la puzza di zolfo. Hai vomitato il diavolo vero. Che il diavolo vero è come me. È come Cristo, ma è un Cristo carogna. Un Cristo cannibale che resuscita i morti per mangiarseli vivi. Invece io che sono il Cristo vero non resuscito mica i morti. I sono il Cristo pietoso. Io resuscito i vivi. Resuscito i vivi... per farli morire. E adesso torniamocene all'istituto". [...] Poi Gesucristo mi ha detto che una volta per i matti come te bisognava fagli la tripletta che era 'na siringa co' Fargan, Largactil e Serenase. Si legavano al letto co' 'na flebo di Valium e dormivano per tre giorni. Adesso c'è Seroquel che è un prodotto di qualità. Lo faccio io. Perché devi sapere che l'istituto, il supermercato e il regno dei cieli sono tutta un'azienda e io sono il padrone. E adesso riposati" (*Ivi*: 86-87).

Nonostante lo sfaldamento ai limiti della verbigerazione, il delirio è costruito con paranoico e progressivo spostamento dei concetti - santità, morte, resurrezione - dalla dimensione mistico-astratta a quella materiale, metaforizzata dal cibo e dal vomito, fino alla coincidenza finale delle istituzioni - manicomio, supermercato, regno dei cieli - e dei direttori: Gesucristo in persona. Per dirlo alla Cavazzoni, la letteratura ha imparato la lezione dai matti e la mette a frutto: usa il "guasto della parola", crea "nodi verbali", si sforza di "dire l'indicibile", ma poi riaggiusta e scioglie, ordina e svela "tutta questa galleria di stranezze con una logica; o meglio: con una promessa di logica nascosta" (Cavazzoni, 2010).

Clemens Brentano chiamava la follia "la sorella sfortunata della poesia". Dove finisce la follia inizia l'opera, direbbe Foucault, non può esserci completa coincidenza tra le due sul piano linguistico. Il monologo di Celestini è un esempio di mimesi in misura minima delle stereotipie verbali schizofreniche e della frammentazione sintattica e in misura maggiore del discorso paranoico, lucido oltre che ludico. Ma la paranoia, qui, è più dell'autore del monologo che del narratore ed è una paranoia artistica più che psicopatologica; si chiama: narrazione, affabulazione, capacità di ipnotizzare l'ascoltare e ricondurlo al proprio discorso. In un certo senso la voce di Nicola - il lavoro di Celestini - si pone perfettamente a metà tra discorso schizofrenico e discorso paranoico; forse, più in generale,

Qui l'alone semantico si fa vago, il tasso di rimandi e allusioni mistiche è elevato, figurano neologismi - il "catesinteto", possibile drusa verbale (Hoffman et al., 2011) ottenuta da "catabasi" + "asintoto" - e personaggi - i "satanini" - densi di significati oscuri. Al contempo cogliamo le tracce di una storia psichiatrica prebasagliana: elettroshock, neurochirurgia, contenzione, psicofarmaci.

possiamo azzardare l'affermazione che è la letteratura stessa a porsi tra queste due modalità di discorso.

Résumé. *La pecora nera* Ascania Celestiniho: mezi psychiatrií a literaturou. V knize *La pecora nera* (2006), založené na divadelní hře (2005) a pozdější předloze pro filmovou adaptaci (2010), dává Ascanio Celestini promluvit fiktivnímu pacientovi z psychiatrického ústavu. Pro vykreslení jeho postavy – zvláště hlasového projevu – prováděl autor po několik let výzkum a pohovory v ústavech pro duševně nemocné. Reprodukce řeči schizofrenika je založena na nápodobě schizofrenických verbálních stereotypů, syntaktické fragmentace a paranoidního diskurzu. Je příkladem toho, jak může literatura čerpat z šílenství: „selhání světa“, „verbálních uzlů“ (Cavazzoni, 2010) a toto následně přetavit do uměleckého díla.

Bibliografia

- AFFINATI, Eraldo (1995). *Bandiera bianca*. Milano: Mondadori.
- ANGELINI, Franca (2006). “Attori che raccontano e Ascanio Celestini”. *Linguistica e letteratura*, 1/2, pp. 15-173.
- BANFI, Alice (2008). *Tanto scappo lo stesso. Romanzo di una matta*. Viterbo: Eretica Stampa Alternativa.
- BANFI, Alice (2012). *Sottovuoto. Romanzo psichiatrico*. Viterbo: Eretica Stampa Alternativa.
- BANFI, Alice; ROVATTI, P. Aldo (2016). *Slegalo*. Padova: Becco giallo.
- BASAGLIA, Franco (2000). *Conferenze brasiliane*. Milano: Cortina Raffaello.
- BASAGLIA, Franco (2014). *L'Istituzione negata*. Milano: Baldini-Castoldi.
- BENELLI, Gabriele (2011). *Ascanio Celestini. Istituzione e individuo nel teatro*. Roma: Aracne.
- BORGNA, Eugenio (1993). “La schizofrenia come forma poetica e come forma clinica”. In: DOLFI Anna (ed). *Nevrosi e follia nella letteratura moderna. Atti di Seminario*. Roma: Bulzoni, pp. 41-57.
- BUCCA, Antonino (2013). “Lingue e linguaggi delle psicosi. Usi linguistici schizofrenici e paranoici”. *NEAScience*, 1/2, pp. 60-65
- CAPPA, Marina (2010). “Ascanio Celestini: ‘I matti siamo noi’” [online]. 24.08.2010. Disponibile in: http://style.cnlive.it/vanitypeople/show/cinema/2010/08/24/ascanio-celestini-i-matti-siamo-noi.aspx?refresh_ce=
- CAVAZZONI, Ermanno (1987). *Il poema dei lunatici*. Torino: Bollati Boringhieri.
- CAVAZZONI, Ermanno (1994). *Vite brevi di idioti*. Milano: Feltrinelli.
- CAVAZZONI, Ermanno (2010). “Che cosa la letteratura ha imparato dai matti”. [online]. Disponibile in: <https://www.nazioneindiana.com/2010/03/30/che-cosa-la-letteratura-ha-imparato-dai-matti/>
- CAVAZZONI, Ermanno (2018). *La galassia dei dementi*. Milano: La nave di Teseo.
- CELESTINI, Ascanio (2006). *La pecora nera*. Torino: Einaudi.

