

BIBLIOTECA TEATRALE
Fondata e diretta da Ferruccio Marotti

BIBLIOTECA TEATRALE

Studi e Testi

Diretta da Luisa Tinti

LA COMMEDIA DELL'ARTE

Storia, Testi e Documenti

Diretta da Ferruccio Marotti

MEMORIE DI TEATRO

Diretta da Mirella Schino e Valentina Venturini

AUDIO-VIDEOTECA TEATRALE

Diretta da Valentina Valentini

MEMORIA DI EDUARDO

Diretta da Paola Quarenghi

DANZA

Diretta da Silvia Carandini e Vito Di Bernardi

ESTETICA E POLITICA DELLA PERFORMANCE

Diretta da Alessandra Jovićević e Annalisa Sacchi

STRUMENTI

Diretta da Antonella Ottai

QUADERNI DI DIONYSOS

Studi di Iconografia Teatrale

Diretta da Renzo Guardenti

TEATRO NEUROSCIENZE SCIENZE DELL'UOMO

Diretta da Clelia Falletti e Luciano Mariti

ARCHIVIO GERARDO GUERRIERI

Viaggi nel paese teatro

Diretta da Stefano Geraci

CONSIGLIO SCIENTIFICO

Paul Allain (University of Kent, Canterbury), Eugenio Barba (Odin Teatret),
Helga Finter (Justus Liebig-Universität Gießen), Leszek Kolankiewicz (Università di Varsavia),
Bonnie Marranca (direttore di PAJ), Didier Plassard (Université Paul Valéry-Montpellier3),
Ferruccio Marotti (presidente), Silvia Carandini, Clelia Falletti, Stefano Geraci, Renzo Guardenti, Luciano Mariti,
Antonella Ottai, Paola Quarenghi, Mirella Schino, Luisa Tinti, Valentina Valentini, Valentina Venturini.

BIBLIOTECA TEATRALE

AUDIO-VIDEOTECA TEATRALE/ ??
diretta da Valentina Valentini

*All'Associazione Al. Di. Qua. Artists
senza la quale non esisterebbe questo libro*

*A mia madre senza la quale non esisterei io
ai miei nonni*

LOST IN TRANSLATION

La disabilità in scena

BULZONI EDITORE

Progetto grafico: Dario Alberti
Redazione editoriale: Imma Costa

In copertina:

Immagine di Federico Malvaldi da *Let me be* (2021)
di Camilla Guarino, Giuseppe Comuniello.
Per gentile concessione di Federico Malvaldi.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 978-88-????-???-?

© 2021 by Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

© 2021 Flavia Dalila D'Amico, Roma
© 2021 Gli autori e le autrici per testi e fotografie

Indice

11	Introduzione
19	Articolazione del libro
25	PARTE I <i>Le disabilità in scena: lessico, prospettive e voci</i>
27	Riflessioni sul lessico
35	Ricognizione degli studi italiani sul rapporto tra arti sceniche e disabilità
47	I Disability Studies
53	Complicare gli sguardi, ascoltare le voci
61	PARTE II <i>Le disabilità in scena: pratiche e storie</i>
63	CAPITOLO PRIMO <i>La spettacolarizzazione delle disabilità</i>
63	Il contesto dei <i>freak show</i>
67	I luoghi e le culture delle meraviglie
79	I ritratti di Charles Eisenmann
95	CAPITOLO SECONDO <i>La drammatizzazione delle disabilità</i>
107	Decentralizzarsi: l'incontro con le disabilità psichiche e intellettive
121	Il corpo non conforme come pratica deterritorializzante
127	Incarnare la scena, ricreare mondi
139	CAPITOLO TERZO <i>Le qualità del corpo come principi drammaturgici</i>
143	Incarnare un manifesto politico
151	Diffrazioni sensoriali
157	L'accessibilità come principio estetico
167	PARTE III <i>Nothing about us without us</i>
169	Nothing about us without us
175	Verso un manifesto consapevole di se stessi. Conversazione con Chiara Bersani
179	La danza legittima i corpi. Conversazione con Aristide Rontini
183	Incarnare una moltitudine di sé e fisicità danzando. Conversazione con Tanja Erhart

INDICE

- 187 L'accessibilità come dispositivo scenico. Conversazione con Claire Cunningham
- 193 Lo iato tra la scena e la quotidianità. Conversazione con Giacomo Curti
- 197 Danzare ciò che non si vede. Conversazione con Giuseppe Comuniello e Camilla Guarino
- 201 Le disabilità invisibili. Conversazione con Alessandro Schiattarella
- 205 Ringraziamenti
- 207 Bibliografia

Introduzione

Staying alive is a lot of work for a disabled person in an ableist society, and that work has been a big part of my forty-six years on this planet. I grew up seeing very few images that looked like me in books, film, or television. In that absence, how does one realize that something is even missing?¹

Inizia così il volume *Disability Visibility*, recentemente pubblicato da Vintage Book, curato dall'attivista Alice Wong. Il libro è una raccolta di testimonianze scritte da persone con disabilità allo scopo di squarciare le narrazioni dominanti e rendere visibili problematiche civili, urbanistiche, politiche, culturali e sanitarie che investono le disabilità. In sostanza il libro della Wong si pone l'obiettivo di rendere visibile l'abilismo sistemico di cui le culture sono permeate. Per "abilismo", termine su cui torneremo, si intende quell'insieme di atteggiamenti, pratiche e prospettive che, a diverse gradazioni di scala, discriminano le persone con disabilità svalutandole, escludendole dalla vita sociale o, per contro, "eroicizzandole" in ragione di condizioni fisiche, sensoriali, psichiche, intellettive e relazionali. Una lettura che schiaccia le identità delle persone unicamente sulla loro disabilità e forgia relazioni sociali, linguistiche, urbanistiche e civili su misura di corpi normativamente abili². La domanda con cui si apre *Disability Visibility*, oltre a fungere da motore per questo libro, ne traccia immediatamente i confini della sua articolazione. In un sistema di narrazioni e rappresentazioni edificato a somiglianza di persone normativamente abili, come ci si accorge di ciò che manca? Come si può far luce su una perenne assenza, evitando di tradire la voce delle soggettività che la incarnano?

¹«Rimanere in vita è un gran lavoro per una persona disabile in una società abilista, un lavoro che è stato una parte importante dei miei quarantasei anni su questa pianeta. Sono cresciuta vedendo pochissime figure che mi assomigliavano nei libri, nei film o in televisione. In quell'assenza, come ci si può rendere conto che manca qualcosa?», Alice Wong, *Introduction*, in Ead (ed.), *Disability Visibility. First-Person Stories from the Twenty-First Century*, Vintage Books, New York 2020, p. xv (trad. a cura dell'autrice).

²Con "normativamente" si intende sottolineare quanto i concetti di abile e disabile siano edificati culturalmente mediante un processo normativo socialmente accettato. Cfr. Flavia Monceri, *The Nature of the Ruling Body: Embodiment, Ableism and Normalcy*, in «Teoria 34» n.1, 2004, p. 183.

Questo piccolo volume ricostruisce le storie che nascono dall'incontro tra le disabilità e le arti performative dalla fine dell'Ottocento a oggi e prova a decostruire gli stereotipi che emergono in seno a questa relazione, mettendo a fuoco le motivazioni di alcune assenze: quelle delle persone con disabilità in scena e in posizioni di potere, sia esso quello autoriale, registico, coreografico, produttivo, distributivo o di elaborazione dei discorsi. Sono proprio tali assenze a fornirci una storia che procede a salti, che lascia vuoti, che spesso non fornisce documenti nell'arco temporale considerato. Il periodo cronologico qui percorso è infatti molto vasto, a ben guardare sono quasi due secoli di storie dello spettacolo dal vivo in cui le persone con disabilità puntellano solo qualche breve momento, almeno fino ad oggi. Tuttavia, sono proprio i "vuoti" storici a fornirci una prima evidenza: esiste chiaramente una distanza tra chi ha potuto prendere parola e chi no nella produzione dei discorsi. È impensabile infatti che solo in tempi recenti le persone con disabilità abbiano espresso il desiderio di affermarsi nella scena artistica e performativa. Se non ne abbiamo traccia nei precedenti due secoli, è forse perché questi soggetti non hanno avuto modo di prendere parte in quella che Jacques Rancière definisce *la partizione del sensibile*?

Chiamo partizione del sensibile quel sistema di evidenze sensibili che rendono contemporaneamente visibile l'esistenza di qualcosa di comune e le divisioni che, su tale comune, definiscono dei posti e delle rispettive parti. Una partizione del sensibile fissa dunque allo stesso tempo un comune condiviso e delle parti esclusive. Questa partizione delle parti e dei posti si fonda su una ripartizione (*partage*) degli spazi, dei tempi e delle forme di attività che determina il modo stesso in cui un comune si presta alla partecipazione e il modo in cui gli uni o gli altri avranno parte a questa partizione³.

