LA PECORA NERA DI ASCANIO CELESTINI
O DELLA DESOGGETTIVIZZAZIONE

BEATRICE BARBALATO

Riassunto: I bambini di Ascanio Celestini hanno un'identità incerta, i loro caratteri trasmigrano, si espandono come malattie esantematiche. La loro visione del mondo è fluida e nomade. È una cifra che troviamo in quasi tutti i suoi lavori. Questo saggio analizza *La pecora nera*, un'opera in cui il processo di desoggettivizzazione acquista un peso particolare perché Nicola è un internato di un ospedale psichiatrico, e la sua patologia ne fa un migrante psichico. Con Ascanio Celestini siamo agli antipodi del teatro ottocentesco, volto a far identificare lo spettatore nel dramma di protagonisti dal profilo psicologico preciso. Assistiamo ad un procedimento di spossessamento identitario, di pensiero 'debole,' come fattore di un nuovo dialogo, apertura, capacità di interscambio. Lo status di bambino, presente in quasi tutti i lavori di Celestini non designa un'età anagrafica, ma piuttosto un modo di essere e di osservare il mondo circostante.

Premessa

Nella poesia di Elsa Morante “La canzone degli F. P. e degli I. M.” i Felici Pochi sono una sorta di idioti dostojeskiani, gli Infelici Molti, la maggioranza¹. I Felici Pochi sono come l'*Émile* di Rousseau non corrotti dall'*adulterità* che governa il mondo. Gli Infelici Molti “Sono TUTTI/gli altri (Morante, 1968 120) [...] La loro FELICITÀ È TETERRIMA.” (127) Elsa Morante e Pasolini sono per diversi aspetti due poli di riferimento per Ascanio Celestini². Pasolini³, principalmente perché ha rappresentato l'in-

¹ Morante, Elsa. *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi, 1968.

² Cfr. www.ascanioclestini.it

³ Delle sue filiazioni da Pasolini, Celestini ne parla anche in un'intervista pubblicata sul sito: http://www.pierpaolopasolini.eu/teatro_ascanioclestini_ppp.htm “Mi colpiscono molto alcuni suoi racconti, come quelli pubblicati in *Alì dagli occhi azzurri* o *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta*, o anche i primi film come *Il Vangelo secondo Matteo* o *Mamma Roma* e *Accattone*. O le poesie come *Le ceneri di Gramsci*. Il Pasolini più facile, più popolare. Questo è il materiale a cui sono più appassionato.” Sito consultato il 26 gennaio 2013.
Cfr. di Pasolini l'articolo: “Manifesto per un nuovo teatro,” in *Nuovi argomenti*, n. 9, gennaio-marzo 1968. http://www.pasolini.net/teatro_manifesto.htm

fanzia e l'adolescenza come *formae mentis* vagabonde, vicine alla concezione del nomadismo di Deleuze e Guattari (ved. *infra*). Da *Ragazzi di vita* (1955), al film *Mamma Roma* (1962), a *Uccellacci uccellini* (1966), il dialogo vita-morte, chiuso-aperto, per Pasolini costituisce il nucleo di un pensiero che predilige la periferia al centro⁴, che rifiuta lo status di adulto come una meta, considerandolo un mondo ibernato. Pasolini amava l'opera di Elsa Morante. La Grazia (come Pasolini definisce l'umorismo rapportandolo alla carità)⁵ per entrambi questi autori consiste nel pensiero non imbastardito da norme-simulacro. E nelle opere di Celestini possiamo iscrivere nell'equazione grazia/carità (grazia intesa in un senso primordiale e non cattolico, cioè non contrapposta all'idea di peccato) diversi protagonisti, in special modo i bambini. A questa stato di naïveté gioiosa, Pasolini accenna anche nel film *Uccellacci e uccellini*, quando Totò e Ninetto replicano con leggerezza al corvo che impersona un intellettuale di sinistra integrato: "Corvo : 'I miei genitori sono il signor dubbio, e la signora coscienza'. Ninetto: 'Io invece so Ninetto figlio di Totò e di Semplicetti Grazia.' Corvo: 'La vostra innocenza, la vostra semplicità e la vostra grazia, sono religiose, e religione è la forza che vi porta passo dopo passo sulla vostra strada che nessuno sa'"⁶. Ninetto, figlio di Totò, ha un suo credo, una sua strada maestra: l'andare e basta.

La matrice Morante/Pasolini resta, tuttavia, nella trama di fondo: Celestini è un autore a sé stante, con una grandissima autonomia e creatività artistica, che si situa costantemente nell'*hic et nunc*. Col suo teatro *solista*, chiamato correntemente di narrazione⁷, un genere tutto italiano dello stare in scena raccontando (i performers più conosciuti: Dario Fo, Marco Paolini, Marco Baliani, Mario Perrotta), Celestini è l'artista che più

⁴ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Mille plateaux-Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Éditions du Minuit, 1980. In particolare si veda il cap. "La machine de guerre."

⁵ "... l'umorismo come carità, è questa la ... Grazia!" scrive Pasolini e a proposito del Pazzariello: "È facile scandalizzare i borghesi./ Meno facile è scandalizzare 'Tutti'." Nota introduttiva a Morante, E. *Il mondo salvato dai ragazzini* (viii). Il testo di Pasolini è apparso in *Paragone*. In questo libro della Morante la figura del Pazzariello è menzionata nella "Canzone della grande Opera," (157-214) (Cfr. Adriano Fofi, 185; Walter Siti, "Pasolini's Second victory" 64. (Ninetto rappresenta in Pasolini Eros e Agape, desiderio e affezione).

⁶ Pasolini, *Uccellacci uccellini*, 1966, B/N, 16'50"- 17 '25".

⁷ Dice Celestini: "Il solista è davvero colui che si prende totalmente carico della responsabilità di andare in scena. " Celestini, Ascanio, Sacchetti, Rodolfo, *Storie da legare*. (16).

naturalizza la relazione finzione/documento, la memoria cosiddetta oggettiva — quella dello storico e del cronista che procedono sulla base di attestazioni comprovate — e la memoria della gente, altrettanto reale, che trasforma il *datum* in mitopoiesi.

