

ALTER-HABILITAS

Percezione della disabilità nei popoli
Perception of Disability among People



a cura di ~ *edited by*
Silvia Carraro



Alter-habilitas

Percezione della disabilità nei popoli
Perception of Disability among People

a cura di ~ *edited by*
Silvia Carraro



ENTE PROMOTORE

Alteritas – Interazione tra i popoli

Sede: via Seminario 8 – 37129 Verona (Italia)

www.alteritas.it

COMITATO SCIENTIFICO E ORGANIZZATORE

Alfredo Buonopane, Silvia Carraro, Vittorio Dell’Aquila, Paola Guerresi, Simona Marchesini, Silvia Negrotti, Mariaclara Rossi, Federico Schena, Francesca Vitali.

REDAZIONE A CURA DI

Silvia Carraro, Simona Marchesini

STAMPA

La stampa in formato digitale di questo volume è a cura di Alteritas – Interazione tra i popoli ed è disponibile presso www.alteritas.it e sulla pagina Alteritas di www.academia.edu.

ISBN e-book 978-88-907900-6-5

Finito di comporre a giugno 2018

PEER REVIEW

Gli articoli in questo volume sono stati pubblicati secondo la procedura di valutazione del “doppio cieco”. La valutazione è stata coordinata da Silvia Carraro.

IMMAGINE DI COPERTINA:

Verona, Biblioteca Capitolare, *Corale*, Ms. MLVII-V, c. 76v, Miniature veronese, Cristo guarisce un cieco. Foto: Fausta Piccoli.

SOMMARIO ~ CONTENTS

S. CARRARO, <i>Introduzione</i>	p. 5
1. Il linguaggio della disabilità	
D. PEERS, L. EALES, N. SPENCER-CAVALIERE, <i>Narrating Ourselves and Our Movements: Terminology and Political Possibility</i>	25
F. VITALI, D. DONATI, <i>Benefici delle attività motorie e sportive per la salute delle persone con disabilità</i>	41
G. BREGAIN, <i>Los debates públicos para sustituir el calificativo 'inválido' (Argentina y España, de 1930 a 1970)</i>	65
2. La rappresentazione della disabilità	
N. DUBOURG, <i>Deo iudicio percusset, étude sur l'idée de contamination d'après les suppliques et les lettres papales</i>	89
M. GARBELLOTTI, <i>'Non accettare figliole difettose o mal sane'. Forme di assistenza femminile nei conservatori italiani di età moderna</i>	115
F. REGGIANI, <i>Da 'figli difettosi' a 'poveri incurabili'. Disabilità, abbandono infantile e assistenza a Milano nel Settecento</i>	135
F.D. D'AMICO, <i>La disabilità tra spettacolarizzazione e drammatizzazione</i>	167

3. Il racconto di una disabilità

D. CHIRICÒ, <i>La sordità tra scienze umane e biotecnologie: necessità di un dialogo</i>	p. 191
M.C. ROSSI, <i>Lebbra e disabilità. Percorsi tra le fonti medievali</i>	207
L. CARNELOS, <i>Cecità. La percezione di una (dis)abilità nella prima età moderna</i>	235
M. ANDREOLI, <i>Rappresentazione della disabilità in The Story of my Life di Helen Keller</i>	257
R. VAGGE, <i>Dalla valutazione del decadimento cognitivo alla valorizzazione dell'intelligenza emotiva negli anziani istituzionalizzati</i>	279

F.D. D'Amico, *La disabilità tra spettacolarizzazione
Alter-habilitas. Perception of disability among people* 2018
ISBN 978-88-907900-6-5
pp. 167-189.

La disabilità tra spettacolarizzazione e drammatizzazione

FLAVIA DALILA D'AMICO

Abstract

Disability between Spectacle and Drama. The paper highlights the complexity of the meaning construction of the disabled body in the field of performing art. The aim of this work is to show how the perception of a disabled performer depends both on the consideration of disability in a particular historical period and on the narration in which we see him/her. For that reason, I propose to take for instance two different periods: the beginning of Twentieth century, when disability has been still turned into show and nowadays when some artists translate the illness into dramatic codes. The main hypothesis is that the artistic practices go beyond both stereotypes and available scientific theories, creating further lens for the reading of disability.

Keywords

Disability Studies, Performing Arts, Freak Show, Contemporary Theatre, Embodiment

“Il corpo è vivo, il che significa che
è in grado di influenzare e trasformare
linguaggi sociali
quanto questi sono in grado di
influenzarlo e trasformarlo.¹”

A partire dall'analisi di forme spettacolari che hanno coinvolto attori disabili, il saggio si propone di evidenziare quanto il concetto di “disabilità” sia un costrutto correlato ai codici di lettura delle diverse epoche, alle specifiche strategie di rappresentazione attuate di volta in volta e alle qualità specifiche dei *performer*. Per tale motivo si è scelto di prendere in esame contesti spettacolari appartenenti a momenti storici lontani e diversi tra loro: i *freak shows* in voga tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e lo spettacolo del coreografo contemporaneo Jérôme Bel *Disabled Theater* (2012). L'ipotesi principale è che le pratiche artistiche vadano oltre gli stereotipi e le prospettive scientifiche di riferimento, proponendo ulteriori lenti mediante cui leggere il concetto di disabilità. L'analisi di contesti storici molto

¹ Siebers 2006, p. 199 (trad. mia).

distanti tra loro inoltre, consente di capire quanto, non solo il concetto, ma la stessa terminologia legata a ciò che oggi definiamo “disabilità” sia variabile, proprio perché essa stessa veicolo di quadri teorici e ideologici differenti. Gli esempi scelti infatti evidenziano già nel lessico un mutato paradigma sull'argomento.

Il termine inglese *freak* significa letteralmente mostro, scherzo della natura. Vedremo come questa espressione sia appannaggio di un contesto storico culturale in cui il pensiero magico-superstizioso e quello scientifico sfumano ancora l'uno nell'altro in una lettura della deformazione corporea stretta tra il prodigioso e la curiosità scientifica. Il termine “disabile” e la nebulosa teorica che trascina con sé, iniziano a comparire solo alla fine dell'Ottocento, quando cioè la teratologia si affranca come scienza autonoma di studio della deformità fisica, trasportandola dal mondo dell'ignoto a quello medico correttivo.²

A volte invece il medesimo termine è stato caricato di significati diversi nel corso dei decenni. Quando nel 1978 Fiedler,³ uno dei primi studiosi del genere del *freak show*, pubblicò il suo studio dedicato a quest'epoca, la definizione di *freak* comunemente accettata, era quella di ‘esseri umani fisiologicamente devianti’. Con il proseguire del dibattito, Robert Bogdan ha proposto l'idea che l'identità del *freak* fosse una costruzione sociale, una forma di pensiero e un sistema di pratiche.⁴ Questo cambio di prospettiva sostanzialmente corrisponde al passaggio dalla predominanza del modello medico, che legge la disabilità come condizione fisica, al modello sociale, che legge la disabilità come il prodotto di un ambiente ostile. Negli anni Settanta il termine diviene per antonomasia metafora di ribellione contro i modelli di comportamento comunemente accettati e icona centrale della contestazione giovanile.⁵ Si effettua un capovolgimento dell'ottica e quello che viene identificato come mostro è la società capitalista. Così l'immagine del *freak* ritorna prepotentemente, intervenendo anche sulla sensibilità estetica del mondo artistico; ne sono un esempio l'opera fotografica di Diane Arbus, i film di Federico Fellini, Fernando Arrabal, e Alejandro Jodorowsky o il film *Freaks* di Tod Browning del 1932 che dopo anni di censura torna a circolare proprio negli anni Sessanta.

Anche il termine “disabile” peraltro, non appare meno stratificato di slittamenti semantici. È indicativo notare tra l'altro quanto, nonostante la pratica medica sia andata via via categorizzando e specificando sintomi, caratteristiche e cure di ogni patologia, oggi si

² È nel 1822 che viene inaugurato lo studio della Teratologia (dal greco τέρας, ‘mostro’) come specifica analisi scientifica della patologia corporea.

³ Cfr. Fiedler 1978.

⁴ In *Freak Show*, Robert Bogdan ha sottolineato come quella del *freak* fosse sempre una costruzione programmatica. In alcuni casi, la straordinarietà della persona era contraffatta e funzionale, come nei casi di gemelli siamesi falsi, uomini selvaggi, o persone tatuate. Infatti, parte dell'attrazione per gli spettatori consisteva nel determinare se i *freaks* fossero “autentici” o meno. Cfr. Bogdan 1990, p. 24.