L'ipotesi che muove l'urgenza di questo libro è che fino ad oggi le storie delle disabilità nel loro incontro con le arti dal vivo rappresentino una consistenza marginale, anche in ragione del fatto che sono state scritte da persone normativamente abili. Il titolo, *Lost in translation*, per citare un famoso film di Sofia Coppola, indica appunto la perdita semantica, lessicale e prospettica arrecata da una traduzione delle disabilità priva del sostegno di chi parla una lingua madre (per restare nel versante della metafora), di chi incarna, dunque, in prima persona un'esperienza disabilitante. Nondimeno tale perdita si riferisce anche a una mancata partecipazione alla scrittura di quel

³Jacques Rancière, *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique* (2000), trad. it. a cura di F. Caliri, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016, p. 7.

sistema di evidenze «in cui le pratiche e le forme di visibilità dell'arte intervengono nella partizione del sensibile e nella sua riconfigurazione, ritagliando spazi e tempi, soggetti e oggetti»⁴.

Bene fare da subito una precisazione metodologica: anche chi scrive *al momento* non fa esperienza di alcuna disabilità. Sottolineo *al momento* perché la disabilità è un concetto dinamico, non solo perché culturalmente costruito, e dunque variabile a seconda dei diversi contesti storici e sociopolitici, ma anche perché è una condizione di cui chiunque può far esperienza, temporaneamente o irreversibilmente, nell'arco della propria vita e la cui portata può risultare più o meno impattante a seconda delle caratteristiche dell'ambiente, culturale e fisico, che ci circonda. Perché fare questa precisazione metodologica? Perché in quanto persona che non ha mai fatto esperienza di alcuna disabilità se non per un brevissimo periodo della propria vita, il punto di vista qui proposto non potrà che essere parziale e suscettibile a imprecisioni, lacune e ulteriori perdite “nella traduzione”. Perché allora un ennesimo volume sulle disabilità in scena scritto da una persona che non esperisce alcuna disabilità? Perché esso nasce in stretto dialogo con artisti, artiste, attivisti e attiviste con disabilità, e negozia con loro prospettive di lettura e scelte lessicali nell'ottica di problematizzare i discorsi che fino ad oggi hanno costruito e nominato le relazioni tra disabilità e arti performative.

Il fatto che questo libro sia il frutto di incontri, tavole rotonde e conversazioni con le soggettività raccontate, di cui l'ultima parte rende traccia mediante un corpus di conversazioni e interviste, non si costituisce come certificato di autenticazione o garanzia, ma certamente ne traccia la natura “partigiana”, nel senso che i discorsi che qui si dispiegano sono “di parte”, filtrati cioè da prospettive situate e conseguenti ad esperienze incorporate, e animati da una personale volontà politica nei termini descritti dallo stesso Rancière: «La politica consiste nel configurare la partizione del sensibile che definisce ciò che è comune in una comunità, nell'introdurvi soggetti e oggetti nuovi, nel rendere visibile ciò che non lo era e nel far sentire come parlanti coloro che non erano percepiti se non come animali rumorosi»⁵.

Anche in questo caso occorre fare un'ulteriore precisazione metodologica. Troppo spesso nei recenti anni si parla di censura o *cancel culture*. Per non allontanarci troppo dal contesto delle arti performative, negli ultimi

⁴Jacques Rancière, *Malaise dans l'Esthétique* (2004), trad. it. a cura di P. Goldani, *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa 2009, p. 38.

⁵*Ibid.*

due anni questi concetti sono stati ad esempio presi in causa in relazione a due spettacoli del regista canadese Robert Lepage, accusato da gruppi di attivisti di *cultural appropriation*. Il primo è *SLĀV* (2018), uno spettacolo che racconta la schiavitù afroamericana attraverso le canzoni elaborate nei contesti storici e geopolitici di riferimento. Dopo due repliche, il Festival International de Jazz de Montréal ha cancellato lo spettacolo a seguito delle contestazioni del movimento Black Lives Matter, che evidenziavano la presenza preponderante di performer bianchi (cinque su sette)⁶. Il mese successivo, una medesima azione viene ripetuta in relazione allo spettacolo *Kanata*, basato sulle storie di nativi canadesi, che il regista allestisce insieme al Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine senza mai debuttare. Anche in questo caso una lettera aperta da parte di un gruppo di artisti e intellettuali contesta l'assenza totale di performer nativi canadesi e la conseguenza di perpetuare una pratica di esclusione. In merito lo studioso Francesco Fiorentino scrive:

Robert Lepage ha a sua volta protestato contro tali «censure», difendendo il «diritto alla finzione», ricordando che il teatro consiste essenzialmente nel mettersi nei panni di altri per cercare di comprenderli e magari, così facendo, comprendere meglio sé stessi. Se viene negata la possibilità di fare questo, viene negato il senso stesso del teatro. E non si può che concordare: perché che cos'è il teatro se non lo spazio in cui si sperimenta la possibilità di divenire altro, la possibilità della metamorfosi? Ma appunto qui sta il problema: nella capacità di chi fa teatro di sopportare l'alterità dell'altro che si vuole diventare. Perché molto spesso, sulla scena, ci si identifica nell'altro a partire da una certa immagine che se ne ha o se ne vuole avere. È anche questo che si intende con l'accusa di *cultural appropriation*. [...] L'altra cultura viene integrata nella propria prospettiva, spogliata della sua propria alterità, piuttosto che essere accolta come sfida a aprirsi verso altri modi di concepire il mondo, se stessi, il teatro [...] Ma se soltanto agli appartenenti di una comunità fosse consentito parlare della propria storia, le storie e le culture resterebbero chiuse in se stesse. Si tratta, invece, di riconoscere che – come suggerisce Lepage – gli altri sono indispensabili per capire noi stessi e quel che ci è accaduto. Ma bisogna tener bene in mente che ogni rappresentazione dell'altro, ogni appropriazione estetica dell'altro ha sempre un risvolto etico: chi si assume il rischio di parlare con la voce di un altro deve anche saper mettere in dubbio se stesso e il proprio punto di vista⁷.

⁶Cfr. la lettera di protesta *Contre la pièce SLĀV* (<https://goo.gl/forms/7afRVsdkFZkpP8BR2>; ultimo accesso 20 maggio 2021).

⁷Francesco Fiorentino, *Conflitti di proprietà*, «Sciami Ricerche», n.4, ottobre 2018, pp. 5-6.

Questa posizione, a mio avviso, aggira il problema eludendone il nucleo centrale. Il problema, infatti, non consiste nel sapere se si possa, se si debba o meno rappresentare una data situazione o un determinato gruppo sociale, ma nel sapere cosa si intenda rappresentare e quale modalità di rappresentazione sia meglio scegliere a tale scopo; e questo è possibile mediante un confronto diretto con le culture o i gruppi di riferimento, ammesso chiaramente che obiettivo del progetto sia dare loro effettivamente voce. Nulla osta infatti mettere in atto progetti di finzione e revisioni artistiche di una determinata problematica o lotta minoritaria, così come è lecito che chi si sente chiamato in causa possa rispondere obiettando sulla distanza tra una determinata rappresentazione e quella che invece il gruppo intende veicolare. Non è in gioco la libertà di espressione in questo processo, tanto meno lo sono le possibilità espressive del teatro o l'autonomia dell'arte. Ciò che è in gioco, piuttosto, è la messa in circolo di una metodologia più complessa basata sulla comparazione, l'analisi e la ricerca sull'oggetto di volta in volta esplorato, con la disposizione alla messa in crisi continua delle proprie prospettive e con l'apertura al rischio dell'obiezione. Come sottolinea la scrittrice Claudia Durastanti nelle pagine dell'*Internazionale*, il timore diffuso su questa modalità di procedere si basa:

[Su] una paura del futuro, nel timore che le tendenze estremiste della *cancel culture* possano rovinare la letteratura che leggeremo, le opinioni che ospiteremo sui giornali [e gli oggetti culturali che fruiremo] rendendole sempre più simili tra loro, educate e noiose. È un paradosso interessante [...] Al cinema, nei libri, nelle serie tv, non c'è mai stato così tanto "altro": per chiunque sia interessato a preservare la compresenza di diverse opinioni all'interno di uno stesso ecosistema culturale, forse non c'è mai stata un'occasione migliore di adesso⁸.

Non si tratta di chiedere il permesso di rappresentare vite altrui, semmai di verificare le premesse di determinate modalità rappresentative. A ben guardare, una metodologia che accompagna da sempre gli studiosi di teatro. A costo di cadere nella banalità: non esiste nessuna Storia del Teatro Barocco, ad esempio, previa consultazione di fonti e documenti calati nel più ampio contesto storico e sociale e senza successiva verifica delle ipotesi formulate in partenza. Difficilmente si redige una monografia di un determinato artista senza aprire con lui/lei un dialogo e verificare insieme delle ipotesi,

⁸Claudia Durastanti, *Passare il microfono agli altri*, «Internazionale», 17 luglio 2020 (<https://www.internazionale.it/opinione/claudia-durastanti/2020/07/17/passare-microfono-altri-cancel-culture>; ultimo accesso 23 giugno 2021).

qualora ancora in vita, o senza analizzare documenti, scritti e opere in relazione ai contesti socio-culturali e istituzionali in cui ha agito, in caso fosse deceduto/a. Allo stesso modo ci pare congruo pensare che non dovrebbe esistere una storia delle persone con disabilità in scena senza un confronto con loro sulla terminologia utilizzata e le prospettive di lettura adottate. Non per appiattare il pensiero critico, per assecondare un consenso, ma per poter arricchire il discorso di maggiori dati sulla base dei quali esercitare un libero pensiero che possa anche farsi carico di non ledere le prerogative di una pluralità di comunità circa la rappresentazione delle identità che si intendono veicolare. Del resto, già nel 1989 lo studioso di teatro Claudio Meldolesi, in relazione allo studio delle pedagogie attoriali, scriveva:

Come recitante, l'attore è l'artista delle tante funzioni, delle tante facce; al punto che interrogarsi su di lui, in generale, è come chiedersi chi è l'uomo. Per questo l'attore non è da considerare soltanto nel ruolo dell'interprete e del pubblico intrattenitore [...] Da questo punto di vista, che ci porta a guardare sia dentro che fuori la scena e sia nella breve che nella lunga durata, l'attore chiede di essere considerato *un artista impegnato a mobilitare in senso spettacolare le risorse espressive del corpo e della mente nelle condizioni date*, cioè un artista attivo contemporaneamente a quattro livelli: il livello delle immagini esterne (degli spettacoli), il livello delle immagini intime (delle risorse), il livello delle tecniche (della mobilitazione) e il livello contestuale (delle condizioni date)⁹.