In Celestini la condizione dell'infanzia, aliena dal sentirsi a proprio agio in solchi già segnati, si colloca in zone franche. In *Storie di uno scemo di guerra*⁸, ad esempio, l'infanzia è un dispositivo che permette all'intreccio di svilupparsi e sussistere, dove il concetto stesso d'identità è negato su diversi fronti. Un'identità forte può infatti impedire di farsi tramite di mutamenti, cogliere la fluidità degli eventi, dialogare con l'altro da sé, e può non positivamente essere interpretata come una conquista, un termine *ad quem*. Le identità dei personaggi celestiniani stanno su un crinale, sono nomadiche. Così è il bambino in *Scemo di guerra* che diventa immediatamente vecchio dopo il bombardamento di San Lorenzo del 19 luglio del '43. È un ragazzino-adulto che aggrega un gruppo di persone che girovagando ne cooptano altre, il 4 giugno del 1944, giorno dell'entrata degli angloamericani a Roma, per formare una cooperativa finalizzata all'acquisto di un maiale. Inoltre, Celestini attribuisce determinati segni distintivi fisici a personaggi diversi, spesso di campo opposto, desoggettivandoli, sottraendoli a qualsivoglia individualizzazione. Questi profili non sono anagrafici, cioè non sono generalmente definiti con nomi e date. Ci riconducono all'idea che Benjamin delinea nel saggio "Il narratore," di colui che, secondo una tradizione consolidata, racconta di personaggi senza connotati psicologici determinati⁹. In Celestini dei tratti particolari del soma trasmigrano impedendo la stigmatizzazione dei vari soggetti. È il caso della macchia rossa che troviamo sul volto di un giovane soldato tedesco e poi in Giubileo (*Storie di uno scemo di guerra*)¹⁰. La stessa peculiarità attribuita a due personaggi situati in campi ideo-

⁸ *Storie di uno scemo di guerra* è il racconto di Ascanio Celestini del 4 giugno 1944, giorno della liberazione di Roma dal nazifascismo. Un giorno che reiteratamente suo padre ha rammentato per tutta la vita, aggiungendovi di volta in volta particolari e varianti. Celestini ha raccolto molte testimonianze di romani su questo *annus horribilis*, dove a fronte di una dichiarata *Roma città aperta*, cioè zona franca, sono invece avvenute deportazioni, rappresaglie, l'eccidio delle Fosse Ardeatine. Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*. Torino: Einaudi, 2005 ; *Scemo di guerra. Il diario. 2006-1944*. Torino: Einaudi, 2006.

⁹ Benjamin, Walter, "Le narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov", in *Essais 2 - 1935-1940*, (trad. dal tedesco di De Gandillac, Maurice), Paris, Denöel et Gontier, 1983 (1971). Frankfurt 1955.

¹⁰ Celestini, A. *Storie di uno scemo di guerra* (53,140). Giubileo è un personaggio di identificazione incerta: forse un giovane rastrellato del Quadraro, un quartie-

logicamente opposti (i tedeschi occupanti e gli italiani sotto l'occupazione), ci porta a considerare il singolo come una pedina della grande Storia. È una strategia che induce al nomadismo identitario, ed a considerare importante più il movimento che la stasi.

Nel quadro più generale del modo di lavorare di Celestini, rivolgerò la mia analisi a *La pecora nera*¹¹ (la cui sintesi è presentata nel paragrafo: **Chi è Nicola?**) dove il protagonista è infante due volte: nei ricordi della sua vita da bambino precedente al manicomio, e per il rifiuto dello status di adulto internato. L'analisi che segue riguarda la struttura del racconto e la 'modellizzazione' di Nicola, il protagonista.

Nicola, la pecora nera

Nell'opera teatrale e filmica Nicola, è il protagonista che da adulto racconta i suoi 35 anni di 'manicomio elettrico'¹². Andando indietro con la memoria evoca a stralci la sua infanzia, e narra le tante incongruenze, stranezze, disagi, deprivazioni che sono la causa probabilmente della sua malattia psichica. Oppure è venuto al mondo con questa patologia. Questa dubbia origine del disagio non è capitale nella struttura narrativa. Schizofrenico, dunque, per nascita, o per l'influenza dell'ambiente di provenienza, deprivato culturalmente e a causa delle terapie d'urto dell'ospedale psichiatrico, racconta dal manicomio il suo percorso di vita, dove il tempo dell'infanzia ha una grande importanza. Nicola su scena dialoga col suo doppio. Ricorda la relazione con la nonna, con i fratelli, con i compagni di scuola, ed evoca i suoi desideri, tutti mancati.

Come spettatori e lettori a poco a poco capiamo che le due storie parallele appartengono alla stessa persona che ha scisso misteriosamente (non ne conosciamo esattamente le cause) il mondo in due. Lo ha raddoppiato, forse per sottrarsi alla solitudine, per tenersi compagnia, per parlare con un altro se stesso. Nicola è nato nei favolosi anni '60, e si racconta e racconta l'altro

re di Roma, o il figlio di un ferroviere di Trastevere. La macchia rossa diventa un carattere distintivo che trasmigra da un personaggio all'altro, accomunando figure di appartenenze diverse.

¹¹ Celestini, A. *La pecora nera*, film, prodotto da Madeleine, in collaborazione con Rai Cinema, e con BIM distribuzione, presentato al festival di Venezia 2010. La registrazione dello spettacolo teatrale è su DVD: Celestini, A. *La pecora nera-Il diario*, libro e DVD. Torino: Einaudi, 2010. Prima performance: ottobre 2005 a Perugia.

¹² <http://www.ascanioclestini.it/categorie/teatro/page/2/> diverse sequenze sono presenti su you tube.

da sé, il suo doppio, in un giocoso *calembour* di parole e di fatti. Infatti, Santa Maria della Pietà, l'ospedale in cui è stato ricoverato per 35 anni, produceva mostruosità 'terapeutiche,' paradossi di senso, ma generava anche comicità per l'insensatezza delle regole stabilite, che non erano in rapporto con lo scopo di guarire le patologie. La grazia e l'umorismo pasoliniani come carità, appena evocati, appaiono i più appropriati attributi dei ricoverati. Nei manicomi vigevano regole finalizzate a se stesse, molto simboliche del potere che le autorità mediche volevano esibire. Vi finivano molti bambini. Proprio perché bambini non avevano la facoltà di ritornare in libertà, neanche quando stavano bene, perché qualcuno avrebbe dovuto assumersi la responsabilità di firmare la loro dimissione dall'ospedale

Ecco perché i bambini ricoverati al padiglione 90, bambini normali, bambini dai collegi, dai brefotrofi, al minimo accenno di disadattamento — 'troppo vivaci' era un disadattamento, o 'poco vivaci' come Alberto — questi bambini erano portati al manicomio. Erano normali, però, poi se non c'era... e non avevano parenti — erano orfani — che mettevano questa firma, questi bambini normali hanno passato la vita in manicomio. (*La pecora nera* 51)

La pecora nera rende visibili le storture presenti nei manicomi, anche in base a convinzioni derivanti dalla legge 180 di Franco Basaglia¹³, e parla dell'esperienza di Santa Maria della Pietà, un ospedale psichiatrico di Roma, dove già nel 1974 c'era stato un blitz da una parte del personale per mostrare ai giornalisti l'orrore delle condizioni dei malati, e per permettere ai ricoverati di accedere all'esterno.