⁵ *Freak*: all'inizio degli anni Settanta, atteggiamento (o individuo) che traduceva la ribellione contro i modelli comuni di comportamento in atteggiamenti stravaganti e anticonvenzionali, nell'ostentazione dell'aspetto povero e sciatto, nel rifiuto di inserirsi in modo stabile nella società, e propugnava l'uso delle droghe leggere o dell'alcol e l'ascolto della musica rock’. Fiedler 1978, p. 89.

utilizzi genericamente il termine “disabile” per indicare indistintamente una persona con difficoltà motorie congenite, una persona con difficoltà motorie acquisite, una persona sorda, una persona cieca, una persona con difficoltà di apprendimento.

Dal 1970 l’OMS (Organizzazione Mondiale della Sanità), è impegnata a definire la terminologia da adottare attraverso le classificazioni internazionali. L’obiettivo di tali classificazioni è strumentale a fornire criteri standardizzati di lettura della malattia su scala internazionale, sia a fini conoscitivi e analitici sia come base operativa per la progettazione e l’organizzazione delle politiche sociali. Tali classificazioni hanno dato spunto a numerosi dibattiti attorno a diverse concezioni di disabilità, corrispondenti di volta in volta a differenti approcci di analisi della problematica.

La prima classificazione (*International Classification of Diseases*, ICD, 1970) risponde all’esigenza di cogliere la causa delle patologie, fornendo una descrizione delle principali caratteristiche cliniche e delle indicazioni diagnostiche.⁶ Ci muoviamo in un contesto in cui il concetto di disabilità è inteso e definito come divergenza rispetto a una normalità fisica. Sulla base dei limiti derivanti da questo approccio viene elaborata nel 1980, l’ICIDH (*International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps*).⁷ Questa seconda classificazione non coglie esclusivamente la causa della patologia, ma l’importanza e l’influenza che il contesto ambientale esercita sullo stato di salute delle popolazioni. Tuttavia, l’ICIDH, pur apportando decisivi cambi di prospettiva, distingue la disabilità come ‘limitazione della capacità di agire, conseguente a uno stato di minorazione/menomazione’ e la menomazione come “perdita” o “anormalità” a carico di una struttura’. Ancora una volta dunque si apre la necessità di inquadrare la disabilità nella propria specificità e non in rapporto a una diversa e maggioritaria condizione di salute. È nel 2001 che l’OMS perviene alla stesura di un ulteriore strumento di classificazione, denominato ICF (*International Classification of Functioning, Disability and Health*).⁸ A differenza delle precedenti classificazioni (ICD e ICIDH), l’accento qui viene spostato dalla malattia alla salute dell’individuo, concepita nell’interazione con l’ambiente. La disabilità dunque viene definita come una condizione di salute in un ambiente sfavorevole⁹ che tutti possono sperimentare, dunque come una condizione ordinaria e quotidiana.

Infine, l’ultima revisione sulla definizione del termine è stata redatta nel 2006 dalla Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità, vi si legge:

è un concetto in evoluzione ed [...] è il risultato dell’interazione tra persone con menomazioni e barriere comportamentali e ambientali, che impediscono la loro “piena” ed “effettiva” partecipazione alla società “su base di uguaglianza con gli altri”.

⁶ “Classificazione Internazionale delle Malattie”, cfr.: <http://www.who.int/en/>.

⁷ “Classificazione Internazionale delle Menomazioni, delle Disabilità e degli Handicap”, cfr.: <http://www.who.int/en/>.

⁸ “Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute”, cfr.: <http://www.who.int/en/>.

⁹ OMS, *Classificazione internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute (ICF)*, Erickson 2001.

Questa breve e non esaustiva digressione sul quadro linguistico di riferimento, ci è utile a comprendere innanzitutto come la concezione di un termine muti anche a distanza di pochi anni e di come sia strettamente legata alla prospettiva in cui viene inserita.

Guardare tale problematica dalla prospettiva dell'analisi dello spettacolo, costringe ad assumere un punto di vista certamente parziale sulla disabilità, poiché radicato sul processo di significazione che investe la presenza del *performer* in scena. Tuttavia proprio in virtù della sua circoscrizione, questo sguardo consente di sollevare quesiti e far emergere riflessioni all'interno del più ampio settore dei *disability studies*. Questo campo di studi giovanissimo si nutre di un'eterogenea offerta di contributi e di approcci.¹⁰ Come scrive Lennard Davis: *'It is still very possible to articulate what disabilities studies is and does, and who is a person with disabilities, but it is equally possible to interrogate the presumptions and presuppositions that go along with those definitions'*.¹¹ Il principale presupposto di cui parla Davis è quello di riformulare un concetto di disabilità in antitesi al vigente modello medico in cui essa è letta come problematica strettamente legata al corpo.¹² Al contrario quest'area di studi propone un modello sociale che vede certamente il corpo importante, ma non centrale nell'edificazione dell'impianto concettuale e semantico legato alla disabilità.

Il punto di incontro tra i *disability studies* e le discipline dello spettacolo è il fatto di considerare il contesto, quello della *performance*¹³ per i primi, e quello storico-culturale per i secondi, un elemento imprescindibile per la comprensione del proprio oggetto di studi. La semiotica teatrale¹⁴ prima e la nascita dei *performance studies*¹⁵ dopo, hanno sottolineato

¹⁰ I *disability studies* cominciano ad esistere come campo di studi accademico soltanto intorno agli anni Ottanta. La ricerca ha carattere olistico coinvolgendo più ambiti disciplinari e territoriali: sociologia, psicologia, diritto, storia, filosofia. Gli approcci sono eterogenei e geograficamente differenti. Nella prospettiva anglosassone, la disabilità viene soprattutto intesa come una forma di "oppressione" sociale. Diversamente altri approcci, come ad esempio l'approccio americano, identificano le persone disabili soprattutto come una "minoranza" sociale. Inoltre, mentre l'approccio anglosassone sottolinea il divario esistente tra il concetto di disabilità (condizione sociale) e quello di menomazione (una condizione biologica), l'approccio nordamericano dà rilievo alla menomazione che occupa un ruolo centrale nella vita delle persone disabili'. Cfr. D'Alessio 2013, pp. 1-10.

¹¹ Lennard 2006a, p. 15.

¹² Cfr. Lennard 2006b, p. 16: *'disability studies has embraced many of these theories because they provide a powerful alternative to the medical model of disability. The medical model situates disability exclusively in individual bodies and strives to cure them by particular treatment, isolating the patient as diseased or defective'*; Garland Thomson 1997, p. 9: *'one of this book's major aims is to challenge entrenched assumptions that "able-bodiedness" and its conceptual opposite, "disability", are self-evident physical conditions. My intention is to defamiliarize these identity categories by disclosing how the "physically disabled" are produced by way of legal, medical, political, cultural, and literary narratives that comprise an exclusionary discourse'*.

¹³ Nell'analisi dello spettacolo si distinguono i livelli della messa in scena teatrale in: testo verbale, testo della messa in scena e testo della performance. Il materiale verbale e la tessitura della messa in scena interagiscono con la situazione teatrale compresa nel concetto di *performance text*. Cfr. Valentini 1989.

¹⁴ Nel 1931 viene pubblicato un testo fondamentale della scuola di Praga: *Tentativo di analisi del fenomeno dell'attore* di Jon Mukarovskij [Trad. italiana 1973]. L'autore sottopone ad analisi la gestualità di Chaplin inaugurando un'attenzione della semiotica verso gli aspetti non verbali dello spettacolo. La scuola di Praga ha il merito di aver superato l'analisi dello spettacolo a partire dall'interpretazione del testo drammatico, riconoscendo il potere semiotico della messa in scena. Negli anni Ottanta anche questo modello viene messo in discussione: Marco

che la situazione complessiva della messa in scena è costitutiva per il teatro, per il significato e per lo stato di ogni singolo elemento. Il modo di rapportarsi del gioco scenico con gli spettatori, la situazione spaziale e temporale, il luogo e la funzione sociale dell'evento teatrale sovradeterminano il livello del testo verbale e quello della messa in scena.¹⁶

Di pari passo, per molti studiosi nell'alveo dei *disability studies* l'ambiente, i discorsi, le pratiche, i contesti istituzionali, le rappresentazioni mediatiche e i modelli storici di percezione, sovradeterminano il concetto di disabilità, che dunque è da intendersi più come costruito sociale che non come condizione ontologica del corpo.