Con queste parole lo studioso rimproverava la storiografia teatrale di amputare lo studio sugli attori del passato delle componenti esistenziali e contestuali, rivolgendosi principalmente alle fonti di ricezione o del livello tecnico.

Mutilazione non è parola troppo forte: non ci troviamo in presenza di una scelta critica come potrebbe essere quella di uno studioso di poesia che sceglie di interessarsi solo alla metrica; nel nostro caso la storiografia tradizionale ha sfigurato il suo oggetto, come lo sfigurerebbe chi teorizzasse che la metrica è la poesia¹⁰.

Guardare la scena performativa, specialmente quella contemporanea, significa infatti mettersi in ascolto dei suoi respiri, annidarsi tra le sue pieghe, lasciarsi attraversare dai suoi tumulti, sciogliere le aspettative, situarsi, prendere posizione. Il lavoro dello/a studioso/a, oggi come ieri, è un lavoro mai

⁹Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, «Teatro e Storia», v.7, n.2, ottobre 1989, p. 200.

¹⁰*Ivi*, p. 201.

dato; la sua borsa degli attrezzi è sempre un po' desueta, il suo sguardo necessita un continuo smarcamento, le sue parole devono nutrirsi di una costante negoziazione con una realtà intenzionata a sfuggire. Prendere parola per l'altro/a significa assumersi delle responsabilità ed esporsi al rischio, ma anche contribuire a sradicare gli stereotipi dominanti e aggredire i propri. Questo acquista un senso tanto più complesso quanto più distante è il nostro vissuto da quello dell'altro/a. Come scriveva Carla Lonzi:

La differenza è un principio esistenziale che riguarda i modi dell'essere umano, la peculiarità delle sue esperienze, delle sue finalità, delle sue aperture, del suo senso di esistenza in una situazione data e in una situazione che vuole darsi [...] Nessun essere umano e nessun gruppo deve definirsi o essere definito sulla base di un altro essere umano e di un altro gruppo¹¹.

Ecco quindi l'urgenza di un confronto diretto con gli artisti, non tanto per il timore di correre dei rischi, disturbare le terminologie, arrestarsi di fronte al non conosciuto, quanto piuttosto per la necessità, oggi più che mai impellente, di ascolto, di incontro, di alleanza, di complessità.

¹¹Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Et al., Milano 2010, pp. 14-15.

Articolazione del libro

Dalla prospettiva di chi scrive, la disabilità funge da amplificatore di questioni che riguardano tanto la scena quanto la realtà, in quanto identità performativa, frutto di una perenne dinamica di contrattazione tra la persona e le rappresentazioni del più vasto contesto socioculturale in cui vive. Per tale motivo l'analisi delle opere e dei contesti qui esaminati non è organizzata esclusivamente mediante un ordine cronologico, ma è raggrupata in maniera tematica. Ciascuno dei capitoli infatti corrisponde ad una diversa modalità attraverso cui le disabilità sono entrate in relazione con la scena. Questa angolazione mostra quanto le strategie di comunicazione e costruzione delle disabilità non possano essere ascritte a paradigmi solidi diversi per ogni epoca. In alcuni casi coesistono prospettive opposte nella stessa epoca, in altri si manifestano ricorrenze simili in epoche apparentemente molto distanti tra loro.

Convivono oggi forme rappresentative che, come in epoca vittoriana, periodo di massima fioritura di spettacolarizzazione delle disabilità, alimentano una concezione di queste ultime come curiosità fascinosi da esibire o perpetuano modelli rappresentativi oppressivi, come ad esempio assegnare ad artisti con disabilità ruoli simbolo del bene o all'opposto incarnanti il male proprio in ragione di determinate caratteristiche fisiche. Per intenderci, non si tratta di scegliere tra estremi opposti, tra le ambiguità seduttive del male o le confortanti narrazioni del bene. Si tratta piuttosto di sfuggire dalla logica dell'eccezionalismo che colloca la persona con disabilità in una posizione singolare, sia essa appannaggio del bene o del male. Al contempo, molti sono i lavori che negli ultimi anni hanno violentato con forza tali stereotipi insieme alle strutture di pensiero entro cui è incastrato il modo di fruire e creare uno spettacolo. Per anticipare qui qualche esempio: *Aurora* (2015) di Alessandro Sciarroni, *Gentle Unicorn* (2018) di Chiara Bersani, *Let me Be* (2021) di Giuseppe Comuniello e Camilla Guarino. Quello che accomuna queste opere è che le qualità iscritte sui corpi in scena divengono, in termini foucaultiani¹, potenza generatrice di forme di sapere, motore di senso dell'azione,

¹Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une Archéologie des Sciences Humaines* (1966), trad. it. a cura di E. A. Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli,

materia sulla base della quale si organizza l'ordine di pratiche istituenti e discorsive. Sono spettacoli, infatti, che ci trascinano con forza fuori dalla scena, perché interrogano non solo il regime dell'estetica, ma anche quello dell'etica, del diritto, della politica e dell'economia, introducendo nuove pratiche produttive volte all'allargamento delle soglie di accessibilità fruibili per una pluralità di soggetti e prerogative. Per tale motivo sono opere che impongono di attrezzarci con un impianto teorico e un apparato metodologico che sconfinino il dominio esclusivo delle discipline teatrali.

Per tenere conto della complessità delle problematiche qui appena accennate, senza occultarne le contraddizioni, il libro si divide in tre parti. La prima, *Le disabilità in scena: lessico, prospettive e voci*, si apre con una breve riflessione sul lessico in prospettiva storica. L'analisi sulla terminologia utilizzata nel corso dei periodi presi in esame da una parte ci aiuta a comprendere come la concezione di un termine legato alle disabilità possa mutare, anche a distanza di pochi anni, e quanto sia strettamente legata alla prospettiva entro cui viene inserito e dunque letto un corpo. Dall'altra si propone come uno strumento utile per nominare soggetti e contesti nel rispetto delle voci che oggi si stanno battendo contro le forme di abilismo. Segue una ricognizione delle prospettive e degli studi, prettamente ma non esclusivamente italiani, sulle relazioni tra le disabilità e la scena performativa, con il tentativo di mettere a fuoco quelli che fino ad ora sono stati gli approcci metodologici e gli impianti teorici elaborati e di confrontarli con quelli che alcuni movimenti attivisti stanno tentando di contro-proporre.

La seconda parte, *Le disabilità in scena: pratiche e storie*, è una ricognizione delle pratiche che hanno regolato i rapporti tra le disabilità e le arti performative dalla fine dell'Ottocento a oggi, calate nei rispettivi contesti storici, culturali e politico-legislativi. Il primo capitolo, *La spettacolarizzazione delle disabilità*, prende in esame un periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Coerentemente con l'intenzione di lasciare che siano i documenti ad aprirci alle teorie di riferimento e non viceversa, in questo capitolo l'attenzione è diretta prioritariamente su materiali paratestuali, nello specifico i ritratti *freak* di Charles Eisenmann e le locandine pubblicitarie degli spettacoli, non avendo la possibilità di analizzare oggi un *freak show*. L'analisi delle immagini sarà pertanto contestualizzata nel periodo storico e in quello spettacolare di riferimento mediante l'ausilio del materiale critico riguardante la storia dei *freak show* e l'esame di quotidiani e periodici italiani, tedeschi e di area anglosassone. La scelta di dare attenzione alla fotografia, oltre che di ordine pratico, si rivela cruciale per evi-

denziare il ruolo che questo dispositivo ha giocato nel creare e mediare la conoscenza e lo sguardo sul corpo tra la fine dell'Ottocento e inizio Novecento.