Quattro sono le versioni de *La pecora nera* a cui faccio riferimento nel presente articolo: 1) l'omonimo film del 2010; 2) il libro *La pecora nera-Il diario* (2010), racconto di Adriano Pallotta, infermiere per quarant'anni all'Ospedale Psichiatrico Santa Maria della Pietà di Roma, una delle fonti principali del lavoro di Celestini; 3) il DVD della performance teatrale (in allegato al libro-diario, 2010); 4) *La pecora nera*¹⁴ trascrizione della performance stessa, nei limiti della fedeltà che lo scritto può avere, rispetto al momento teatrale live. Ognuno di questi lavori costituisce un percorso di riflessione a sé stante. Dal confronto di queste versioni comprendiamo in

¹³ La legge 180 del 1978, promossa dallo psichiatra Franco Basaglia, impose la chiusura dei manicomi e regolamentò il trattamento sanitario obbligatorio, istituendo i servizi di igiene mentale pubblica.

¹⁴ Celestini, A. *La pecora nera*. Torino: Einaudi, Torino, 2006. Trascrizione più o meno fedele della performance teatrale.

modo articolato la genesi e la realizzazione di questa pièce.

Celestini tratta ogni argomento non come un prodotto confezionato da offrire al pubblico, ma come un insieme di tracciati con vari percorsi. Così facendo, intende permettere al lettore/spettatore di cogliere la plurivocalità della sua opera, del suo lavoro di ricerca.

Ciascuna versione calibra in maniera diversa gli stessi registri, modulati in misura e in modi diversi: testimoniale, per l'ascolto sulla scena teatrale della voce registrata dell'infermiere Adriano Pallotta; narrativo, quando Celestini, solo su scena, articola una drammaturgia a più voci, in quanto si fa portavoce della parola altrui; di finzione, nel film del 2010 dove Celestini non è più il narratore unico (com'è sua consuetudine nelle realizzazioni teatrali), ma ci sono diversi personaggi che interpretano la storia.

La mia analisi si rivolge principalmente alla performance drammaturgica, a cui ho assistito a teatro, e visionato più volte nella registrazione in DVD. *La pecora nera*, pur rifacendosi a fatti accaduti, trasforma le fonti testimoniali da materiale grezzo in mitopoiesi, coniugando in maniera mirabile il vero e il mitico, linguaggio ordinario e iperbolico. Il sorriso e la comicità ci catturano per parlarci dell'umano *tout court*. E *i pazzi* non sono gli ultimi ad insegnarcelo. Per alcuni filologi il lemma *pazzo* deriva dal latino *patior*, soffro. Il pazzo dunque è colui che soffre e tende ad alienarsi in un'altra sfera.

Senza padri né maestri

In quasi tutti i lavori di Celestini ci sono bambini o adolescenti: ne *La pecora nera* Nicola si guarda indietro, andando a ritroso, per incontrare la sua infanzia mancata. Come ho detto, non è l'unico bambino nelle opere di Celestini: altri personaggi ricoprono in diverse performances ruoli che fanno osservare le vicende alla luce di un momento della vita dove la mancanza di regole gioca il ruolo di una *felice anarchia*, di un saper organizzare la propria esperienza nel mondo in maniera inusuale e inattesa.

Tre scrittori con dei tratti comparabili hanno prestato una grande attenzione all'uomo, al suo *statu nascenti* dell'infanzia e della giovinezza: Anna Maria Ortese, Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini. A Pasolini e alla Morante possiamo ricondurre alcune caratteristiche dell'opera di Celestini, legittimati dall'aperto riferimento che ne fa Celestini stesso. Questi autori hanno colto la profonda incapacità della società ad interagire con l'infanzia, ed hanno postulato un'idea di anarchia come un sottrarsi a delle regole ritenute un puro esercizio di potere. Nel caso de *La pecora nera* il manicomio è un surrogato perverso dell'idea stessa di società, e Nicola, in un'età anagraficamente adulta, racconta il suo *ante quem*, la storia della sua infan-

zia alla luce della sua diversità e delle sue difficoltà. E l'accento va sul rapporto fra disadattamento infantile e devianza. Nicola è uno dei tanti marginali celestiniani, i cui problemi non vengono alleggeriti, ma piuttosto aggravati da chi se ne prende cura.

Celestini ha familiarità con i lavori di Elsa Morante. Ha scritto per l'autrice-attrice Veronica Cruciani¹⁵ *Le nozze di Antigone*, ispirato a "La serata a Colono"¹⁶. Di Elsa Morante è presente in Celestini l'idea di anarchia come esilio dal mondo organizzato, adulto.

Nella nota introduttiva a questo libro, probabilmente scritta dalla stessa Elsa Morante, leggiamo: "*Adulti* nel linguaggio della Morante va inteso specialmente nel senso di coloro che esercitano il potere ... sia esso finanziario, o ideologico, o militare, o famigliare, o di qualsiasi altra forma, origine o pretesto." Ne *La pecora nera* è posta in discussione l'istituzione manicomiale, totalizzante e fine a se stessa.

La 'versione diario' de *La pecora nera* riporta principalmente le riflessioni di Adriano Pallotta, infermiere per quarant'anni, come si è già ricordato, al Santa Maria della Pietà.

*L'istituzione totale è come una bottiglia colorata - dice Pallotta -.
Quando è vuota è inutile, come tutte le bottiglie vuote è solo un impiccio, 'na
cosa da buttare al secchio della monnezza.*

*La bottiglia è un contenitore che ha bisogno di un contenuto per risultare
utile a qualcuno.*

[...]

*Ma poi qualsiasi liquido metti nella bottiglia colorata risulta sempre dello
stesso colore;*

Una bella bottiglia rossa trasforma in rosso anche l'acqua.

*Un'istituzione democratica dovrebbe essere trasparente per rispettare il rosso
del Barbera e il bianco del cannellino, l'arancio dell'aranciata e la trasparen-
za dell'acqua." (Celestini, 2010, 51)*

Adriano Pallotta afferma di essere stato trasformato, durante il suo ser-

¹⁵ Attrice, regista, autrice: <http://www.veronicacruciani.it/>

¹⁶ Morante, E. *Il mondo salvato dai ragazzini*. op. cit. Il libro è composto da diverse storie. Ne "La serata a Colono," Antigone accudisce in ospedale il padre moribondo, immaginando di diventarne la sposa legittima, perpetuando e spostando il topos incestuoso della tragedia di Edipo, qui uomo infantilizzato, incapace di dominare le circostanze. In manicomio è curato dall'adulterità/*pietas* di sua figlia, in un capovolgimento di ruoli fra un adulto e una giovane. Il libro fu definito dalla stessa autrice "romanzo e autobiografia." Scritto nel corso del 1966, terminato nel 1967, è stato pubblicato nel 1968.

vizio in questo ospedale, da infermiere in secondino, cioè guardia carceraria, e in un violento istituzionale, esercitando il ruolo non di chi cura e allevia le sofferenze, ma di chi reclude e reprime.