Il modello sociale proposto dai *disability studies*, per quanto variegato al suo interno, mira a superare la visione della disabilità come problema individuale e focalizza piuttosto l'attenzione su questioni ampiamente condivisibili al fine di costituire una soggettività collettiva politicamente riconosciuta.

Da questo punto di vista risulta piuttosto scomoda la posizione per uno studioso dello spettacolo. Il punto di divergenza tra i due approcci risiede infatti proprio in un diverso bilanciamento dell'attenzione prestata all'individualità, divergenza dettata dalle rispettive esigenze disciplinari. Per i *disability studies* l'interpretazione è centripeta poiché l'accento verte sui processi e le pratiche mediante cui il contesto attribuisce significato alla persona. Per le discipline dello spettacolo l'attenzione è centrifuga poiché ci si chiede come una specifica presenza interagisca con il contesto spettacolare, a maggior ragione se si prende in esame il teatro contemporaneo. Rispetto all'epoca del *freak show*, oggi il teatro si distingue per una modellizzazione plastico-visuale della scena caratterizzata dalla

dominanza del corpo-gesto-movimento e dello spazio plastico-sonoro, la simultaneità di piani, il trattamento della parola come suono e traccia grafica con valenza plastica, la rottura della coordinazione fra azione e parola, la magnificazione della dimensione percettiva,

De Marinis critica la semiotica teatrale perché considera la messa in scena un evento parzialmente indipendente nel senso che non è contenuto *in nuce* nel testo drammatico e proprio per questo si pone come oggetto di studio indipendente dell'analisi testuale dello spettacolo. Secondo il critico il prendere in considerazione il momento della scrittura teatrale come inseparabile (almeno in alcuni casi) dalla pratica teatrale stessa, porta ad invertire il rapporto genealogico tra testo drammatico e testo spettacolare e quindi a ripensare il modello stesso. Cfr. De Marinis 1982.

¹⁵ I *performance studies* si sono nati come campo di studi negli anni Settanta a partire dalle riflessioni del teorico e regista teatrale Richard Schechner. Questo campo di studi si spinge ben oltre l'analisi dello spettacolo, considerando la performance un agire comune a vari momenti della vita sociale e individuale. Di conseguenza i *performance studies* adottano una metodologia interdisciplinare e rivolgono l'attenzione, non tanto a fenomeni culturali in sé, quanto alla loro interazione che è già *performance*. In base a questo approccio, gli studiosi non "leggono" un'azione o chiedono cosa significhi un "testo" quanto piuttosto, indagano sul "comportamento" che ne scaturisce. Ad esempio nel caso di un dipinto, piuttosto che comprendere quando e da chi è stato fatto, l'attenzione si rivolge a comprendere come interagisce con coloro che lo guardano. Cfr. Schechner 2006.

¹⁶ Lehmann 2005a, pp. 23-47.

materica, cromatica e luminosa. Tali tratti mettono in crisi la pretesa semiotica di imbrigliare in griglie il testo, ne evidenziano invece la sua natura complessa, l'intreccio di diversi elementi (referenziali, diegetici, narrativi, tematici, contestuali-storici, simbolici).¹⁷

Hans Thies Lehmann, a proposito del teatro post drammatico,¹⁸ sostiene che nell'analizzare uno spettacolo,

i segni teatrali sono non solo i segni significanti che denotano un significato identificabile o lo connotano in modo inconfondibile, ma tutti gli elementi del teatro. Una vistosa corporeità, uno stile gestuale, un allestimento scenico, già per il solo fatto che, senza significare, sono presentati con un certo accento, vengono accettati come segni, nel senso di una manifestazione o gesticolazione che chiede attenzione.¹⁹

L'analisi di uno spettacolo non può prescindere dalla materialità contingente degli elementi che lo costituiscono, dalla loro specifica materialità sia essa un singolare utilizzo delle luci, della scena, della parola, del sonoro o della fisicità o gestualità degli attori. Di conseguenza l'analisi di uno spettacolo che vede oggi agire un *performer* disabile in scena, non può non chiedersi come la sua presenza dialoghi con l'intera opera.

A questo proposito si potrebbe citare la produzione degli anni Novanta della *Societas* Raffaello Sanzio, in cui gli attori non solo interpretano, ma anche incarnano i personaggi attraverso caratteristiche fisiche evidenti, strettamente legate al ruolo che devono assumere.²⁰ In *Giulio Cesare* (1997) l'orazione di Antonio, un attore laringectomizzato, deturpa la retorica della propria intrinseca sostanza. Il cortocircuito tra un discorso non articolato dalle corde vocali e un'arte che basa la propria efficacia sulla seduzione della parola, divengono quasi un manifesto di un teatro che si vuole corrotto, sede di un verbo finto, avulso da intenti moralistici. Allo stesso modo, le braccia mancanti dell'Apollo nell'*Oresteia* (1995), l'Eva mastectomizzata di *Genesis. From the museum of sleep* (1999), non sono carenze del corpo, ma si configurano come 'gli innesti praticati nell'agricoltura che seziona le membra degli alberi per permettere al tronco di generare nuovi germogli'.²¹ La

¹⁷ Valentini 2007, p. 26.

¹⁸ Lehmann 1999. L'autore utilizza il termine 'teatro post drammatico' riferendosi alle pratiche di teatro contemporaneo. Con tale espressione lo studioso si riferisce ad un teatro dopo il dramma, inteso non come un teatro che faccia a meno del testo drammatico, ma un teatro in cui il testo non si costituisce come elemento gerarchicamente principale rispetto agli altri elementi della scena.

¹⁹ Lehmann 2005b, pp. 23-47.

²⁰ L'attrice che interpreta Clitennestra è obesa parafrasando "il corpo immenso di una femmina nuda, dalla pelle bianca"; quello che interpreta Agamennone con Sindrome di Down ('la sua testa è grande e gli zigomi sono alti. Gli occhi hanno un taglio vagamente orientale. Si siede con una certa difficoltà. (...) La luce ora lo colpisce pienamente. È un mongoloide'), Apollo è interpretato da un attore privo di braccia. Nel *Giulio Cesare* Antonio è un autentico laringectomizzato. Sulle ragioni di questa scelta cfr. Castellucci *et alii* 2001, p. 220.

²¹ Leysen 2001, p. 14.

situazione si complica maggiormente se prendiamo in esame esempi, come lo spettacolo di Jérôme Bel nei quali la “materialità” di una corporeità “diversa” non solo gioca un ruolo importante nell’estetica dell’opera, ma addirittura si delinea come la sua *conditio sine qua non*.

A partire da questa divergenza di direzioni tra studi teatrali e *disability studies* ci si propone di arricchire, non con nuove soluzioni ma con nuovi interrogativi, la riflessione sulla disabilità. Se è vero infatti che il periodo storico e la narrazione spettacolare in cui il *performer* disabile agisce incidono nel proporre un certo tipo di rappresentazione della disabilità, sarebbe riduttivo pensare alla corporeità dell’attore come un segno vuoto, colmato di senso dalla moda del tempo. Nella nostra visione il corpo è prima di tutto un soggetto, una persona brulicante di forze vitali che a sua volta ha potere di attivare rappresentazioni estetiche e sociali.

Vediamo come.

I *Freak Shows*

Il *freak show* è una forma spettacolare che radicalizza la propria “essenza” nel mostrare rarità umane. Questa pratica fiorì intorno alla metà dell’Ottocento in Inghilterra, per poi diffondersi ben presto nel resto d’Europa e trovare negli Stati Uniti la massima fortuna. L’offerta di questi spettacoli era variegata e andava dal presentare *born freaks* come gemelli siamesi, giganti, nani, persone con parti del corpo eccedenti, a *made freaks*, ovvero persone totalmente tatuate o in sovrappeso, indigeni di tribù africane o orientali; o infine a *gaffed freaks*, dei falsi *freaks*, spacciati per esseri eccezionali.