Il secondo capitolo, *La drammatizzazione delle disabilità*, prende in esame un periodo compreso tra gli anni Sessanta e gli anni Zero. Tra gli anni Trenta e Quaranta si assiste infatti a un declino di pratiche spettacolari come il *freak show* che dipende da una pluralità di fattori, tra cui una mutata sensibilità rispetto alla percezione di corpi non conformi dovuta alla comparsa nel tessuto sociale di un numero sempre maggiore di invalidi a seguito delle due Guerre. A partire dagli anni Sessanta, però, i movimenti dei soggetti con disabilità iniziano a rivendicare i propri diritti e l'asse del discorso, pubblico e legislativo, inizia a spostarsi da politiche assistenzialiste verso altre che potessero consentire la piena partecipazione alla vita sociale delle persone con disabilità. Dall'altra parte, le pratiche teatrali riformulavano i propri codici estetici e sistemici, trovando nell'incontro con comunità e luoghi extra-teatrali (scuole, periferie, fabbriche, carceri, ospedali psichiatrici) la linfa vitale per rifondare i propri linguaggi. È in questo contesto che la scena performativa si accosta nuovamente alle persone con disabilità che erano state costrette a "nascondersi" per circa tre decenni e si passa dalla spettacolarizzazione delle disabilità alla loro drammatizzazione. Il termine "drammatizzazione", tuttavia, non è qui ricondotto alle tecniche e ai metodi delle arti terapeutiche, che affondano le loro radici nello psicodramma elaborato da Jacob Moreno nel 1921, ovvero quelle pratiche di messa in scena di conflitti interiori della persona al fine di rielaborarne collettivamente cause e risoluzioni². Piuttosto il capitolo prende in esame diversi progetti e spettacoli che testimoniano altrettanti approcci e prospettive circa la relazione tra disabilità e arti performative, accomunati dal tentativo di ripensarne i rapporti. Ne sono un esempio *Marco Cavallo* (1973) di Giuliano Scabia presso l'Ospedale psichiatrico di Trieste, *Orestea (Una commedia organica?)* (1995) della compagnia Societàs Raffaello Sanzio, *Orchidee* (2013) di Pippo Delbono, *Aktion T4* (2017) della Compagnia Lenz Rifrazioni, *Pinocchio nel paese dei Lucignoli* (2019) di Animali Celesti – Teatro d'arte Civile, *ENIGMA. Requiem per Pinocchio* (2021) di Teatro Valdoca.

Il terzo capitolo, *Le disabilità come principio drammaturgico*, prende in esame quegli spettacoli che hanno assorbito le specificità di alcune disabilità come principio drammaturgico e motore di senso, come ad esempio avviene nello

²Per maggiori approfondimenti cfr. Jacob Levi Moreno, *Psychodrama, Volume 1* (1946), trad. it. a cura di O. Rosati, *Manuale di psicodramma. Vol.1: Il teatro come terapia*, Astrolabio Ubaldini, Roma 1985.

spettacolo *Deafman Glance* (1971) di Bob Wilson, in *Aurora* (2015) del coreografo Alessandro Sciarroni, *Gentle Unicorn* (2018) della performer e autrice Chiara Bersani. Il capitolo si chiude con l'esame di alcuni spettacoli che assolvono il concetto di accessibilità in chiave estetica, includendo a monte nell'impianto drammaturgico strumenti e linguaggi accessibili. Ne sono un esempio *The Way You Look (at me) Tonight* (2016) di Claire Cunningham e Jess Curtis, che coinvolge drammaturgicamente la lingua dei segni e consente al visitatore cieco l'opportunità di scoprire il palcoscenico toccandolo; *Lonely Planet* (2019) e *Let me Be* (2021) di Giuseppe Comuniello e Camilla Guarino, che nascono dall'urgenza di far conoscere come può svilupparsi la descrizione di uno spettacolo di danza per una persona cieca; *Dimmi cosa vuoi vedere* (2021), versione radiofonica di *Earthbound ovvero le storie delle Camille* (2021) di Marta Cuscunà, realizzato dalla collaborazione tra l'artista e l'associazione italiana Al.Di.Qua Artists – Alternative Disability Quality Artists, la prima costituita da artisti e lavoratori dello spettacolo con disabilità.

Per concludere, la terza parte del libro, *Nothing about us without us*, si apre proprio con il manifesto di quest'associazione, che opera al fine di rivendicare una maggiore accessibilità e piena partecipazione alla vita artistico-culturale per le persone con disabilità. Chiude il volume una raccolta di interviste ad artisti e artiste con disabilità nell'intento di cartografare, verificare e negoziare i significati legati al concetto di disabilità e di fornirne un quadro quanto più plurale possibile delle istanze, artistiche e politiche, attualmente in discussione.

Come si riversa infatti il rovesciamento delle rappresentazioni dalla scena alla società? Che differenza c'è tra rappresentazione e rappresentanza? C'è una prossimità tra l'azione scenica e quella politica? Cosa significa "accessibilità"? Quello che emerge dalle risposte di artisti e artiste è una pluralità di letture e di questioni che riguardano la disabilità e che sconfinano i saperi dell'arte scenica. Ciò che ne risulta è una stratificata accezione di "accessibilità", inquadrata come una questione ancora troppo problematica nell'ambito delle architetture, della produzione scenica e della formazione rivolta a performer con disabilità. Si impone, come puntualizza Tanja Erhart, la questione della rappresentanza:

Non c'è nessuno o pochissimi performer disabili in posizioni di potere. Che posto occupano le persone che si identificano come disabili tra i produttori, i direttori artistici, gli insegnanti, i coreografi, ecc.? [...] Abbiamo bisogno di una

più ampia varietà di rappresentanza nel mondo dell'arte, abbiamo bisogno di mettere in discussione il rapporto di somiglianza tra la leadership e le persone³.

Una mancanza di rappresentanza che spesso coincide con una sfalsata gerarchia delle rappresentazioni con cui leggiamo gli spettacoli, come sottolinea Chiara Bersani: «Parlo di come vengono visti gli artisti disabili, di come vengono letti i nostri corpi, di come veniamo spesso considerati “potenti visioni” di altri artisti (sempre abili) e raramente come attori/performer/danzatori formati e indipendenti»⁴. Emerge una mancanza di consapevolezza sui privilegi dello sguardo clinico operato da critici e studiosi non disabili, come spiega Claire Cunningham:

Assisto spesso alla mancanza di capacità da parte dei critici a spingersi oltre il confronto con una versione ideale/normativa del movimento che presumono debba performare un corpo disabile. In parte è anche questo il motivo per cui trovo il lavoro integrato difficile e talvolta problematico, in quanto mi sembra ancora troppo vincolato a un'idea di movimento eseguibile da performer non disabili e che funge da misura per giudicare i performer con disabilità [...] Sento che i critici hanno la responsabilità di fare un ulteriore sforzo per impegnarsi non semplicemente a interpretare, ma a educare se stessi, e quindi i lettori. Il che significa non semplicemente arricchire il loro vocabolario con termini più rispettosi, ma imparare a vedere ed espandere la consapevolezza riguardo ai privilegi e alle prospettive dannose al fine di non perpetuare l'oppressione⁵.

Quello che si mette in luce è l'inadeguatezza delle risorse economiche necessarie per rendere maggiormente inclusiva la scena, come sottolinea Aristide Rontini: «Pagare un accompagnatore necessario ad alcune persone disabili per essere indipendenti durante le trasferte crea un innalzamento dei costi, sia in fase di produzione sia in fase di circuitazione, che molti artisti non riescono a sostenere»⁶. Accanto a queste problematiche emerge una costellazione brulicante di visioni, la volontà non solo di abbattere un sistema, ma di costruirne uno nuovo che si faccia carico della responsabilità di far esplodere una pluralità di voci che altro non sono se non le molteplici aperture dell'essere nella *partizione del sensibile*.

³Tanja Erhart, *Incaricare una moltitudine di sé e fisicità danzando. Conversazione con Tanja Erhart*, infra, pp. 184-185.

⁴Chiara Bersani, *Verso un manifesto consapevole di se stessi. Conversazione con Chiara Bersani*, infra, p. 177.

⁵Claire Cunningham, *L'accessibilità come dispositivo scenico. Conversazione con Claire Cunningham*, infra, p. 190.

⁶Aristide Rontini, *La danza legittima i corpi. Conversazione con Aristide Rontini*, infra, p. 181.

PARTE I

Le disabilità in scena: lessico, prospettive e voci

Riflessioni sul lessico

L'analisi di ambiti spettacolari e momenti storici molto distanti tra loro consente di capire quanto non solo la rappresentazione, ma anche la terminologia legata alle disabilità sia variabile, proprio perché veicolo di quadri teorici e ideologici differenti. La scelta di un termine piuttosto che un altro si rivela centrale perché ognuno di essi trascina con sé un campo semantico che inquadra l'argomento in un differente campo filosofico-concettuale. I casi studio selezionati infatti evidenziano già dal lessico emblematici slittamenti di paradigma.

Il termine inglese *freak*, cui è dedicata una sezione nella seconda parte del libro, significa letteralmente 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 non conformità corporea stretta tra la sfera del prodigioso e quella dell'osservazione scientifica.

È significativo notare come non esista in lingua italiana un termine atto a definire il corrispettivo inglese *freak show*, o i termini tedeschi *Monstrositätenshow* e *abnormitäten*. L'appellativo “fenomeno da baraccone” deriva dalle baracche d'entrata, i tendoni minori, affiancati a quello principale del circo e accessibili mediante pagamento di un ulteriore biglietto. Baldo Gastaldello, un fierista piemontese, spiega: «Sono dei padiglioni chiusi per non far vedere cosa c'è dentro e obbligare i curiosi a pagare il biglietto per togliersi la curiosità. E dentro bisogna mettere delle cose strane, che non si sono mai viste... che stupiscono, che sorprendono, che fanno meraviglia»¹. Le baracche d'entrata non sempre prevedevano esposizioni di *freak*, intesi come persone con particolari caratteristiche fisiche, per cui “fenomeni da baraccone” è un appellativo rivolto più alla “straordinarietà” esposta di volta in volta che non alle persone.