Vi è inoltre in questo diario un doppio patto autobiografico: quello che Ascanio Celestini stabilisce col suo pubblico di lettori e spettatori, garantendo di ri-raccontare quanto ha ascoltato lui personalmente, e quello di Adriano Pallotta, che riferisce in prima persona la sua propria esperienza di infermiere psichiatrico. L'impiego dell'*io* intende garantire l'attendibilità testimoniale. Ne *La pecora nera-diario* Celestini riporta in parlato indiretto l'ascolto della storia manicomiale riferita da Adriano Pallotta, e lascia poi che lo stesso racconto venga ripetuto in parlato diretto dallo stesso Pallotta. È un voler ribadire con forza, sia in stile diretto che indiretto, la stessa storia, le stesse vicende. Un rilanciare alcuni temi della pièce su tonalità diverse, richiamandosi a tecniche del jazz, che riprende un metodo di lavoro di Celestini stesso, quello di ascoltare e riascoltare molte volte le stesse registrazioni e le varie versioni intorno al medesimo evento per trarne l'essenza, il filo conduttore, per arrivare a quel flusso di parole (di cui si nutrirà su scena e di grande tenuta emotiva) che risulta significativa anche per l'ossessività delle reiterazioni, dei ri-calchi. Il disagio sociale e l'incapacità di sintonizzarsi con la normalità si rivelano anche attraverso il ritornare puntualmente sulle medesime immagini e situazioni. Le ferite non sanate gridano, in attesa di un'improbabile guarigione.

Celestini insomma riprende anche con ironia il *ridire* della psiche, traducendolo in frasi-refrain che danno un senso di continuità strutturato al raccontare. La nonna di Nicola che ripete che *l'ovo puzza ancora del culo della gallina*, e si mette le *calze grosse della farmacia* quando esce dalla sua baracca, costituiscono due delle frasi che puntellano il racconto e pongono il mondo contadino, antecedente alla società dei consumi, in contraltare al *mondo dei meravigliosi anni sessanta* ai quali Nicola per età appartiene: "Alle vecchie con la crocchia in testa e le cioce ai piedi gli vennero i capelli biondi come Marilyn Monroe e sotto i piedi callosi gli crescevano i tacchi a spillo come piante rampicanti." (Celestini, 2010, 8)

...bababa...

Ascanio Celestini non fotografa, ma radiografa l'oggetto della sua narrazione, come lui stesso dice. Esula da qualsiasi tentazione di realismo, di rappresentazione. In questo si distingue da altri protagonisti del teatro di narrazione che tendono a valorizzare i momenti testimoniali come certificazione di un racconto veritiero. In Celestini le testimonianze sono utilizzate con finalità inversa: quando ascoltiamo la viva voce di un testimone durante

un'interruzione del suo narrato, questa voce, questa testimonianza grazie a *le grain de la voix*, e soprattutto al come la voce stessa viene incastonata nel testo, costituisce un momento di grande emozione: usciamo dal racconto di Celestini attraversato da uno spessore di ironia tagliente e che chiama sempre alla vigilanza e all'allerta sul senso del suo testo, per entrare empaticamente in contatto diretto con i protagonisti delle storie raccontate. Questo è un altro basilare carattere della sua opera: azzerare i confini fra cultura alta e bassa, fra riflessione e vissuto, fra realtà e fantasia, indurci a condividere le istanze umane al di là di ogni frontiera. Come dice il Totò nella veste di francescano in *Uccellacci e uccellini*: "Noi non siamo santi, siamo uomini umani" (20'50"). Film al quale direttamente Celestini si rifà in "Cicoria, in fondo al mondo Pasolini"¹⁷.

Il teatro di Celestini esula completamente dal realismo: i bambini protagonisti delle sue storie sono assai simili ad Usepe de *La Storia* di Elsa Morante (1974); sono bambini gracili fisicamente e psicologicamente, che vivono fra la cronaca e l'immaginario, che si trovano di fronte ad una Storia già scritta e alla cui logica vorrebbero sottrarsi. Il personaggio de *La pecora nera* è un adulto schizofrenico che, non solo ritorna ai suoi ricordi infantili, ma vi permane in un'età bloccata per sempre nella sua formazione. Nicola è un po' l'erede dei ragazzi di strada di Pasolini, senza una vera famiglia e senza un parentato alle spalle, se non disastroso nel caso specifico, e attraverso il disadattamento reagisce allo *status quo*, che non è veramente iniquo e liquidabile come criminale. Del resto un'altra caratteristica dei lavori di Celestini è di non mettere al rogo nessuno, neanche i nazisti¹⁸, ma di nientificare, delineandone la vacuità, l'esercizio del potere. Nicola è un rassegnato proprio come Lazarillo de Tormes nelle parole di Pasolini: nulla dà più fastidio al potere che la rassegnazione, che deprezza tutto senza odiare niente¹⁹. Nicola non trova le cure adeguate in manicomio, un'istituzione che non svolge una funzione riabilitativa. Attraverso il suo disadattamento, il suo rievocarsi bambino, Nicola ci indica, *volens nolens*, la banalità e la vio-

¹⁷ Celestini, "Cicoria, in fondo al mondo Pasolini," *Cicoria* (63-87).

¹⁸ Mi riferisco in particolare a *Radio clandestina*, il lavoro di Celestini sulle Fosse Ardeatine. Che i nazisti abbiano compiuto il crimine di aver rastrellato e giustiziato per ritorsione, per l'attentato di Via Rasella a Roma il 24 marzo del 1944, 335 civili, lo sanno tutti. Che siano stati dei gran bugiardi è meno noto. Così questi *pinocchio* nella performance appaiono miserrimi, e l'ignominia di chi è negazionista si rivela non solo nefanda, ma ridicola.

¹⁹ Pasolini, " 'Come pregare?' 'Come mangiare?' Esperienze di un Prete e di un Letterato".

lenza del manicomio. Anche se la sua ottica è disturbata, il suo racconto è compatto, denso, ed è in grado di corrodere l'istituzione. "Il manicomio è un condominio di santi — scrive Celestini — ... Nicola è nato negli anni Sessanta, 'i favolosi anni Sessanta,' e il mondo che lui vede dentro l'istituto non è poi così diverso da quello che sta correndo là fuori"²⁰.