- CINICOLO, Angela (2010). "Ascanio Celestini dalla parte dei matti a Venezia" [online]. 02.09.2010. Disponibile in: https://movieplayer.it/articoli/ascanio-celestini-dalla-parte-dei-matti-a-venezia_7192/
- COMBERIATI, Daniele (2011). "Tradurre la parola, tradurre il corpo: *Pecora nera* di Ascanio Celestini nella versione francese". In: BARBALATO Beatrice (ed). *Le carnavales verbal d'Ascanio Celestini*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 241-254.
- COOPER, David (1969). *Psichiatria e antipsichiatria*. Roma: Armando.
- COVACICH, Mauro (2007). *Storia di pazzi e di normali*. Roma: Laterza.
- CRISTICCHI, Simone (2007). *Centro di igiene mentale. Un cantastorie tra i matti*. Milano: Mondadori.
- FIORILLO, Gian Piero; COZZA, Massimo (2002). *Il nostro folle quotidiano. Indagine sulla rappresentazione della follia e della malattia mentale*. Roma: Manifestolibri.
- GUCCINI, Gerardo; MARELLI, Michela (2004). *Stabat mater. Viaggio alle fonti del teatro di narrazione*. Castello di Serravalle: Le Ariette Libri.
- HOFFMAN, R.E. et al. (2011). "Using Computational Patients to Evaluate Illness Mechanisms in Schizophrenia". *Biological Psychiatry*, 69, pp. 997-1005.
- LAINO, Ronald D. (1969). *L'io diviso*. Torino: Einaudi.
- LAVINIO, Cristina (2012). "Il parlato 'stralunato' di Ascanio Celestini". In: MIGLIETTA Annarita (ed). *Varietà e variazioni: prospettive sull'italiano. In onore di Alberto A. Sobrero*. Lecce: Congedo, pp. 87-105.
- MERINI, Alda (1984). *La Terra Santa*. Milano: Scheiwiller.
- MERINI, Alda (1995). *La pazza della porta accanto*. Milano: Bompiani.
- MERINI, Alda (1997). *L'altra verità. Diario di una diversa*. Milano: Rizzoli.
- MINKOWSKI, Eugène (1998). *La schizofrenia*. Torino: Einaudi.
- PIRO, Sergio (1967). *Il linguaggio schizofrenico*. Milano: Feltrinelli.
- PORCHEDDU, Andrea (a cura di). (2005). *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*. Pozzuolo del Friuli: Il principe costante Edizioni.
- REDAELLI, Stefano (2013). *Circoscrivere la follia*. Varsavia: Sub Lupa.
- RESNIK, Salomon (1986). *L'esperienza psicotica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- SERENI, Clara (1998). *Taccuino di un'ultimista*. Milano: Feltrinelli.
- SERENI, Clara (2009). *Manicomio primavera*. Milano: Rizzoli.
- SERENI, Clara (a cura di) (1994). *Mi riguarda*. Roma: Edizioni e/o.
- SERENI, Clara (a cura di) (1996). *Si può!* Roma: Edizioni e/o.
- SERENI, Clara (a cura di) (2009). *Amore caro. A filo doppio con persone fragili*. Milano: Cairo Editore.
- SIMS, Andrew; OYEBODE, Femi (2009). *Introduzione alla psicopatologia generale*. Milano: Cortina Raffaello.
- SZASZ, Tomasz (1966). *Il mito della malattia mentale*. Milano: Il Saggiatore.
- TELLINI, Giulia (2008). "La morte della regia" [online]. 07.04.2008. Disponibile in: <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=3611>
- TEOBALDI, Paolo (2007) *Il mio manicomio*. Roma: Edizioni e/o.
- TOBINO, Mario (1972). *Per le antiche scale*. Milano: Mondadori.
- TOBINO, Mario (2009). *Gli ultimi giorni di Magliano*. Milano: Mondadori.

VACCARINO, Giacomo L. (2007). *Scrivere la follia. Matti, depressi e manicomi nella letteratura del novecento*. Torino: Ega.
VINCI, Simona (2016). *La prima verità*. Torino: Einaudi.

Stefano Redaelli
Wydział „Artes Liberales”
Uniwersytet Warszawski
Nowy Świat 69
00-046 WARSZAWA
Polonia