Il termine “disabile” e la nebulosa teorica che trascina con sé compare solo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, quando il discorso

¹Chantal Rossati – Emilio Vita (a cura di), *Viaggiatori della Luna. Storia, arti e mestieri dalla Fiera al Luna Park*, Ikon, Torino 2000, p. 80.

scientifico inizia a elaborare spiegazioni e cause spostando l'ago della bilancia dal campo dell'ignoto a quello medico correttivo. L'inquadramento medico del prodigioso e la comparsa dei numerosi invalidi di guerra a seguito dei due conflitti mondiali "umanizzano" le disabilità, viste non più come interruzione straordinaria di in un continuum ordinario, ma come esperienza sperimentabile da chiunque quotidianamente. Dunque, a partire dagli anni Trenta del Novecento, sia il termine *freak* che il genere spettacolare ad esso collegato cadono in disuso poiché il sentimento nei confronti delle persone con disabilità slitta da un piano di stupore a uno di compassione.

A volte lo stesso termine è stato caricato di significati diversi nel corso dei decenni. Negli anni Settanta il termine *freak* diviene per antonomasia metafora di ribellione contro i modelli di comportamento comunemente accettati e icona centrale della contestazione giovanile. Come scrive Leslie Fiedler:

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 rock².

Herbert Marcuse sottolinea che il significato di *freak* viene recuperato e connotato come qualcosa che si pone naturalmente al di fuori delle regole della società³. Si effettua dunque un capovolgimento ottico che individua la società capitalista come mostro cui opporsi. Così il *freak*, la sua immagine e la sua posizione all'interno della società ritornano prepotentemente, prendendo spazio anche nel mondo artistico. Ne sono un esempio l'opera fotografica di Diane Arbus, o quella di Randal Levenson. Questi anni densi di mutamenti, direzioni programmatiche ed estetiche sono segnati da un'attenzione quasi morbosa per il deforme, in particolare il *freak*, che da figura di intrattenimento popolare viene accolto come soggetto d'arte. Ne sono una dimostrazione i film di Fellini, Arrabal e Jodorowsky, o lo stesso *Freaks* di Tod Browning, del 1932, che dopo anni di censura torna a circolare proprio negli anni Sessanta. Quando nel 1978 il già citato Leslie Fiedler pubblica uno dei primi studi focalizzati sul genere del *freak show*, la defini-

²Leslie Fiedler, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self* (1978), trad. it. a cura di E. Capriolo, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, Garzanti, Milano 1981, p. 67.

³Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (1964), trad. it. a cura di L. Gallino e T. G. Gallino, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967.

zione di *freak* comunemente accettata era quella di «esseri umani fisiologicamente devianti»⁴. Nel 1988 lo studioso Robert Bogdan, dedicando un volume al *freak show*, proponeva l'idea che l'identità del *freak* fosse una costruzione sociale, una forma di pensiero e un sistema di pratiche volte ad enfatizzare la straordinarietà della persona. Infatti, parte dell'attrazione per gli spettatori consisteva nel determinare se i *freak* fossero "autentici" o meno⁵. Questo cambio di prospettiva sostanzialmente corrisponde al passaggio dal modello medico, che legge la disabilità come condizione fisica ed individuale, al modello sociale, che legge la disabilità come relazione tra una persona e un dato ambiente circostante. Anche il termine "disabile", infatti, non appare meno stratificato di slittamenti semantici di quanto nel passato non lo sia stato quello di *freak*.

Dal 1970 l'OMS (Organizzazione Mondiale della Sanità) è impegnata a definire la terminologia e gli impianti concettuali da adottare in relazione alle disabilità attraverso classificazioni internazionali. L'obiettivo di tali classificazioni è quello di fornire criteri standardizzati di lettura della disabilità su scala internazionale, sia a fini conoscitivi e analitici che come base operativa per la progettazione e l'organizzazione delle politiche sociali⁶. Tali classificazioni hanno dato spunto a numerosi dibattiti attorno alle diverse concezioni riguardanti le disabilità, corrispondenti di volta in volta a differenti approcci di analisi.

La prima classificazione (ICD, 1970) risponde all'esigenza di cogliere la causa delle disabilità, fornendo una descrizione delle principali caratteristiche cliniche e indicazioni diagnostiche⁷. Ci muoviamo in un contesto in cui il concetto di disabilità è inteso sulla base della divergenza da uno stato di salute definito come "norma". Le problematiche riscontrate in questo approccio conducono ad elaborare nel 1980 una seconda classificazione: l'ICIDH⁸. Questa formulazione non tenta di cogliere esclusivamente la causa di una determinata disabilità, ma punta ad evidenziare l'importanza

⁴Leslie Fielder, *Freaks...*, op. cit., p. 65.

⁵Cfr. Robert Bogdan, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, University Press of Chicago, Chicago 1988.

⁶Cfr. Matteo Schianchi, *Storia della disabilità. Dal castigo degli dei alla crisi del welfare*, Carrocci, Roma 2012.

⁷ICD è l'acronimo inglese di International Classification of Diseases, Classificazione Internazionale delle Malattie. Cfr. il Portale Italiano delle Classificazioni Sanitarie (https://www.reteclassificazioni.it/portal_main.php?portal_view=public_custom_page&id=12; ultimo accesso 20 giugno 2021).

⁸ICIDH, International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps; in italiano Classificazione Internazionale delle Menomazioni, delle Disabilità e degli

che il contesto ambientale esercita sullo stato di salute delle popolazioni. Questo approccio ribalta la questione e sposta l'asse dall'individuo alla società: è l'ambiente che deve essere ridisegnato per accogliere i bisogni delle persone con disabilità. Sebbene quest'ultima venga esaminata nel suo rapporto con l'ambiente e non più come un problema individuale, la sua misura resta ancora tracciata in rapporto a un presunto stato di salute, considerato come "norma". L'ICIDH, infatti, pur apportando decisivi cambi di prospettiva, distingue la disabilità come "limitazione della capacità di agire, conseguente ad 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 ad una diversa e maggioritaria condizione di salute.

È il 22 maggio del 2001 quando l'OMS perviene alla stesura di un ulteriore strumento di classificazione denominato ICF⁹. 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 viene qui definita come una condizione di salute in un ambiente sfavorevole che tutti possono sperimentare, dunque come un'esperienza ordinaria e quotidiana.

Infine, una recente revisione è stata redatta nel 2006 dalla Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità. Vi si legge: «la disabilità 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»¹⁰. L'ago della bilancia si sposta dunque definitivamente dalla persona all'ambiente. A dispetto di questi scarti teorico-concettuali, appare comunque lampante che oggi si 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 psichiche, intellettive, relazionali.

Handicap. Nel luglio 1999 ne venne stilata una seconda versione. Cfr. il Portale Science Direct (<https://www.sciencedirect.com/topics/medicine-and-dentistry/international-classification-of-impairments-disabilities-and-handicaps>; ultimo accesso 20 giugno 2021).

⁹ICF, International Classification of Functioning, Disability and Health, Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute. Cfr. il Portale dell'Organizzazione Mondiale della Sanità

(https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/42417/9788879466288_ita.pdf?sequence=4; ultimo accesso 20 giugno 2021).

¹⁰AA.VV, *Convention on the Rights of Persons with Disabilities* (2007), trad. it. a cura di M. L. Saule, *Convenzione ONU sui diritti delle persone con disabilità*, 2009, p. 5.

In merito alla relazione tra disabilità e linguaggio, numerose attiviste e attivisti stanno attualmente richiamando l'attenzione sul lessico, considerato tra le prime forme di oppressione esercitate sulle persone con disabilità. Ad esempio, l'attivista Sofia Righetti ha stilato una sorta di glossario/vademecum sulla terminologia da adottare e da evitare:

Di seguito, una breve panoramica dei termini da NON utilizzare:

Handicappato/portatore di handicap: Queste due definizioni vengono dal modello medico-individualista dove la persona era vista come una tragedia vivente e l'handicap, ossia lo svantaggio, destino ineluttabile della persona con disabilità. Non a caso anche "svantaggiato" e "persona fragile" erano spesso utilizzati. Niente di più falso, vetusto e abilista; termini del genere non sono assolutamente tollerabili.

Invalido: Anche "invalido" deve essere abolito dal lessico: significa letteralmente "non-valido", e nessuna persona dovrebbe mai essere identificata come non valida per le sue caratteristiche fisiche-intellettive-cognitive.

Diversamente abile: Diversamente abile (o diversabile) è un termine scorretto perché nasce sulla base di una norma accettata (in questo caso l'essere abile) e definisce le persone che si discostano (diversamente) da questa "norma" e dal sistema abile-normativo, senza considerarne l'essenza socio-politica e l'individualità propria. Nessuno si sognerebbe mai di definire qualcuno "diversamente etero", "diversamente magro" o "diversamente bianco".

Normodotato: "Normodotato", così come "normoabile", sono da evitare in quanto termini che si riferiscono sempre a qualcosa "di normale", in contrapposizione alla persona disabile che non lo è. Ma le persone disabili sono normalissime e la necessità di normalizzazione della loro esistenza è fondamentale: per questo "normodotato" non può essere accettato. [...] viene usato non-disabile.