Chi è Nicola?

Cresciuto probabilmente in una baracca, non è un integrato. Da ricoverato adulto ci dice che andava a scuola senza successo, che ha coperto un delitto (seppur involontario) dei suoi fratelli pecorai che hanno ucciso a sassate una prostituta e per questo è finito in manicomio, e che sua madre è morta in un ospedale psichiatrico. Nicola da adulto *si riporta* in auge raccontandosi *come se* fosse bambino, non ha nessuna bussola per orientarsi nel mondo, e si adatta passivamente all'ospedale psichiatrico, che immediatamente lo istituzionalizza con pasticche 'marziane' e la terapia elettro-convulsivante. L'immagine che lui stesso offre, raccontandosi, non è drammatica, è paradossale: è un malato con una doppia personalità (ciò che comprendiamo solo alla fine della performance)²¹, e dialoga con l'altro se stesso.

Attraverso questa creatura senza una formazione, dall'identità vuota, *La pecora nera* non erge un tribunale. Celestini non addita i responsabili, non intende sollecitare sensi di colpa nell'istituzione: non vuole condannare, mandare in galera. Con sottilità erode il terreno della normalità, atomizzandolo. Di Nicola e dei *pazzi* che ha incontrato non ne fa degli eroi, ma riporta la loro voce, che fisiologicamente è la voce umana, la nostra, e mostra come tutta la gamma dei comportamenti, dallo scherzo alla tenerezza, dal senso poetico al delirio, sia tanto varia dal nobile all'ignobile, esattamente come quella di noi tutti. E a volte i ricoverati sorprendono per la loro sensibilità, come comprendiamo dalle parole di Pallotta in riferimento al comportamento di un 'agitato' durante una sua sorveglianza notturna

Allora vado là dentro e io me metto seduto così su una sedioletta, no? tipo il regista, no?, coi braccioli. E lui girava per questa stanza, luce accesa, girava per questa stanza, '...bababa...',
mi hai capito? litigava con le voci che sentiva, no? Poi a un certo momento io, più pe' riposa' l'occhi co' la luce, m'appoggio al coso così e faccio

²⁰ <http://www.ascanioclestini.it/la-pecora-nera-ascanio-celestini-2010/>

²¹ La versione filmica costruisce la storia con vari personaggi (che in teatro sono evocati dall'unico narratore sul palco, Celestini stesso) e qui è la suora che rivela che Nicola ha un doppio: "Quando lo capisci che sei tu Nicola?" 1h22'.

così. E lui credendo che io m'ero addormentato ... credendo che io dormivo, seguiva a parlare con le voci girando per la sala, ma a voce bassa." [Dopo la nottata da sveglia Pallotta invita il ricoverato ad andare a prendere un caffè:] "ma come ? T'ho fatto passa' 'na notte d'inferno e mo me paghi pure il caffè? (Celestini, 2010, 71. Il sottolineato è mio).

Sul piano dell'*educazione sentimentale* e della conoscenza siamo tributari ai pazzi come ai sani della complessità emotiva di cui siamo impastati. La condanna suprema è verso l'istituzionalizzazione del disagio, vera cella del cervello. E non negano, né Celestini, né Pallotta la malattia, ma il fatto d'irrigimentarla in maniera illogica e difensiva.

Nell'opera drammaturgica e filmica di Ascanio Celestini l'infanzia ricopre ruoli inscrivibili in una mappa di filiazioni: dai bambini quasi elfici come l'Usepe di Elsa Morante — lo si è già ricordato — al nomadismo pasoliniano. Il ruolo del protagonista che evoca la sua prima età ne *La pecora nera* assume più funzioni: il protagonista attraverso i ricordi fa valere la sua infanzia come un punto di forza, un punto chiave, il *terminus a quo* della sua condizione. Lo stare in manicomio è uno status d'infantilizzazione permanente, dell'impossibilità di crescere: la reclusione ferma e gli elettroshock propinati a pioggia, portano alla regressione. Scopo di Celestini è di destituire l'autorità manicomiale da ogni legittimità, attraverso microstorie supportate da testimonianze dirette, dalla sua esperienza personale in anni di ricerca, di interviste, di dialogo con infermieri e internati. Il ritratto che ne esce è una critica alla stupidità delle istituzioni, incapaci di attivare regole significative e formative: "Me lo dice anche un paziente che 'manicomio' sta scritto sul portone perché serve a quelli che stanno fuori." (Celestini, 2010, 17).

Nicola non ha avuto nessuna formazione: ha un'idea del sesso perché i fratelli maggiori "si facevano leccare dalle prostitute," non ha amore materno né paterno, non ha avuto un aiuto dalla scuola, non ha neanche un'identità perché suo padre non lo ha iscritto all'anagrafe. Non ha avuto insomma nessuna educazione. Quando bambino entra in manicomio, vive in un recinto di regole che non hanno nessuno scopo, se non di legittimare se stesse.

Nicola racconta il suo amore per Marinella, le propone di leccarla o di essere leccato (nel film questa scena incarnata da personaggi, è ricostruita in chiave di fiction²²), unico modo per accedere all'amore sessuale, così come ha visto fare. Marinella è una sua compagna di scuola contesa dal

²² Il film *La pecora nera* è una fiction, cioè è agito da vari personaggi contrariamente al teatro solista di Celestini dove è invece narratore unico su scena. Ripeto quanto ho già detto, perché fra il teatro e il film sussiste una grande differenza interpretativa.

compagno *deficiente* Pancotti Maurizio²³; alcuni ricordi sparsi emergono durante la sua vita dando corpo a un *fantôme*, ad un desiderio mancato. Di desideri non ne ha quasi più, perché si è autocensurato. Non ha un amore materno, alienato dalla malattia psichica della madre, non ha voglia di cremini o *callaroste*, perché ha sperimentato che non potrebbe mai mangiarne secondo il suo appetito, soddisfarne veramente il desiderio²⁴. Durante il carnevale, da bambino, sognava una maschera di Tarzan, o perlomeno di Zorro, ed è stato vestito da coniglio, con un orecchio da cui sbucava un fil di ferro arrugginito per l'usura. (Celestini, 2006, 16-18). Coniglio: destinato alla remissione. L'infanzia di Nicola è un'infanzia di ignoranza e di castrazione, per questo da adulto non avrà accesso se non a dei ricordi poco organizzati. A causa di questa infanzia claudicante non riesce a costruire una visione coesa della realtà. E a volte si crede capace di diventare un eroe attraverso la messa in opera di presunti miracoli: tagliare ad una lucertola la coda che crede ricrescerà, mangiare dei ragni per farsi bello agli occhi di Marinella. "Ciao Marinè...," dice Nicola salutando il suo amore fantomatico da adulto in manicomio, cercando di dare corpo ad una vicinanza, ad un'affettività assente o incompiuta. (Celestini, 2010, 81). Sono strategie precarie. Un tono tragicomico attraversa il racconto di Nicola costruito sulla base di ricordi residuali. Ma l'istituzione, come ho detto, ne esce a pezzi, non è terapeutica, non è protettiva, è assurda. Le chiavi ne sono l'emblema istituzionale, e assumono una valenza simbolica molto forte.