La struttura di questo genere di spettacoli si rivela assai elementare espletandosi esclusivamente nell’“ostensione” del *performer*. In termini semiotici si ha un segno ostensivo quando qualcosa viene esibito per significare se stesso, in quanto oggetto singolo o in quanto membro di una classe. Tuttavia Umberto Eco specifica: ‘per esprimersi ostensivamente è richiesta una sorta di tacita o esplicita stipulazione di pertinenza’.²² Per far sì che venga compreso il significato dell’oggetto mostrato, occorre che il destinatario conosca tale oggetto. L’oggetto in sé non è dunque l’impronta di un determinato significato, ma si associa adesso mediante un accordo implicito o esplicito con il destinatario. Nel caso del *freak show*, il performer e la sua specifica corporeità si costituiscono dunque come significante di un contenuto che a sua volta viene recepito dallo spettatore attraverso una correlazione precedentemente codificata e implicitamente accettata.

Il contesto e la figura sul palcoscenico interagiscono quindi vicendevolmente nella produzione di senso. La caratteristica fisica del *performer* risulta tanto fondante da alterare se

²² L’ostensione ha luogo quando un dato oggetto esistente come fatti in un mondo di fatti, viene selezionato da qualcuno e mostrato come l’espressione della classe di oggetti di cui è membro. Scrive Eco: ‘l’ostensione rappresenta il primo livello di significazione attiva, ed è l’artificio usato per primo da due persone che non conoscono la stessa lingua’. Eco 1975, p. 294.

non invertire la relazione *persona/dramatis persona* alla base del funzionamento teatrale. È lecito infatti parlare più di esposizioni che non di spettacolo in senso stretto, proprio perché qui la persona subisce un processo di reificazione per il quale scompare al cospetto della propria esteriorità. Questi *freaks* si rivelavano poco più che corpi, poiché il più delle volte restavano immobili e privi della parola, o in altri casi, a seconda della patologia, eseguivano azioni elementari, come accendere le sigarette con i piedi nel caso dell'uomo-torso, l'uomo senza braccia.

Non era dunque la persona a farsi interprete di un personaggio, ma la sua conformazione fisica a costituirsi come personaggio. Tuttavia, a rendere la deformità fisica personaggio, non era esclusivamente la fattezze esteriore, ma una sottile narrazione ricamata attorno alla persona. La diversità era sistematicamente sottolineata e ciascuno degli elementi messi in campo nell'esibizione operavano nella direzione di distanziare il più possibile l'osservatore dall'osservato.

Ad esempio, una costante convenzione nei *freak shows* era quella di esagerarne i costumi per fare apparire i *freaks* come un'interruzione inaspettata nell'ordinario oppure quella di accostarli a performer di caratteristiche opposte per accentuarne la differenza: il nano veniva presentato insieme al gigante (fig. 1), la donna Cannone accanto alla donna scheletro, il performer di colore accanto a un altro di pelle bianca. Spesso alcuni di questi performer erano calati in una dimensione grottesca anche mediante i titoli che venivano loro conferiti. Sembra infatti consuetudine di tutti i *freak shows* attribuire titoli aristocratici ai nani, ricordiamo ad esempio il *General Tom Thumb* (Charles Sherwood Stratton) che si esibì anche davanti alla Regina Vittoria nel 1844 con il Circo di Barnum, nel 1845 presso il *Théâtre du Vaudeville* di Parigi nello spettacolo *Le petit Poucet* di Dumanoir e Clairville e il nano di origine ungherese *Baron Capitan Nicu de Barcsy*, che si esibì dal 1903 con i più conosciuti impresari di *freak show* dell'epoca, tra cui lo stesso Barnum e il tedesco Carl Hagenbeck e il nano *Prinz Nicko* ("Principe Nicko").

Il paratesto dell'esibizione costruiva una biografia leggendaria e avventurosa e spettacolarizzava la persona facendo ricorso a superlativi assoluti. Altre convenzioni paratestuali che rafforzavano la figura umana in curiosità erano relative al contesto in cui questi esibizioni prendevano luogo.

In Italia i *freak show* venivano presentati all'interno delle fiere e dei circhi nelle cosiddette 'baracche d'entrata', padiglioni chiusi chiamati così perché richiedevano un biglietto per l'accesso. È proprio da questi luoghi che deriva il termine "fenomeno da baraccone" con il quale i performer venivano designati. Nei tendoni laterali al circo la straordinarietà del "fenomeno" veniva presentata in piattaforme sopraelevate rispetto allo sguardo dell'osservatore per mettere in primo piano il suo corpo e accentuarne i tratti fisici preponderanti. In altri casi la piattaforma invece era collocata sotto il livello dello spettatore, come un pozzo in cui affacciarsi. In ogni caso la modalità di collocazione della persona nello spazio faceva sì che fosse evidenziata un'unica caratteristica del performer, riducendo in sineddoche la complessità umana.

Diversa è la questione quando le esposizioni avevano luogo in spazi deputati alla ricerca scientifica. A questo riguardo in Germania la situazione si presenta in maniera più articolata che in altre nazioni, poiché le esibizioni di *Abnormitäten* erano molto frequenti anche nei *Panoptiken*, nei giardini zoologici, nei musei di storia naturale e nei Vaudville. I *Panoptiken* erano i gabinetti delle curiosità, la cui atmosfera distintiva era inquietante,²³ poiché solitamente ospitavano esposizioni umane, illusioni ottiche, macchine e mostre di cera. Qui, come nei giardini zoologici o nei musei di storia naturale le esposizioni erano organizzate da una stretta collaborazione tra impresari circensi e personalità del mondo accademico.

Il riferimento all'ambito scientifico per rafforzare la veridicità dell'esibizione è una costante in tutti i *freak shows*. Per fare un esempio, il cartellone riguardante lo spettacolo promosso da Barnum delle gemelle siamesi esibitesi presso l'American Museum di New York, riporta:

è stata esaminata, sia fisicamente che anatomicamente, dai medici esperti del Jefferson Medical College di Philadelphia, i quali senza esitazione la definiscono la più sorprendente, notevole e interessante creatura della natura. Nessuna persona dovrebbe mancare di vederla; uno spettacolo indimenticabile!²⁴

In tutti i casi i cartelloni erano corredati da spiegazioni scientifiche, quantificazioni e misure al fine di 'autenticare la natura della persona esposta' (Fig. 2). Tuttavia in Germania i termini si capovolgono: non la scienza ad avallare gli assiomi che gli spettacoli vogliono oggettivare, ma gli impresari a fornire ai tavoli scientifici oggetti di ricerca. A differenza del contesto spettacolare qui la persona esposta è radicata dalla sfera dei prodigi della natura e collocata in quella dei prodigi della scienza. Tuttavia in entrambi i casi la persona si riduce a mero segno, crocevia tra assiomi teorici che cercano l'ultima conferma nello sguardo dello spettatore.

È importante ricordare infatti che questa forma di spettacolo nasce nella prima metà dell'Ottocento, l'epoca in cui si pongono le basi per uno studio sistematizzato della deformità. Il *freak show* esemplifica perfettamente un momento di transito per la percezione della "disabilità" che via via slitta da una dimensione magico-religiosa a una dimensione moderna che tenta di organizzare e spiegare ogni dato del reale.

Prima dell'età illuminista il *monstrum* rappresentava un avvertimento divino, di conseguenza si configurava come una visione ambivalente, oggetto di aberrazione e al contempo di adorazione. La parola latina *monstrum*, significa miracolo, portento e deriva dal verbo *monstro* (mostrare, esortare). Il corpo mostruoso era un segno indicante la condotta da non dover seguire. L'epoca illuminista purga il mostro dal suo contatto con il divino, ma mantiene il carattere di stupore e in qualche modo la superstizione. Tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento il *mostrum* porta alla vista un difetto morale, che in alcuni

²³ Scheugl 1997, p. 56.

²⁴ Thomson 1999, p. 63.

studi, come quelli di Cesare Lombroso, trova stretto contatto con la deformazione morfologica.²⁵ Il corpo deforme a sua volta viene privato del suo potere conturbante e misterioso per divenire oggetto di studio. È infatti nel 1822 che viene inaugurato lo studio della Teratologia (dal greco τέρας ‘mostro’) come specifica analisi scientifica della patologia corporea, con l’opera *Philosophie anatomique. Des monstruosités humaines*, di Étienne Geoffroy Saint-Hilaire e con il trattato del figlio Isidore *Histoire générale et particulière des anomalies de l’organisation chez l’homme et les animaux* (1832-1837).²⁶ Rispetto agli studi precedenti, questi si propongono di fissare una disciplina oggettiva atta ad individuare lo statuto del corpo “mostruoso” al di là di qualsiasi riferimento con il prodigio e perfino con la normalità.²⁷

La categoria del mostro,²⁸ a partire dalla seconda metà dell’Ottocento dunque, cambia di significato:²⁹ il mostro smette di essere interpretato e inizia ad essere osservato.³⁰ Il *freak show* risulta quindi uno specchio popolare di quanto la speculazione scientifica andava formulando: il performer viene collocato di fronte allo spettatore per essere studiato con curiosità.