Disabile come sostantivo: Mai utilizzare disabile (e tutti i termini che indicano il tipo di disabilità: paraplegico, tetraplegico, cieco, sordo, amputato, ecc.) come sostantivo. In questo modo si confonde una caratteristica con la persona, riducendola unicamente alla sua disabilità.

"Costretto sulla carrozzina" e "affetto da/vittima di": Evitare assolutamente termini quali "costretto sulla carrozzina", che rimandano a una concezione negativa della disabilità e degli ausili/tecnologie usati dalle persone per muoversi nel mondo, e la dicitura "affetto da/vittima di". È fondamentale ricordarsi che la disabilità non affligge, non è negativa e la semantica deve essere sempre neutra (esempio: mai dire "affetto da sindrome di Down" ma "persona con sindrome di Down").

Carrozzella: I termini corretti sono carrozzina, sedia a ruote o sedia a rotelle. Mai usare carrozzella, che è lo strumento trainato dai cavalli.

Non vedente o sordomuto: Anche non vedente (o non udente) è scorretto, sarebbe come dire "non camminante"; il termine da utilizzare è cieco. Così

come sordomuto è obsoleto e offensivo: la maggior parte delle persone sorde non ha alcun difetto dell'apparato vocale, sono solo impossibilitate ad apprendere il linguaggio vocale perché non ne conoscono il suono e non possono quindi riprodurlo con la voce, o perché non hanno ricevuto un'educazione adeguata per imparare a farlo (da evidenziare, infatti, che molte persone sorde parlano perfettamente la lingua vocale). La connessione tra sordità e mutismo non è affatto scontata. [...]

Persone con disabilità (*people with disabilities*) è definito come “*person-first language*”, in quanto pone prima la persona e poi come sua caratteristica la disabilità. È utilizzato dalle istituzioni governative e non, dalla Convenzione ONU sui diritti delle persone con disabilità ed è il termine da usare indicato dal National Center on Disability and Journalism. È importante usare il “*person-first language*” perché per secoli le persone con disabilità sono state deumanizzate e identificate soltanto con la loro supposta patologia. La persona scompariva a favore di una raffigurazione alienante in cui l'individuo era ridotto solo alla sua disabilità, problema ancora molto presente nella narrazione mediatica. [...]

Persone disabili (*disabled people*) invece si riferisce al “*identity-first language*”, ed è utilizzato soprattutto da persone e da attivisti* disabili per rivendicare il proprio stato politico di minoranza oppressa. [...] Viene anche usato per rivendicare la parola “disabile”, spogliandola dai connotati negativi che la società le ha dato e mostrandola con orgoglio, proprio come una qualsiasi caratteristica della persona. Le persone autistiche usano l'*identity-first language* per la valorizzazione delle neuroatipicità, e si battono affinché non venga usato “persona con autismo” in quanto termine patologizzante, che distacca l'individuo da una caratteristica che gli è propria.

Vi è inoltre una differenza semantica tra l'inglese e l'italiano: in inglese “*disabled people*” si traduce con “persone disabilite” e conduce direttamente al modello sociale che vede la persona disabilitata dalla società, e non per le sue caratteristiche fisiche/cognitive/intellettive. Il dibattito è aperto ed entrambe le scelte hanno validissime motivazioni: chiedere alle persone come preferiscono essere chiamate è sempre la scelta preferibile. In linea generale, per i giornalisti e i mass media sarebbe maggiormente opportuno usare il *person-first language*, a meno che non ci sia una linea politica attivista mirata a sottolineare lo status di minoranza oppressa delle persone disabili, e in questo caso una nota per rendere pubblica la consapevolezza della scelta terminologica è consigliabile¹¹.

Questa breve e non esaustiva digressione sul quadro lessicale di riferimento ci è utile a comprendere come la concezione di un termine muti

¹¹Marina Cuollo – Sofia Righetti, *La lotta all'abilismo passa dal linguaggio: termini da non usare quando si parla di disabilità*, «Bossy. Beyond Stereotypes», 3 dicembre 2020 (<https://www.bossy.it/abilismo-linguaggio-termini-disabilita.html>; ultimo accesso 10 aprile 2021).

anche a distanza di pochi anni e di quanto sia strettamente legata alla prospettiva in cui viene inserito e letto un corpo. Nel corso del libro si adotta il *person-first language* come suggerito dall'attivista Sofia Righetti, mentre termini quali *freak*, *abnormitäten*, *mostro*, *prodigio*, *deformità*, *disabile* sono utilizzati quando adoperati nei contesti di riferimento, nell'intento di rendere conto della pluralità dei paradigmi sul corpo in cui gli spettacoli analizzati vivono, e delle norme e i comportamenti che ne conseguono, con i quali certamente le arti performative interagiscono.

Ricognizione degli studi italiani sul rapporto tra arti sceniche e disabilità

Facendo riferimento in particolare agli studi teatrali sui rapporti tra disabilità e pratiche performative, in Italia emerge un dato interessante: la gran parte dei volumi, degli articoli, degli studi in materia si rivolge principalmente, anche se non esclusivamente, alle esperienze di teatro sociale, teatro-terapia o delle comunità. Ciò che accomuna questi testi è la perplessità che gli studiosi non hanno mancato nei decenni di esprimere circa la stessa definizione da usare e gli approcci metodologici da adottare, insieme a una sorta di volontà di legittimare il teatro sociale nell'alveo delle discipline artistiche e degli studi teatrali *tout court*.

Nel 1996, nell'articolo *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, il già citato Claudio Meldolesi, interessato alle forme teatrali di "interazione sociale"¹, scriveva:

Nella continuità delle storiche anomalie del teatro italiano, come mi è capitato di sottolineare più volte raffrontandolo ad altre realtà, un filone a sé è rappresentato dai teatri del disagio o dai teatri delle diversità [...] Il mondo del teatro è un mondo che, distaccandosi dalla società, dalla sua norma, realizzando il bello o il profondo nella conoscenza delle differenze, crea deformazione. [...] Certamente non ci interessa la deformazione messa sulla scena in quanto tale, ma l'atteggiamento con cui l'attore toccato dall'handicap mostra il suo processo di creazione con una verità superiore. [...] L'attore portatore di handicap dichiara una sfida, sviluppando un momento di relazione che non ha eguali, un momento di surriscaldamento della propria condizione che provoca grandezza².

¹Come scrive Stefano Casi in *I «teatri veri» d'interazioni sociali. Postfazione agli scritti di Meldolesi*: «L'interesse [dello studioso] ha i suoi primi riscontri significativi a partire perlomeno da un convegno su "Teatro e carcere", svolto a Milano nell'ottobre del 1991, ma già precedentemente spuntano annotazioni illuminanti, come nel racconto del potente "canto del mutismo" di una compagnia cinese di sordomuti, inteso come "gesto di identità contro le esclusioni di dominio». Cfr. Claudio Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, «Teatro e Storia». v. 33, annale 2012, p. 375.

²*Ivi*, pp. 357-359.

Senza soffermarci sul lessico scelto dall'autore né sulla prospettiva adottata, ci interessa in questa sede evidenziare la difficoltà mostrata nel testo circa la chiave metodologica da adottare. Continua infatti Meldolesi:

[...] si tratta di un rapporto intimo, da non teorizzare, come chiedeva Testori stigmatizzando le appropriazioni culturali della sofferenza altrui; m'interrogavo, quindi, su come trattarne, quando ho trovato questo modo grazie agli studi di Cruciani sugli stati di «costringimento» valorizzati da Copeau [...] In pratica, sto per dire dei teatri italiani dei reclusi e, al contempo, di quelli dei portatori di handicap, ma non dei mentali, e di quelli degli immigrati poveri del terzo mondo, dato che tutti e tre usano donarci il senso di quel dolore con energia, talvolta con gioia; e sto per farlo cercando di non dimenticare quanto deboli siano le parole che usiamo pronunciare al loro riguardo; mentre la chiave del «costringimento» ci accompagnerà nel tentativo di collegare tra loro queste esperienze con pudore, pur non potendo evocarne in dettaglio gesti, fatti, sfide³.

Dopo vari tentativi di elaborazione di strumenti scientifici per studiare quelle pratiche teatrali situate fuori dagli edifici teatrali, in contesti marginali come il carcere o gli istituti psichiatrici, di cui Meldolesi si fa promotore mediante il TIS Festival (Teatro di Interazioni Sociali) diretto insieme a Franca Silvestri⁴, lo studioso trova nel concetto di *costringimento*, mutuato dagli studi di Fabrizio Cruciani su Jacques Copeau, la chiave di volta. Cosciente del rischio di attribuire la specificità di queste pratiche teatrali ai contesti sociali e alle condizioni fisiche o giudiziarie degli attori coinvolti, lo studioso trova nella storia delle pedagogie teatrali un comune denominatore per ricondurre il teatro d'interazione sociale all'interno del discorso generale sul teatro. Per lo studioso, attori professionisti e attori «sociali» trovano continuità nelle dinamiche di costringimento:

[...] un fattore chiave per la cultura novecentesca del teatro [...] capace di supportare qualificanti rapporti con le scene d'arte: specie del nuovo teatro. Non si dimentichi che il richiamo stanislavskiano al pre-conscio e quello di Mejerchol'd alla biomeccanica lo presupponevano, e, soprattutto, che esso fu posto al centro esplicitamente da Copeau, il regista fondatore più impegnato sul terreno della pedagogia per sé⁵.