Ascanio Celestini riporta in parlato indiretto la testimonianza di Adriano Pallotta

Nel vuoto del manicomio la chiave acquista un potere inimmaginabile in qualsiasi altro luogo. In questa intervista Adriano la chiama 'chiave del paradiso' o 'chiave d'oro'!

Un infermiere di Perugia mi racconta che gli consegnarono le chiavi e gli dissero 'hai fatto il militare? Questa chiave è come il fucile. È una responsabilità, ma anche un'arma.'

Un'infermiera di Reggio Emilia ha iniziato l'intervista facendo tintinnare la chiave delle porte col quadrello per le finestre. Ha detto 'questo era il rumore del manicomio. Questo rumore metteva tutto a tacere.'

[E a Luciano]: 'Man mano che farai carriera ti daremo sempre più chiavi'.

²³ Nella corrente parlata romana spesso si dice 'a' deficiente!' Con questo appellativo si intende abbassare un ruolo, e si segnala non tanto lo status di idiozia, ma l'ostinazione a non capire.

²⁴ Nella versione filmica Nicola, mentre accompagna la suora al supermercato, viene preso da una voglia spasmodica di divorare tanti prodotti 'di qualità,' e scartoccia e mangia tutto quello che vede fino a vomitarlo convulsivamente.

Per chi vive recluso da venti, trenta, cinquant'anni nella chiave c'è una virtù magica.

... Pure gli ebrei rastrellati nel ghetto di Roma si portavano via le chiavi di casa. I nazisti glielo ricordavano per fargli credere che sarebbero tornati. Gli dicevano di chiudere bene la porta e portarsi la chiave. (Celestini, 2010, 88-89)

E Celestini ricorda nel libro-diario che quando le porte del manicomio si sono aperte i pazienti, ormai prigionieri di se stessi, non volevano uscire...

La performance teatrale

La performance teatrale è visionabile nel DVD che accompagna *La pecora nera-il diario*, per la regia di Celestini stesso. Secondo una concezione ormai acclarata, il *théâtre d'images*, cioè le riprese degli spettacoli, è denominato e considerato a pieno titolo un film²⁵.

Solo in scena, Ascanio Celestini ha dietro di sé un pannello con la scritta in rosso "Io sono morto quest'anno" è una delle frasi che ripete durante la performance, con la quale suppongo intenda segnalare l'entrata in manicomio come una morte. Alla sua sinistra un manichino femminile ci riporta all'idea della donna curata (collana, camicetta col collo rialzato, tacchi, bionda coiffée, ecc.), un'immagine della donna post civiltà contadina, civiltà a cui invece appartiene la nonna evocata dal protagonista con *le calze grosse della farmacia*. La società dei consumi è il quadro cronologico indagato da Celestini, un mondo confezionato fin nei minimi dettagli, *ready made*. Le prime rivolte contro le istituzioni psichiatriche cominciarono negli anni '60, e gli anni '60 sono anche il presunto momento di riscatto di Nicola, benché l'unica uscita *libera* consentita fosse la visita quotidiana al supermercato con la suora. Vero, falso? Chi sa, non importa se questo sia realmente accaduto. Certamente è per Celestini l'occasione per raccontare la logica perversa che il manicomio metteva in atto per consentire degli spazi di indipendenza. Nelle due ore sul palco Celestini/Nicola sviscera il racconto della sua vita, le sue relazioni sviluppate all'interno dell'ospedale, e in particolare con la suora che si prende cura di lui. Se Nicola è un malato, non lo è meno l'istituzione: non solo perché usa violenza con gli elettroshock ('il manicomio elettrico' che accende, illumina il cervello), e attraverso le pasticche 'marziane' che diventano sempre più

²⁵ La *Fédération internationale des archives du film* (FIAF) nel suo statuto dà la seguente definizione di film: "per film occorre intendere ogni registrazione di immagini in movimento (eventualmente accompagnate da suoni) su qualsiasi supporto esistente (pellicola, videonastro, videodisco) o da inventare." <http://it.wikipedia.org/wiki/Film>

sedative e sofisticate, riduce a inerti gli ammalati, ma perché celebra l'idea di reclusione con una serie di operazioni *non sens*, che non sfuggono agli internati. Nicola ride delle fantasie trascendentali della suora, della religione con i suoi miracoli, dei direttori del manicomio che devono impasticcarsi anche loro per dormire e hanno le loro piccole ossessioni molto ben osservate dai ricoverati, che si divertono a inquadrarle e a giocarci con simpatia e ironia. Senza sottovalutare — lo abbiamo detto — la malattia, Celestini fragilizza i confini fra sani e malati, destituisce i responsabili dell'ospedale dalla loro autorevolezza. Come dice un ricoverato : “Il dottore cura con il camice. Se si leva il camice diventa matto pure lui. C'ha i bottoni davanti...” (Film-fiction: 6'46”-6'57”)

Infine, pur sorridendo con un intimo dolore, proviamo una grande *pietas* per questi fratelli poco fortunati. Il film ha partecipato al festival di Venezia nel 2010. In sala ero presente alla proiezione e in quella occasione due file dietro c'era il regista Quentin Tarantino che ha riso durante il primo tempo, poi non più. Deve aver risentito del registro più profondo del film, quello duramente drammatico.

Celestini *passatore*. La destituzione dei Padri

Un altro punto focale nella comunicazione di Celestini è la vena autobiografica che sorregge tanti suoi racconti. La scelta drammaturgica di farsi portavoce, *passatore* di storie sotto il cappello dell'io, ha un ruolo chiave

Secondo me nel momento in cui io, Ascanio Celestini, vado a raccontare una storia, la racconto perché è una storia mia. Non si può che partire dal principio che il racconto è un modo per comunicare un'identità. Per questo non si può comunicare l'identità di un'altra persona. ... L'attore, comunque sia, continua a comunicare sempre la propria identità”²⁶.