D’altro canto il XIX secolo fu un’epoca che ripose grande fiducia nello sguardo inteso come strumento di accesso alla “verità”. Non è un caso che nello stesso secolo converga l’invenzione di numerosissimi dispositivi ottici,³¹ discipline come l’etnografia e l’antropologia, che fondarono il proprio metodo sulla convalida di ipotesi teoriche tramite lo sguardo e di alcune ricerche “pseudo-scientifiche” come la fisiognomica o la frenologia;³² discipline queste, fondate sull’assunto che i caratteri morfogenetici della persona fossero indici di quelli psicologici e morali.³³

La sede che forse esemplifica maggiormente la convergenza tra fiducia nello sguardo, speculazione scientifica e superstizione stretti attorno alla figura umana fu il *Panoptikum* in Germania.

²⁵ Cfr. Lombroso 1878.

²⁶ Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), conosciuto per i suoi studi di anatomia comparata, di embriologia, di paleontologia e per aver dato uno statuto autonomo alla teratologia, il cui nome viene dato alla scienza delle mostruosità dal figlio Isidore, è professore di zoologia dal 1793 al Muséum d’Histoire Naturelle.

²⁷ Secondo Étienne Geoffroy Saint-Hilaire il mostro non può essere definito in contrasto ad una norma, ma è esso stesso parte di una norma che il patologo definisce trascendente. Cfr. Mazzocut-Mis 2012, pp. 137-149.

²⁸ Per la discussione della mostruosità nella storia della teratologia cfr. Wilson 1993; Park 1981; Block Friedman 1981.

²⁹ Sulla mostruosità nella cultura artistica di fine Ottocento. Cfr. Canadelli 2007.

³⁰ Mazzocut-Mis 2013, p. 20.

³¹ Lo Stereoscopio, il diorama, il dagherrotipo, il fenachistoscopio, la fotografia e il cinema.

³² Tra i molti scritti sull’argomento si vedano Krauss 1996; Didi-Huberman 1982; Faeta 2003.

³³ In Italia gli studi in quest’ambito sono riconducibili alla figura di Cesare Lombroso, fondatore dell’antropologia criminale. Secondo le sue teorie l’origine del comportamento criminale era da rintracciare nelle caratteristiche anatomiche della persona, in quanto dotata di anomalie e atavismi, che ne determinavano il comportamento socialmente deviante. Nel 1891 Lombroso pubblicò, in collaborazione con Filippo Cougnet, un libro intitolato *Studi sui segni professionali dei facchini – Il cuscino posteriore delle ottentotte – Sulla gobba dei cammelli – Sulla gobba degli zebù* (Torino 1892). In questi studi Lombroso intraprendeva una ricerca affannosa su corpi e volti considerati stigmati inequivocabili della devianza, prove inconfutabili che l’uomo delinquente fosse già predeterminato a commettere il male poiché biologicamente diverso dagli altri esseri umani. Cfr. Lombroso 1878, p. 50.

Queste istituzioni popolari catalizzavano lo sguardo dei loro frequentatori su persone deformi, modelli di anatomia umana sana e patologica, feti imbalsamati, animali e persone esotiche, dispositivi ottici, strumenti di tortura, camere mortuarie accanto a panorami, diorami, e scene di teatro comico (fig. 3). Qui l'*Abnormität* veniva esibito all'interno di un macabro circuito dello scibile sulla natura umana. Più che un museo delle curiosità le sale di questo luogo potrebbero definirsi musei dello sguardo in cui la distanza tra chi guarda e chi è guardato era completamente annullata.

Questo ulteriore esempio ci consente di comprendere quanto centrale risulti anche il luogo dell'esposizione nella costruzione di significati attorno alla persona esposta.

L'analisi della narrazione dell'imbonitore, del contesto spaziale, dei cartelloni e *pamphlet*, è utile a comprendere quanto non fosse la materialità cruda della persona, o non solo, a produrre paura o curiosità. E tuttavia la presenza viva di un performer non può essere considerata alla stregua di un foglio bianco, alla mercé della scrittura della storia. Piuttosto si potrebbe dire che questi performer silenziosi fossero produttori attivi di significati in una dinamica interazione con lo spazio, il tempo e gli spettatori. La loro particolare corporeità sembra installarsi al centro di una triangolazione tra strategie narrative, sapere dello spettatore e conoscenza scientifica. Essa si configura come il dispositivo descritto da Foucault:

sempre iscritto in un gioco di potere e insieme, sempre legato ai limiti del sapere che derivano da esso che nella stessa misura, lo condizionano. Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati.³⁴

Se la *conditio sine qua non* di queste esibizioni era la presenza di performer "straordinari", esse non avrebbero trovato ragione d'essere, se non nell'epoca che li ha visti fiorire: un'epoca, quella del XIX secolo, che ha giocato un ruolo centrale nella costruzione, mediazione e contemporaneamente legittimazione dei saperi sul corpo.

Come scrive lo storico Guido Abbattista, queste esposizioni

si presenta(n) come una complessa operazione biopolitica per natura e intenzione. Essa scaturisce dalla capacità di esercizio di potere, controllo e (ri-)attribuzione di senso all'esistenza fisica di persone, secondo una descrizione che si attaglia in modo evidente tanto ai fenomeni spettacolari massificati e mercificati dell'Ottocento imperialista quanto alle precedenti forme dello schiavismo transatlantico.³⁵

³⁴ Foucault 1994, pp. 299-300.

³⁵ Abbattista 2011, p. 31

Jérôme Bel: *Disabled Theater*

Cosa succede oggi quando uno spettatore si trova davanti un attore disabile? È da questa domanda che parte il coreografo francese Jérôme Bel che, a dispetto di molti registi che hanno lavorato con la disabilità, rifiuta ogni posizione politicamente corretta e sfida certezze e dogmi degli spettatori.

Il coinvolgimento di persone disabili nelle pratiche artistiche è oggi infatti un fenomeno ricorrente. Nel mondo dell'arte contemporanea già nel 1973 ricordiamo ad esempio l'operazione, in un certo senso fallita, di Gino De Dominicis alla Biennale di Venezia.³⁶ Il teatro degli anni Ottanta e con qualche strascico negli anni Novanta, si è fatto portavoce di un'altra immagine e concezione del corpo, è divenuto altare sacrificale per l'attore e ha accolto la sua carne martoriata, proteicizzata, ferita, mettendo in questione i concetti di salute e di bellezza. Tuttavia, potremmo dire che, per quanto riguarda l'Italia, la *Societas Raffaello Sanzio* è la prima a portare in scena attori disabili e a costituirsi come antesignana di un fenomeno che oggi è declinato in diverse modalità.³⁷ La compagnia *Lenz Rifrazioni* ad esempio, lavora da oltre trent'anni sulla "sensibilità" degli attori, ovvero la disabilità, fisica o intellettuale considerata per le sue qualità espressive. La compagnia Pippo Delbono è costituita da un'eterogenea gamma di "diversità" umane: Bobò, un uomo sordo e analfabeta portato via da un ospedale psichiatrico dallo stesso regista (il quale così di consueto presenta la sua vicenda), l'attore con Sindrome di Down Gianluca Ballarè, lo scheletrico Nelson Lariccia e, più di recente, l'attore afgano, specchio in scena dell'allarmante e viva questione profughi. Babilonia Teatri negli ultimi anni si è sempre più distinta 'per fare del teatro uno strumento di inclusione sociale, senza abusare dei drammi reali degli interpreti', come recita la motivazione ufficiale del Leone d'argento conferito alla compagnia nel 2016.³⁸

A differenza di questi casi però, la proposta di Jérôme Bel risulta quanto mai emblematica perché ribalta completamente il modo di portare in scena performer disabili. La struttura drammaturgica di *Disabled Theater* non è molto dissimile da quella di un *freak show*. Gli undici attori della compagnia *Theater Hora*³⁹ (fig. 4), infatti, sono chiamati ad essere

³⁶ L'8 giugno 1972, all'inaugurazione della XXXVI Biennale di Venezia, Gino De Dominicis espone tre oggetti già esposti in precedenza, sotto il titolo *Seconda soluzione di immortalità (l'universo è immobile)*. *Il Cubo invisibile* (1967), rappresentato da un quadrato disegnato per terra; *la Palla di gomma (caduta da 2 metri) nell'attimo immediatamente precedente il rimbalzo* (1968) e una pietra *Attesa di un casuale movimento molecolare generale in una sola direzione, tale da generare un movimento spontaneo della pietra*. Davanti ai tre oggetti siede a guardarli, Paolo Rosa, un giovane Down. L'opera suscita immediatamente scandalo, tanto da sostituire il giorno dopo Paolo con una bambina. Questa soluzione non ferma la Procura di Venezia che decide di chiudere la sala e accusare l'artista di sottrazione di incapace. Cfr. il catalogo *Gino*, p. 148.