³ *Ivi*, pp. 359-360.

⁴ Organizzato dal gruppo interassessorile della Regione Emilia-Romagna (assessorati alla Cultura, alla Formazione professionale e lavoro, alle Politiche sociali e alla Sanità) con il patrocinio dell'Università degli Studi di Bologna – Corso di laurea Dams, la prima edizione si è svolta tra Bologna, Faenza, Ferrara e Parma dal 9 ottobre al 30 novembre 2003.

⁵ Claudio Meldolesi, *Forme dilatate del dolore...*, op. cit., p. 371.

Con il proliferare delle occorrenze, dei contesti e delle compagnie che iniziano ad operare in territori non prettamente artistici, nel 1996, gli studiosi Emilio Pozzi e Vito Minoia fondano la rivista trimestrale *Catarsi. Teatri delle diversità*⁶ all'Università degli Studi di Urbino. Dal 2000, ogni autunno, la rivista organizza nella provincia di Pesaro e Urbino l'omonimo convegno internazionale "I Teatri della Diversità". Entrambi gli strumenti, la rivista ed il convegno, si propongono come area di ricerca e riflessione critica sulle pratiche teatrali con vocazione sociale, ritagliando loro una sorta di autonomia disciplinare e cartografandone le diverse aree di intervento: ambiente, anziani, aree di conflitto e cooperazione internazionale, carcere, differenze di genere, dipendenze, disabilità, disagio psichico, diversità culturale, lavoro e benessere organizzativo, minori, educazione, scuola, povertà sociale, territorio, salute⁷.

Molte delle pratiche riguardanti i rapporti tra teatro e disabilità vengono dunque in questa sede ricondotte all'ambito più ampio del teatro sociale, fenomeno che il critico Olivero Ponte di Pino osserva da una prospettiva storica, recuperandone le radici nelle pedagogie teatrali di primo Novecento, per ripercorrere genealogie lungo tutto il secolo, passando dall'Agit-Prop al teatro dell'Oppresso di Augusto Boal, all'animazione teatrale degli anni Sessanta-Settanta:

Una premessa superflua: tutto il teatro è da sempre «teatro sociale» e «teatro di comunità». [...] Il percorso è iniziato ai primi del Novecento, con il padre della regia contemporanea Konstantin Stanislavskij. Poi è proseguito con le ricerche di Vsevolod Mejerchol'd (la biomeccanica), Etienne Decroux (il mimo), Ingmar Lindth (l'improvvisazione), Jerzy Grotowski (il training del Teatr Laboratorium e il parateatro), gli esercizi del Living Theatre, dell'Odin Teatret o di Tadashi Suzuki, solo per citare le esperienze più note. Ciascun creatore ha messo a punto una

⁶Nei primi sessantanove numeri *Catarsi. Teatri delle diversità* ha dedicato inchieste monografiche a: Teatro e disabilità, Teatro e carcere, Teatro e follia, Teatro ed etnia, Teatro e tossicodipendenza, Teatro e povertà sociale, Teatro e anziani, Il teatro dei sordi, I teatri e le guerre, Il teatro e i ciechi, Teatro e Anoressia, I medici del sorriso, Teatro e Scuola. Sezioni speciali sono state dedicate anche a: I Rom e il teatro, Teatro e omosessualità, Il teatro sudamericano, I Centri Sociali, Teatro e Stragi, Palcoscenici di Frontiera, Islam e Teatro, Le strade della riforma della psichiatria, Otello Sarzi maestro burattinaio, Mimmo Cuticchio – i Pupi – il Cunto, Testimonial o testimoni.

Cfr. il sito della rivista (<https://www.edizioninuovecatarsi.org/teatri-delle-diversita>; ultimo accesso 18 maggio 2021).

⁷Per maggiori approfondimenti cfr. AA.VV., *Teatro e Disagio: primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati/disagiati*, ANC, Cartoceto 2003.

gamma di esercizi, giochi, metodi, training, pratiche, discipline, percorsi, situazioni (ma anche sperimentazioni e ricerche). [...] In primo luogo, si sono sviluppate quelle che potremmo definire «Tecniche dell'Io» [...] Un secondo gruppo di tecniche riguarda l'incontro e la relazione interpersonale (il rapporto Io-Tu), con pratiche che per esempio lavorano su: l'incontro e la scoperta dell'Altro; [...] In generale, le pratiche di teatro sociale e di comunità hanno l'obiettivo di «animare» (o meglio di «riattivare», per usare la terminologia di Claudio Meldolesi) in situazioni di difficoltà e disagio, e in generale di intervenire in una condizione di rigidità e chiusura individuale e/o collettiva⁸.

Un decennio dopo Meldolesi, lo studioso Marco De Marinis, animato dalla stessa intenzione di recuperare all'interno delle medesime discipline teatrali il *quid* delle pratiche a vocazione sociale, trova nella radice comune del teatro, ovvero il rito e la festa, la possibilità di travalicare categorizzazioni, in favore di un discorso sul teatro *tout court*:

[...] le potenzialità terapeutiche (l'efficacia benefica) del teatro non sembrano crescere in relazione a un suo specializzarsi in generi autonomi, specificamente terapeutici, con metodi, tecniche, principi, competenze ben definiti e specifici (psicodramma, sociodramma, drammaterapia, danzaterapia etc.). Esse crescono piuttosto in relazione alla capacità del teatro di porsi al meglio, cioè al più alto livello possibile di rigore e di qualità artistica, come teatro *tout court*, ovvero come un qualcosa che semplicemente valorizza il più possibile ciò che lo definisce essenzialmente in quanto teatro: teatro come lavoro su se stessi e come relazione con l'altro, ovvero come gioco-rito-festa⁹.

Altra sede centrale di dibattito e riflessione su questi temi è il Laboratorio Olimpico di Vicenza, fondato e diretto dallo studioso Roberto Cuppone, il quale in uno dei convegni dedicati al “teatro che cura”¹⁰ problematizza la pluralità di prospettive e metodi di approccio circa le esperienze di teatro sociale:

⁸Oliviero Ponte di Pino, *Teatro della persona, teatri delle persone. Una riflessione sul teatro sociale e di comunità*, «ateatro, webzine di cultura teatrale», 28 febbraio 2012 (<http://www.ateatro.it/webzine/2012/02/28/teatro-della-persona-teatri-delle-persone/>; ultimo accesso 18 maggio 2021).

⁹Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze 2011, p. 175.

¹⁰Nel suo intervento al convegno “Catarsi. Convegno internazionale sul teatro-che-cura” (Odeo del Teatro Olimpico di Vicenza, 25-26 ottobre 2013) per l'ottava edizione di “Laboratorio Olimpico” (Teatro Olimpico di Vicenza, 25-27 ottobre 2013), lo studioso utilizza questa definizione per circoscrivere le esperienze teatrali che si muovono esplicitamente in direzione terapeutica. Cfr. Roberto Cuppone, *Catarsi, ovvero il teatro tra affetti ed*

[...] a prescindere dalla forma per *viam negationis* di questa definizione – che procede per esclusione, per presa di distanze da precedenti categorie già di per sé non facilmente omologabili, in quanto di volta in volta di carattere storico (“animazione”), ideologico (“teatro d’arte”) o tecnico (“teatroterapia”); o anzi proprio a partire da essa; si vede come in fondo l’individuazione di questa categoria, “teatro sociale”, importante e significativa (ormai anche molto diffusa), permanga sul filo del rasoio fra l’intuizione epocale e d’altro canto un’involontaria tautologia [...] Perché, infatti, chi può negare che il teatro, nel suo processo, lo sia sempre stato, “sociale”? [...] in che senso la stessa rappresentazione dovrebbe avere qualcosa in comune con uno psicodramma, piuttosto che con uno spettacolo in carcere? [...] Il concetto di teatro terapia si fa evanescente, indefinibile: più specchio della nostra ricerca di senso, che di una pratica oggettivamente circoscrivibile. È quella parola stessa, “terapia”, ormai quasi un feticcio, che oggi, usata a cavallo fra due universi lessicali e culturali opposti, fra scienza e arte, sembra sciogliere antichi ghiacciai, sembra aprire nuovi orizzonti: una specie, insieme, di Sacro Graal del teatro e Ultima Thule della medicina¹¹.

Se Meldolesi provava a recuperare all’interno delle pedagogie teatrali un filo conduttore per queste esperienze, e De Marinis affondava lo sguardo sulle radici del teatro *tout court* come lavoro su se stessi e di relazione con l’altro, Roberto Cuppone si chiede come sia possibile tenere insieme uno psicodramma con uno spettacolo in carcere, trovando una possibile chiave sugli esiti, gli effetti, predisposti da queste esperienze:

Insomma una galassia di esperienze così varie ed eterogenee fra loro, ma d’altro canto sempre più diffuse ed esemplari per qualità ed esiti [...] un teatro che, scroltosi di dosso le ansie palinogenetiche del ventesimo, gli sguardi *à rebours* alle proprie origini, i percorsi di rifondazione o di rimotivazione; sembra oggi molto più semplicemente e pragmaticamente focalizzato sugli esiti piuttosto che sulle cause, sul “cosa” piuttosto che sul “perché”. Un teatro pronto a ripartire dagli *effetti*, piuttosto che dagli *affetti*. Un teatro-che-cura, e basta; da cui ci si aspetta una funzione pratica, piuttosto che una legittimazione *bellartistica*, borghese¹².