Sul senso dato alla parola *identità* si dovrebbe spendere un lungo ragionamento. Qui mi limito a dire che per Celestini questo termine non ha niente di etnico, o derivante da imprimatur nazionali o regionali. L'identità è intesa come motore primario della persona, come sua singolare modalità di rapportarsi al mondo. Celestini ricorda spesso suo padre, che entra *expressis verbis* nelle sue opere. È anche un sigillo per confermare che è un *suo* racconto quello che riporta su scena. Ma non solo. A volte la figura del

²⁶ Celestini, Sacchettini, *Storie da legare* (23-24). Celestini risponde alla domanda di Sacchettini sul concetto di rappresentazione. Il libro tratta del laboratorio teatrale tenuto a Scandicci negli e sugli ospedali psichiatrici.

padre costituisce il punto nodale della pièce come in *Storie di uno scemo di guerra*. Il Padre, suo padre non rappresenta la Legge, non detta regole. La Legge del Padre è fragilizzata, infranta, nel momento in cui la società è *anomizzata*. Del ruolo di suo padre Celestini coglie soprattutto la poesia. Suo padre non interpreta l'ordine rigido delle regole, ma si barcamena in una società disgregata. Tratti di memoria personale emergono, disseminati in tanti suoi lavori, salvo per *Storie di uno scemo di guerra* dove la figura del padre è alla base del dispiegarsi della serie di storie raccontate, che costituiscono l'asse portante della ricostruzione mitopoietica della narrazione. Questa è anche una maniera di aderire profondamente al suo lavoro di testimone: nulla viene da fonti incerte, tutto deriva da una sua diretta esperienza di ricerca o di ascolto. Celestini cioè *firma* ogni sua comunicazione. Si coglie come tratto importante il fatto che suo padre appare come un figlio, con la sua delicatezza, la sua vita a bassa voce, il suo farsi avanti con rispetto e con una certa timidezza.

Al di là del tempo generazionale

In *Pro Patria*²⁷ in un dialogo immaginario con Mazzini (che è un *fantôme* su scena, non si vede e dialoga con un carcerato che parla per tutti e due), Celestini dice a proposito di suo padre

Invece mio padre lo vedo. Mi guarda come mi guardava certe volte da ragazzino, ma a quel tempo parlava. Parlava e poi stava un po' zitto. Vero papà? Poi ricominciava a parlare. Adesso pure lui ha finito le parole. Gli sono rimaste solo le pause. Ma è così vero, così uguale a quand'ero ragazzino che mi aspetto di vederlo arrivare con un bambino per mano (che poi sono io) come se almeno lui potesse tornare indietro con la macchina del tempo e riprendermi nell'infanzia come veniva a riprendermi a scuola. Invece la macchina del tempo va soltanto avanti. E quel ragazzino sta indietro di un bel pezzo di vita. (Celestini, 2012, 41).

Come ho ricordato, in *Storie di uno scemo di guerra*, Celestini trasforma in mitoproiesi quanto suo padre gli ha riferito. Tutto nasce dal racconto di un episodio del 1944, filo portante del lavoro su scena e del suo libro. Nella vita di periferia, suo padre, allora di sette anni, da un albero fa la pipì sull'elmetto di un giovane tedesco: siamo alla vigilia dell'entrata degli alleati a

²⁷ Celestini, *Pro Patria*, spettacolo teatrale, 2012, sulla Repubblica Romana del 1849. Libro: *Pro Patria*. Torino: Einaudi, 2012. Si vedano le pagine 41-45. Cfr. Barbalato, Beatrice. "Il capitombolo di Mazzini: *Pro Patria* di Ascanio Celestini." <http://escholarship.org/uc/item/7988z1mn>

Roma del 4 giugno 1944, l'esercito tedesco si sente braccato. Il soldato poco più che adolescente prende il fucile ma non riesce a colpire il ragazzino, che sta scappando. Il giovane tedesco con una macchia rossa in volto (lo abbiamo già ricordato come una componente che migrerà in un altro personaggio di campo ideologicamente opposto), "Un militare giovane giovane che era diventato adulto per decreto del führer. Uno di quelli che l'avevano mandati in guerra ma a malapena s'erano imparati a fare il nodo delle scarpe" (Celestini, 2005, 17) appare sollevato di non averlo colpito. Ascanio Celestini è lui l'adulto che guarda e scrive la storia, il padre è eternamente bambino, bisognoso di protezione, necessita dello sguardo benevolo del figlio. La categoria del tempo esce dalle convenzioni, non è cronologico, o non è solamente cronologico. La condizione di adulto non stigmatizza una capacità di affrontare, di governare il mondo. Tutti i bambini di Celestini sono *in toto* o in parte figli-padri. Una vena di malinconia e di nostalgia attraversa la sua memoria autobiografica. Al rapporto fra padri e figli, fra Crono e Zeus, Celestini fa riferimento anche in *Pro Patria*. In quest'opera non si tratta solo di suo padre, ma del Padre della Patria, Mazzini. Qui Mazzini è del tutto destituito della sua autorevolezza. Costantemente *Pro Patria* pone l'accento sui patrioti ventenni e sui tanti bambini morti durante la Repubblica Romana

Le bombe con la miccia corta, che i ragazzini prendono sedici baiocchi ciascuna se la disinnescano strappando la miccia in tempo. E c'è un ragazzino che si chiama Righetto, è pure orfano, c'ha un cane, Sgrullarella. Quando piove una bomba quel ragazzino strilla: 'Bomba, panza a tera!' E ci si butta sopra per spegnere la miccia. Righetto che salta in aria col cane sulla spiaggia della Renella sotto Ponte Sisto. Anche a lui dedicano una strada, anzi una scalinata che taglia dritto dritto via Aurelio Saffi, che invece è tutta curve. (Celestini, 2012, 53-54)

Ancora una volta ragazzini soli, che prendono le situazioni in mano, e decidono della loro vita fuori dai contesti familiari. Gli adulti non sempre sono in grado di coprire ruoli responsabili.

Psiche nomade

"Divenire-intenso, divenire-animale, divenire-impercettibile" è il titolo di un capitolo di *Mille Plateaux* di Deleuze-Guattari.

Come per il taoista o lo stoico il fine è divenire trasparenti, perdere peso, stare nel vuoto, dissolvere l'io. Diventare tutti, è farsi mondo, fare un mondo. A forza di eliminare, non si è più che una linea astratta, o anche

un pezzo di un puzzle in se stesso astratto. Ed è coniugando, continuando con altre linee, altri pezzi, che si fa un mondo, che potrebbe coprire il primo, come in trasparenza. L'eleganza animale, il pesce-camuffatore, il clandestino ... (342-343)²⁸.