³⁷ Si pensi ad esempio ai progetti di teatro terapeutico e sociale. Per un approfondimento dell'argomento cfr. Bernardi 2004. Per un approfondimento sulle modalità di portare in scena l'alterità si veda De Marinis 2011.

³⁸ Cfr. il sito della Biennale Teatro: <http://www.labiennale.org/it/teatro/archivio/festival-44/babilonia-teatri.html?back=true>.

³⁹ La compagnia Theater Hora è stata fondata nel 1993 a Zurigo dal pedagogo teatrale Michael Elber. Maggiori informazioni sulle numerose produzioni del gruppo sono visibili sul sito: <http://www.hora.ch/>.

se stessi, invitati da un traduttore ad avanzare ad uno ad uno sul proscenio per rispondere a domande personali e svolgere semplici compiti: presentarsi, dichiarare di avere la Sindrome di Down, fare degli a solo, dare il proprio parere sullo spettacolo. Il traduttore è una sorta di *alter ego* dello stesso Bel che, regolamentando l'andamento dello spettacolo, ne mette a nudo il principio costruttivo. La sua figura da una parte effettivamente traduce quanto gli attori svizzeri dicono, dall'altra evidenzia quanto nella vita reale le persone con Sindrome di Down non parlino per loro conto ma mediante dei rappresentanti.

Al contrario dei *freak shows*, il vero mirino dello spettacolo non è la persona al centro della scena, ma le cornici di rappresentazione all'interno delle quali questa è inserita. Il coreografo infatti sceglie di lavorare proprio sul ritardo cognitivo per depurare lo sguardo altamente codificato dello spettatore in relazione alla persona disabile, e più in generale al teatro. Il ritardo cognitivo di questi attori diviene nello spettacolo, un "ritardo" nella comunicazione che attende l'intervento del traduttore per compiersi. Esso segna uno sfasamento temporale tra lo spettatore e la rappresentazione cui sta assistendo e un distanziamento spaziale tra la zona del quotidiano e quella del processo artistico. È una differita che abilita in qualche modo una riflessione sull'atto rappresentativo nel suo compiersi. Bel ci rende partecipi del tempo di esposizione, sviluppo e fissaggio sulla lastra fotografica di un ritratto, un tempo che una fotografia occulta cristallizzandolo, ma che è responsabile di tradurre l'azione della luce su un supporto materiale, la persona in immagine.

La frontalità si costituisce come principio regolatore dei rapporti tra scena e platea e tra gli stessi performer. Quello dell'inquadratura sembra infatti il dispositivo scenico adottato da Bel nel regolare le relazioni prossemiche tra i *performer* e tra questi e gli spettatori. La zona del palcoscenico principalmente utilizzata è infatti quella del proscenio, mentre quella posteriore si costituisce esclusivamente come sfondo. Il coreografo francese "mette a fuoco" un attore per volta, isolandolo sul palco, o staccandolo dagli altri seduti su una fila di sedie in fondo alla scena. Non c'è comunicazione tra i performer, né viene mai svolta un'azione corale. Quasi come fosse una zona franca, o appunto un fuori fuoco, lo sfondo affranca dallo "stare in posa", seduti sulle sedie infatti i performer assumono un atteggiamento dismesso: sbuffano, bevono, mettono le dita al naso. Avanzando sul proscenio modificano la propria postura e ricalibrano la propria gestualità. Attraverso questa impostazione Jérôme Bel esalta la cornice del proscenio svelandola come dispositivo altamente regolato dai codici di una rappresentazione, la stessa che si frappone quotidianamente tra noi e la persona disabile.

La prima azione richiesta agli attori è di stare un minuto in silenzio di fronte allo spettatore. Lo sguardo diventa da subito oggetto stesso dello spettacolo. A differenza del *freak show*, ad essere messo sotto esame non è ciò che sta di fronte allo spettatore, ma la predisposizione, l'atteggiamento e la sensazione che egli prova nel guardare in faccia la disabilità.

Successivamente gli attori si presentano, e la percezione dello spettatore viene tralata in un'altra angolazione: quella che ha visto prima è solo l'apparenza della persona che adesso acquista identità definita riconoscendosi in un nome proprio, un'esperienza reale. Professando

il proprio nome, gli attori indossano la maschera che consente loro di divenire membri di una società civile. Dichiarando la propria disabilità intellettiva, si inscrivono in una precisa fetta di questa società civile, quella disabile. Così procedendo sollevano tutte le cornici di rappresentazione che si frappongono in una apparentemente “ingenua” relazione di sguardo.

Proseguendo, il traduttore chiede agli attori di portare in scena degli a solo, ciascuno con la musica e lo stile che più ritiene consono a se stesso. La musica scelta non solo ci consente di conoscere più della persona e dei suoi gusti, ma ci rivela l'attitudine naturale ad incorporare modelli e *cliché* dell'immaginario cui essa rimanda. La danza fruita dagli spettatori non è infatti quella che si potrebbe attendere da una compagnia professionista, ma quella sgraziata di chi, non avendo le competenze necessarie, gioca al “come se”. Per esempio Julia Häusermann, scegliendo di danzare sulle note di *They Don't Care About Us* di Michael Jackson, ricalca la scivolata tipica della popstar. Lorraine Meier scegliendo *Dancing Queen* degli ABBA, gesticola imitando il gruppo pop svedese. Ogni a solo, dis-vela il processo mediante cui i nostri atteggiamenti corporei, le nostre posture, sono frutto di una continua autorappresentazione modulata in relazione al contesto che ci ospita. Se fino ad allora, ciascun performer, in piedi davanti al microfono, o seduto sullo sfondo, ha assunto un atteggiamento posturale “apparentemente” dismesso e quotidiano, sulle note della traccia sonora prescelta, riarticola le proprie espressioni, in un certo qual modo imitando gesti e pose riconoscibili e riconducibili al contesto pop di riferimento, o alla star in questione.

Lo spettacolo invita a chiederci: in base a cosa definiamo una performance soddisfacente, gli attori competenti, la danza Danza? Il giudizio può sfuggire alla logica dell'abilità?

Jérôme Bel suggerisce che gli strumenti critici che uno spettatore adopera per giudicare uno spettacolo sono il frutto di un preciso e complesso sistema di convenzioni. Come la disabilità, anche il teatro è un costrutto culturale, un apparato, che produce e rappresenta soggetti. È a questo punto che comprendiamo appieno il titolo dello spettacolo, che a prima vista suona crudo e privo di tatto. *Disabled*, come scrive il critico tedesco Gerald Siegmund, non rimanda a un teatro agito da attori disabili, ma alla decostruzione delle convenzioni teatrali rese esse stesse disabili.⁴⁰ *Disabled Theater* è dunque un teatro disabilitato dalle norme che lo regolano.

Il coreografo ci informa che ha scelto di lavorare con attori con Sindrome di Down perché appagano esattamente la sua ricerca di azzerare sul palco tecnicismi e sofisticazione. Questo non vuol dire annullare la rappresentazione – il coreografo è ben conscio che essa intervenga a più livelli nel nostro modo di guardare – né affidarsi all'improvvisazione. Sebbene gli attori siano chiamati ad essere se stessi, sono costretti ad esserlo nello stesso preciso momento per ciascuna replica, a ripetere una parte, fenomeno del resto non nuovo nella recente storia del teatro. La differenza di cui parla Jérôme Bel è

⁴⁰ Siegmund 2015, p. 12.

che un attore con Sindrome di Down non si lascia assuefare da schemi abitudinali, ‘ma è realmente presente sul palco’.⁴¹ Come egli stesso spiega:

questo vuol dire che non agiscono meccanicamente ma pensano ogni volta a cosa devono fare, reagiscono agli imprevisti che invece i professionisti hanno imparato a non sentire. Non sono interessato all'improvvisazione, ma alla libertà sul palco, all'emancipazione dalla tradizione teatrale dal narcisismo.⁴²

Nonostante sia estraneo al mondo della danza, il Teatro Hora ha alle spalle una lunga carriera in teatro. La capacità attoriale della compagnia emerge proprio nella misura in cui ogni sera riesce a riattivare fedelmente quella che dà l'impressione di essere spontaneità nello stesso esatto punto. E allora disabile è forse la percezione dello spettatore che crede di stare assistendo alla vita, dimenticando di essere in teatro. Il coreografo sottolinea quanto il *voyerismo* non sia prerogativa esclusiva del *freak show*, ma elemento centrale e costitutivo del teatro, inteso come luogo dell'apparenza estetica e appagamento dell'aspettativa.

Nello scegliere di “presentare” gli attori del teatro Hora, ricalcando la struttura base, in un certo senso anacronistica, dei *freak show*, il coreografo mette in luce l'intricato problema della rappresentazione della disabilità, problema in discussione dal 1970, quando sono apparsi i primi movimenti attivisti in difesa dei diritti per i disabili.

La studiosa tedesca Kati Krob analizza le diverse “narrazioni” delle persone disabili nel circuito televisivo, cinematografico e teatrale.⁴³ Le tendenze che emergono sono la consuetudine a rappresentarli come soggetti passivi, come oggetti di pietà o come “super disabili”, ovvero individui realizzati in diverse competenze “nonostante” le proprie problematiche. Questo del resto, è quanto avviene ancora oggi negli spettacoli della compagnia Pippo Delbono, in cui le precarietà della vita sono tematizzate e personificate da attori/stigma delle diverse miserie umane.

In *Orchidee* (2013), Bobò entra in scena, non si muove, né proferisce parola, egli è piuttosto presentato dal regista che ne racconta la biografia.⁴⁴ Il soggetto raccontato da una voce acusmatica, viene totalmente annullato in favore della sua immagine muta di dolore. Sempre in *Orchidee*, Gianluca Ballarè diviene veicolo elitario di una conoscenza diretta del reale,⁴⁵ simboleggiato dalla sua nudità o al contrario mediante il contrasto tra la scena e i suoi

⁴¹ Bel 2015, p. 89.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Krob 2015, p. 149.

⁴⁴ Quando con Barboni, nel 1997, l'attore inizia a lavorare con la compagnia, è un paziente del manicomio di Aversa all'interno del quale è stato rinchiuso per 45 anni.

⁴⁵ In un'intervista che Pippo Delbono ha rilasciato nella sua monografia curata da Alessandra Rossi Ghiglione, il regista afferma: ‘In tutti questi anni mi sono proiettato verso l'incontro con persone che nel teatro portassero vita. Persone con corpi diversi: grassi, magrissimi, goffi, rigidi, pesanti ma estremamente poetici. E poi ho scoperto che alcune di queste persone avevano dentro di sé naturalmente i segni di un linguaggio primordiale. Gianluca, il ragazzo down, in *Guerra* compare ad un certo punto vestito da clown e, seduto a terra con le gambe incrociate, compie dei movimenti di commento all'Ecclesiaste. Quando dico c'è un tempo

costumi rocamboleschi che lo stagliano dal fondo come un giullare medioevale. La disabilità negli spettacoli di Pippo del Bono, attraverso la parola, viene mediata da un sentimento di compassione o di ammirazione per chi guarda alla vita *nonostante* le proprie difficoltà.

Gli studi sulla disabilità hanno tuttavia rifiutato in massa il concetto di “superare” un handicap. Simi Linton ad esempio scrive:

L'idea che qualcuno possa essere in grado di superare una disabilità non è una prerogativa della comunità disabile. Semmai è un desiderio generato dall'esterno, poiché chi vive la disabilità è consapevole di quanto sia fisicamente impossibile superarla. Quello che la comunità vorrebbe superare è piuttosto lo stigma sociale proiettato sulla disabilità.⁴⁶

Jérôme Bel va dritto al nocciolo della questione: elimina ogni logica del *nonostante*, mostra l'arbitrarietà del preponderante paradigma dell'abilità e smaschera l'attesa dello spettatore nei confronti di un lavoro con attori disabili.

Del resto, la danza contemporanea occidentale ha ampiamente messo in discussione l'idea del danzatore come quella di un corpo perfettamente abile. Basti pensare al *Pinocchio leggermente diverso* (2013) di Virgilio Sieni, il cui protagonista è Giuseppe Comuniello, un danzatore non vedente che invita a ripensare l'orientamento nello spazio come dominio della danza; o lo spettacolo *bODY_rEMIX/gOLDBERG_vARLATIONS* (2009), della coreografa canadese Marie Chouinard, la quale costringe i movimenti dei propri danzatori con stampelle, deambulatori e protesi. Possiamo menzionare ancora la ricerca di Claire Cunningham, una danzatrice che balla con le stampelle esplorando le potenzialità espressive di queste protesi che la accompagnano nel quotidiano. Nello spettacolo *Give Me a Reason to Live* (2014) ad esempio, Claire Cunningham si è ispirata ai quadri di Hieronymus Bosch e alle figure deformi che popolano il suo immaginario.

Potremmo continuare ad arricchire questa lista ancora per molto, tuttavia quello che preme qui sottolineare è che l'operazione di Jérôme Bel, in controtendenza a queste esperienze appena citate, non è volta a mettere in discussione l'immagine del corpo che la danza propone, né tantomeno si offre di mostrare una potenzialità espressiva inesplorata dell'attore con Sindrome di Down. L'immagine proposta di questi attori infatti perpetua quella socialmente preponderante di persone prive di filtri culturali che necessitano di tutori per regolare la propria condotta. Come dice Miranda, un membro della compagnia Bel chiede ‘essere me stessa, il mio autentico me’. È impensabile che Bel, soprattutto nel

per amare lui, che veniva da un movimento di apertura delle braccia, con un cambio di ritmo inaspettato, le richiude su di sé abbracciandosi il corpo. [...] Ci sono nel mio gruppo persone come Bobò, senza voce, o Gianluca, che con i loro corpi diversi, con le loro diverse logiche mi sembrava che guardassero la guerra con innocenza, senza giudizio. Ecco, mi piaceva pensare che il film fosse un po' la guerra vista con gli occhi di queste persone, che forse proprio per la loro condizione di diversi possono liberamente essere attirati dalle cose brutte, violente, ma anche dalla vita segreta che comunque è nascosta dietro la ferita'. Cfr. Ghiglione 1999, p. 71.

⁴⁶ Linton 2006, p. 163.

decidere di lavorare con delle persone Down, ignori la perversione cui è stata sottoposta la nozione dell'autentico sé, a maggior ragione in un contesto come quello del teatro, luogo della rappresentazione per eccellenza. La lettura che Derrida ha fatto ad esempio del teatro di Artaud, ha marcato una decisiva rottura e seminato definitivamente un profondo sospetto circa la concezione di un "corpo reale" o un soggetto "presente", in teatro come in qualsiasi altro luogo.⁴⁷ La pretesa di autenticità da parte del coreografo è inoltre contraddetta dalla stessa struttura dello spettacolo che imbriglia questi soggetti in un racconto del sé arginato e delimitato dalle richieste dello stesso. L'operazione di Bel è infatti volta a portare in primo piano i marchi attaccati alla Sindrome di Down: la posizione stereotipata dell'innocente, l'infantile, l'autentico. Il coreografo dunque esplicita la rappresentazione codificata del soggetto disabile.

La sua operazione, per quanto ampiamente discussa e criticata, non si discosta dal progetto dei *disability studies* e degli attivisti, quello cioè non di inventare nuovi termini o immagini più consone o delicate nell'esprimere la problematica, ma di riassegnare significati a quelli già esistenti all'interno di un'analisi sociopolitica della rappresentazione della disabilità.⁴⁸

Il teatro Hora in scena non appare né più né meno di quello che è: una compagnia di attori professionisti che si cimenta nella danza con la peculiare freschezza derivata dalla loro condizione che li libera da ogni grammatica codificata. Bel invita ad un'ecologia dello sguardo al fine di accettare la disabilità per quello che è come base di partenza per una qualsiasi ulteriore riflessione.