Anche Nicola ha un'identità trasparente e vive in una categoria non-temporale. Se il tempo è capovolto per una non-crescita dall'infanzia all'età adulta, anche lo spazio è fluido. Il campo fra normalità e anormalità è incerto. L'anarchia dei bambini e dei giovani celestiniani gode anche di una forma di autarchia, come per i ragazzi nomadi di Pier Paolo Pasolini. Il nomadismo non è solo uno stato di spostamento, ma una visione del mondo. I ragazzi di Pasolini stanno in una periferia culturale oltretutto topografica, e vivono in una sorta d'*entre-deux*. Essere in mezzo a... non avere la necessità di raggiungere una meta è una categoria dello spirito, come per il Lazarillo de Tormes di Quevedo, al quale tra l'altro Pasolini ha dedicato una significativa recensione, come ho già ricordato.

Le opere di Celestini sono popolate di adulti infantili, e di bambini adulti, soli di fronte alla vita. Nell'opera *Cicoria*, padre e figlio alternano in continuazione i loro ruoli, e sono in un confine temporale fra vita e morte. In questa performance, come ho detto precedentemente, vi è l'influenza del film *Uccellacci e uccellini* di Pasolini dove Totò e suo figlio Ninetto (Davoli) vagabondano per le periferie e le campagne circostanti Roma. Il corvo, simile al grillo parlante di *Pinocchio*, che incarna un intellettuale di sinistra vecchia maniera, racconta la storia di due monaci che per ordine di San Francesco devono evangelizzare e pacificare fra loro i falchi e i passeri. Ovviamente non ci riusciranno, malgrado l'impegno. Una società ordinata è un *rêve*, le differenze non si azzerano, i conflitti non si acchetano né per ordini politici, né evangelici. E così Nicola ne *La pecora nera*, è in un *no man's land*, in una terra di nessuno, e non riconosce autorità, né paterna, né istituzionale. E tuttavia vi è un suono nel deserto! Così Nicola risuona della sua stessa voce, dialogando col suo doppio. La sua infanzia, i suoi ricordi sgangherati in fondo sono la sua legge. Scrivono Deleuze e Guattari

Lo spazio sedentario è striato da muri, dai recinti, e dai camminamenti tra le recinzioni, mentre lo spazio nomade è liscio, solamente marcato da 'tratti' che si spostano durante il tragitto. Anche le lamelle del deserto scivolano le une sulle altre producendo un suono inimitabile. Il nomade si distribuisce in uno spazio liscio, lo occupa, lo abita, possiede questo spazio, ed è questo il suo principio territoriale. È inoltre falso definire il

²⁸ Le traduzioni dal francese sono mie.

nomade attraverso il movimento. Toynbee ha profondamente ragione di suggerire che il nomade è piuttosto colui che non si muove. (472)

Immobilità e velocità, catatonia e precipitazione, precisano gli autori. Ne *La pecora nera* vi è anche l'idea dello spossessamento di tipo nomade. Dice Adriano Pallotta: "Il matto e il fagotto come due fratelli gemelli eterozigoti si accompagnavano tutta la vita. La palla dei vestiti col nome, cognome, e elenco del contenuto seguiva il matto come un cane per ciechi al contrario." (Celestini, 2006, 67). È un nomadismo di deprivazione, di spossessamento, non elettivo e non scelto, quello di Nicola.

Ho ricordato il pensiero di Deleuze e Guattari che evocano il nomadismo come uno status che si configura e si caratterizza come deterritorializzazione, come una *maîtrise* del non possedere, in funzione anche anti-capitalista. Una similitudine coll'essere bambino di Nicola che resiste alla codificazione istituzionale e gioca con una specie di superfice liscia, fuori da confini, dove nel suo caso sorvolare sulle sue difficoltà è anche un'evasione che gli permette di sopravvivere. Il racconto teatrale di Celestini è la traduzione di questo sentire, ed anche un invito a comprendere come l'essere *bordeline* è una condizione che riguarda tutti: i malati del manicomio come gli infermieri, i dottori e la società organizzata, confezionata come un prodotto dei favolosi anni '60 in cui è ambientata la storia di vita de *La pecora nera*.

Université catholique de Louvain, Belgio

Opere Citate

- Barbalato, Beatrice. "Il capitolombolo di Mazzini: *Pro Patria* di Ascanio Celestini," in Stanphill, Cindy Editor *Carte italiane (Dis)Unity in Italy*, 8, (2012): 141-59 <http://escholarship.org/uc/item/7988z1mn>,
Celestini, Ascanio. *Radio Clandestina. Memoria delle Fosse ardeatine*. Roma: Donzelli, 2005 (testo e DVD, con un'introduzione di Alessandro Portelli).
——. *Storie di uno scemo di guerra*. Torino: Einaudi, 2005. Libro.
——. *La pecora nera*. Torino: Einaudi, 2006.
——. "Cicoria, in fondo al mondo Pasolini" *Cicoria*, Soriani, Simone, ed. Corazzano (Pisa): Titivillus, 2006. 63-87.
——. *La pecora nera-Il diario*, libro e DVD. Torino: Einaudi, 2010.
——. *La pecora nera*, film, prodotto da Madeleine in collaborazione con Rai Cinema, e con BIM distribuzione, presentato al festival di Venezia 2010.
——. *Pro Patria*. Torino: Einaudi, 2012.
Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. "Traité de nomadologie. La machine de guerre." *Mille plateaux-Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Éditions du Minuit, 1980. 434-528.

- Fofi, Adriano. *Strade maestre-Ritratti di scrittori italiani, Roma*. Roma: Donzelli, 1996.
- Morante, Elsa. *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi, 1968.
- *La storia*. Torino: Einaudi, 1974.
- Pasolini, Pier Paolo. *Uccellacci uccellini*. 1966, B/N, 16'50"- 17 '25"
- . "Manifesto per un nuovo teatro," in *Nuovi argomenti*, n. 9, gennaio-marzo 1968.
http://www.pasolini.net/teatro_manifesto.htm
- . "'Come pregare?' 'Come mangiare?'" Esperienze di un Prete e di un Letterato", in *Tempo*, 11 febbraio 1973.
- Siti, Walter. "Pasolini's Second Victory" Rumble, Patrick, Testa, Bart editori, *Pier Paolo Pasolini, Contemporary perspectives*. Toronto: University of Toronto Press: 1994. 56-67.
<http://www.ascaniocolestini.it/la-pecora-nera-ascanio-celestini-2010/>
http://www.pierpaolopasolini.eu/teatro_ascaniocolestini_ppp.htm
<http://www.veronicacruciani.it/>