Flavia Dalila D'Amico
Università degli Studi di Padova
dlldamico@gmail.com

Bibliografia

- Bel 2015: J. Bell *Interviews*, in S. Umathum, B. Wihstutz, Eds., *Disabled Theater*, Chicago, pp. 163-174.
Bernardi 2004: C. Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma.

⁴⁷ In *La scrittura e la differenza* Derrida sottolinea il paradosso che alimenta il Teatro della crudeltà di Artaud, quello cioè di raggiungere un teatro della pura presenza *rappresentando* tale stato di presenza: 'La "grammatica" del teatro della crudeltà [...] resterà sempre il limite irraggiungibile di una rappresentazione che non sia ripetizione, di una ri-presentazione che sia presenza piena, che non porti in sé il suo doppio come sua morte'. Cfr. Derrida 1967, p. 364.

⁴⁸ 'The disability community has attempted to wrest control of the language from the previous owners, and reassign meaning to the terminology used to describe disability and disabled people [...]. A project of disability studies scholars and the disability rights movement has been to bring into sharp relief the processes by which disability has been imbued with the meaning(s) it has and to reassign a meaning that is consistent with a sociopolitical analysis of disability'. Linton 2006, p. 250.

- Block Friedman 1981: J. Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge.
- Bodgan 1990: R. Bodgan, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago.
- Canadelli 2007: E. Canadelli, *L'ibrido uomo/animale. Suggestioni nella cultura di fine Ottocento*, in M. Bellini, a cura di, *L'orrore nelle arti*, Napoli.
- Castellucci et alii 2001: R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere*, Milano.
- D'Alessio et alii 2013: S. D'Alessio, G. Vadalà, A. Marra, a cura di, *Editoriale*, Rivista Italiana di Studi sulla Disabilità, 1, pp. 1-10.
- De Marinis 2011: De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze.
- De Marinis 1982: M. De Marinis, *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano.
- Derrida 1967: J. Derrida, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris.
- Didi-Huberman 1982: G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris.
- Eco 1975: U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano.
- Faeta 2003: F. Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano.
- Fielder 1978: L. Fielder, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, New York.
- Foucault 1975: M. Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris.
- Foucault 1994: M. Foucault, *Dits et Écrits*, Paris.
- Garland Thomson 1997: R. Garland Thomson, *The Extraordinary Body*, New York.
- Ghiglione 1999: A. Ghiglione, *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Milano.
- Gino 2010: *Gino De Dominicis l'immortale*, catalogo di mostra (Milano, 20 maggio-7 novembre), Milano.
- Krob 2015: K. Krob, *Christoph Schlingensiefel's Freakstars 3000 "...Consistently Abused and Forced to Portray Disability!"* in S. Umathum, B. Wihstutz, Eds., *Disabled Theater*, Chicago, pp. 179-198.
- Lehmann 2005: H.T. Lehmann, *Segni teatrali del teatro post-drammatico*, Biblioteca teatrale, aprile-dicembre, pp. 23-47.
- Leysen 2003: F. Leysen, *Ho una gran confusione in testa. Quindi tutto bene!*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, a cura di, *Epitaph*, Milano.
- Lennard 2006: J.D. Lennard, *The Disability Studies Reader*, New York.
- Linton 2006: S. Linton, *Reassigning Meaning*, in J. Davis Lennard, Ed., *The Disability Studies Reader*, New York, pp. 161-170.
- Lombroso 1878: C. Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza e alle discipline carcerarie*, Torino.
- Mazzocut-Mis 2013: M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Milano.
- Park 1981: K. Park, *Unnatural Conceptions: the Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England*, Past Present, 92, pp. 20-54.
- Schechner 2006: R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, London.
- Scheugl 1997: H. Scheugl, *Show Freaks. Sammlung Felix Adanos*, Berlin.

- Siebers 2006: T. Siebers, *Disability in Theory: From Social Constructionism to the New Realism of the Body*, in J.D. Lennard, Ed., *The Disability Studies Reader*, New York.
- Umathum 2015: S. Umathum, *Actors, Nonetheless*, in S. Umathum, B. Wihstutz, Eds., *Disabled Theater*, Chicago.
- Valentini 2007: V. Valentini, *Mondi, Corpi, Materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano.
- Wilson 1993: D. Wilson, *Signs and Portents: Monstrous Births from the Middle Ages to the Enlightenment*, London.



Fig. 1. Il Gigante Bruns, 19 anni, alto 2,20 cm e il Principe Nicko, 19 anni, 80 cm. Esibitisi presso il *Neumanns Panoptijum* di Berlino. Foto concessa scattata presso l'archivio Heno Steiner della *Freie Universität* di Berlino.



Fig. 2. L'uomo a metà dall'Ungheria. 31 anni, 28 Kg. La più grande abnormità del mondo. Foto concessa dall'archivio Winkler di Berlino.

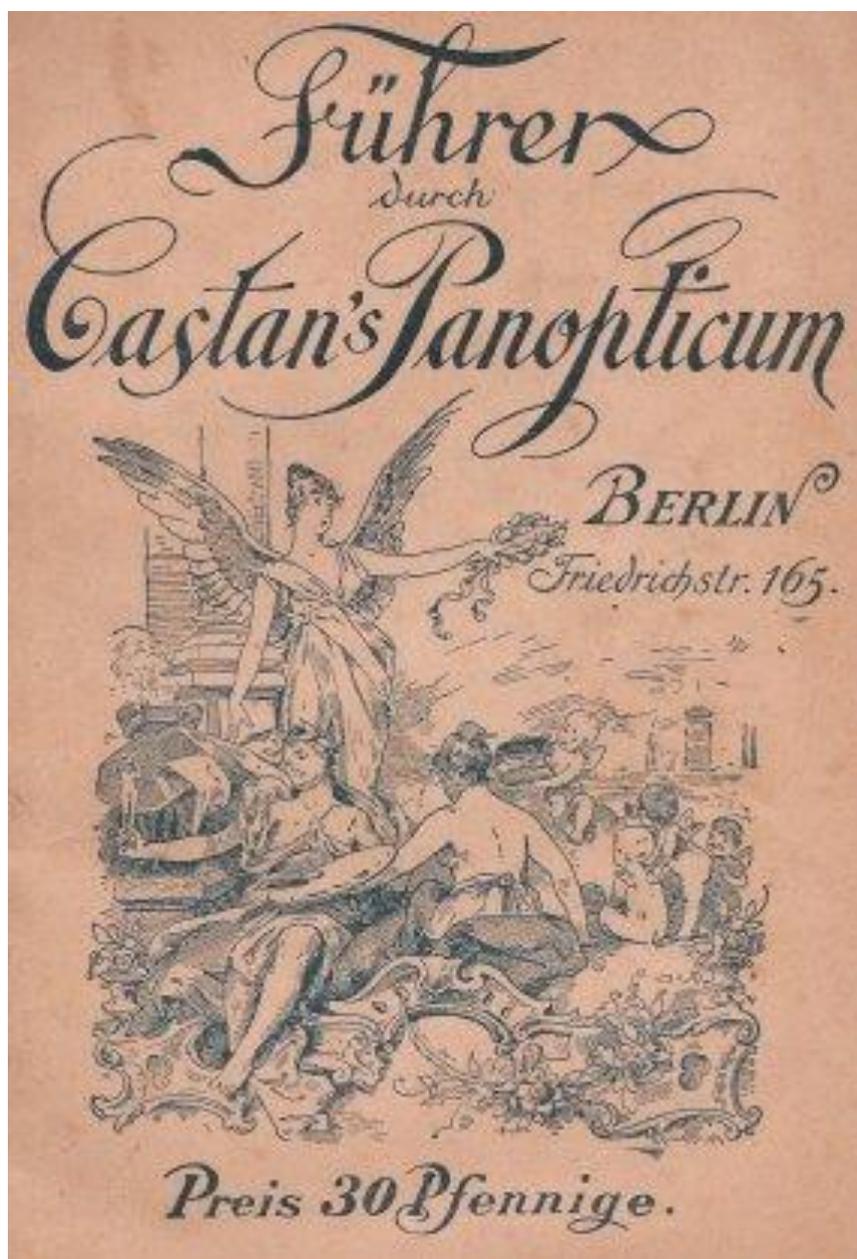


Fig. 3: Locandina del *Castan Panoptikum* di Berlino, Friedrichstr. 165. Foto concessa dall'archivio Winkler di Berlino.



Fig. 4: *Disabled Theater*, Festival d'Agnignone 2012, Foto di Christophe-Raynaud de Lege, in www.culturebot.org.