Sul fronte della legittimazione di cui parla Cuppone si muove lo studioso Alberto Pagliarino. Nella direzione di affrancare le pratiche di teatro sociale dal regime dell’amatoriale per riconoscerne il portato politico ed estetico, lo studioso affronta la questione cercando di decostruire la stessa categoria di estetico:

effetti, in *CATARSI. Storie ed esperienze di un teatro-che-cura*, Atti del convegno, Vicenza 25-26 ottobre 2013, a cura di R. Cuppone, Accademia Olimpica, Vicenza 2016, pp. 13- 23.

¹¹ *Ivi*, p. 20.

¹² *Ivi*, p. 15.

Teatro estetico e teatro etico si avvicinano, si osservano, ma sembra che non si riconoscano. Infatti, la critica più frequente portata al teatro educativo e sociale si colloca proprio sul piano estetico: come un teatro fatto da dilettanti, il cui fine principale non è la messa in scena di un'opera d'arte – e non potrebbe essere diversamente, dato che fonda il proprio lavoro appunto su un piano etico, educativo e sociale – può davvero dirsi teatro? Non è questa piuttosto una forma di terapia di gruppo, un palliativo sociale, uno strumento forse anche utile all'individuo, ma pur sempre al di fuori di una dinamica autenticamente teatrale?¹³

Dopo una disamina sul concetto di estetica a partire dalla Scuola di Francoforte, lo studioso ricava dalle pratiche di teatro sociale una strategia operativa alle logiche capitaliste e omologanti della cultura globalizzata:

La componente fondamentale di un certo modello teatrale non omologato, capace di rispondere all'insorgere di questo cambiamento, è il rito. [...] Gli «edifici» della teatralità diffusa stanno diventando i nuovi centri di aggregazione, dove il teatro è inteso come incontro tra attori e non attori [...] La necessaria diversificazione non sarà da porsi tra un teatro d'arte e un teatro sociale, ma fra un teatro mediocre, conforme a un sistema massificante e spersonalizzante e un teatro teso verso una forma di sublime, intimamente politico, nel senso più autentico che a questa parola si possa attribuire¹⁴.

Un'ulteriore prospettiva è quella fornita dallo studioso Claudio Bernardi, il quale svincola la sua analisi dall'impegno di legittimare il teatro sociale nella sfera dell'arte per inquadrare il fenomeno nei contesti storico-sociali di riferimento, evidenziandone storie, prassi e metodi:

Il teatro sociale si differenzia dall'animazione teatrale di un tempo [...] La prima animazione era più decisamente orientata al collettivo come strumento di cambiamento politico [...] Il teatro sociale invece si definisce per lo stretto rapporto tra individuo (il teatro) e il gruppo (il sociale), a loro volta in relazione con la vita istituzionale¹⁵.

Per l'autore, il teatro sociale interviene nella costruzione della persona e della comunità attraverso attività performative e si differenzia dalle pratiche convenzionalmente definite d'arte:

¹³Alberto Pagliarino, *Il teatro educativo e sociale tra etica ed estetica*, in Alessandro Pontremoli (a cura di), *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Utet Università, Torino 2005, p. 186-187.

¹⁴*Ivi*, p. 193-197.

¹⁵Claudio Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2014, p. 57.

[...] perché non ha come finalità primaria il prodotto estetico, il mercato dell'intrattenimento o la ricerca teatrale, bensì il processo di costruzione pubblico e privato degli individui. L'altro confine del teatro sociale è la teatroterapia: con questo termine si intendono le diverse tecniche espressive e le artiterapie utilizzate da psicologi, psicoanalisti, drammaterapeuti ecc. per risolvere i problemi interiori e relazionali di individui o di piccoli gruppi¹⁶.

Una parziale sintesi del dibattito teatro sociale *vs* teatro d'arte la trova il critico Andrea Porcheddu, coniando la locuzione "Teatro sociale d'arte" che viene riferita a esempi di formazioni eterogenee tra loro per esiti e intenti come La Ribalta – Accademia Arte della Diversità diretta da Antonio Viganò, la compagnia Animali Celesti di Alessandro Garzella (unico autore con disabilità), il Laboratorio Teatrale Integrato Piero Gabrielli guidato da Roberto Gandini:

È una eresia pensare il teatro sociale in termini di "spettacolo"? Forse sì, almeno per quanti sostengono – non senza ragione – la fondamentale natura socializzante, in cui è, per dirla grossolanamente, più importante il "percorso" del "prodotto". Eppure, come si è accennato, le possibilità di un "nuovo" teatro sociale d'arte sono concrete e ben visibili: laddove anche i "prodotti" diventano spettacolo di alta intensità dal punto di vista della teatralità e dell'innovazione dei linguaggi scenici¹⁷.

Come si evince da questa non esaustiva carrellata di posizioni, gli studi italiani che si sono occupati delle relazioni tra disabilità e arti performative adoperano strumenti perimetrati all'interno dell'impianto teorico teatrológico e i "suoi affluenti": la pedagogia attoriale, l'antropologia teatrale, la storia dello spettacolo, i *performance studies*. Poiché ciascuna di queste "lenti" poggia a sua volta su un corpus eterogeneo di tecniche e metodi, non sembra esistere una risposta comune circa la metodologia interpretativa da adoperare in relazione alle disabilità in scena. Quello che emerge piuttosto è la concentrazione dell'attenzione sul più ampio ambito delle pratiche di teatro sociale. Certamente tutte le pratiche teatrali sono sociali, come non mancano di evidenziare molti degli estratti qui riportati, ma non tutti gli spettacoli con performer con disabilità sono generati nell'ambito del teatro sociale. Pur essendo quest'ultimo un terreno molto fertile, che ha generato negli anni importanti progetti artistici, il

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Andrea Porcheddu, *Dove va il teatro sociale (d'arte)?*, «Gli Stati Generali», 20 Aprile 2017 (<https://www.glistatigenerali.com/teatro/dove-va-il-teatro-sociale-darte/>; ultimo accesso 20 giugno 2021).

macro-quadro in cui si inserisce è quello di un sistema non volto alla professionalizzazione dei partecipanti, ma di carattere assistenziale, in cui l'arte è uno degli elementi a sostegno *di* e non creato *da* le voci interessate. A tal riguardo, in un testo del 2002 pubblicato sulla rivista *Art'ò*, Francesco Pititto, fondatore insieme a Maria Federica Maestri di Lenz Fondazione, scrive:

Quali sono gli strumenti maggiormente idonei a leggere, decostruire, interpretare il lavoro d'attore di un attore sensibile? [...] Come valutare la progressiva maturità tecnica, raggiunta da alcuni attori, che professionalmente praticano il lavoro teatrale in condizioni d'integrazione e che hanno ormai ampiamente superato lo stato di eccezionalità della loro presenza occasionale?¹⁸

L'artista, da sempre impegnato con Lenz Fondazione sia in laboratori integrati che nella creazione di produzioni teatrali con performer con disabilità psichiche e intellettive, arriva al cuore del dibattito, sottolineando quanto lo scarto tra le pratiche di teatro sociale e quelle di produzioni artistiche risieda appunto nella costanza e professionalità con cui performer con disabilità lavorino in ambito teatrale, stabilmente e non occasionalmente. Qualche anno più tardi, tornando sulla questione in un'intervista insieme a Maria Federica Maestri, l'artista aggiunge:

Noi pensiamo, dopo decenni di esperienza artistica, che ancora la critica non abbia ben approfondito lo sconcerto provocato dal talento unico che alcuni di questi attori portano in scena. O si esaltano le differenze o si segnano le distanze, per questo sosteniamo che la categoria "Teatro Sociale" andrebbe, semmai, collocata storicamente ma non utilizzata a delimitare confini artistici. Ogni attore è un caso a sé e sempre nel contesto dell'opera, per questo sosteniamo che la capacità espressiva di alcuni "attori sensibili" superi di gran lunga ogni raffinata tecnica interpretativa dell'attore/attrice "mattatore". D'altronde questa definizione contiene sia il matto che l'attore, preferiamo chi la follia l'ha vissuta davvero e ne utilizza, tramite l'arte, la grande forza espressiva¹⁹.

Sebbene siano molti gli artisti professionisti con disabilità che negli ultimi anni hanno sovvertito l'immaginario e gli stereotipi sulle disabilità, ac-

¹⁸Francesco Pititto, *La rifrazione del teatro*, «Art'ò. Rivista di cultura e politica», Autunno 2002 (<http://lenzfondazione.it/wp-content/uploads/2014/04/La-rifrazione-del-teatro.pdf>; ultimo accesso 20 giugno 2021).

¹⁹Flavia Dalila D'Amico, *Il teatro come memoria collettiva. Intervista a Maria Federica Maestri e Francesco Pititto*, «Alfabeta2», 27 giugno 2017 (<https://www.alfabeta2.it/2017/06/27/teatro-memoria-collettiva-intervista-maria-federica-maestri-francesco-pititto/>; ultimo accesso 20 marzo 2021).

canto ai gruppi e singoli artisti che lavorano con performer con diverse disabilità producendo opere di alta qualità artistica, il dibattito italiano sembra dunque non riuscire a travalicare il binomio arte/teatro sociale se non generando ulteriori categorie per nominarli, come quella di “attore sensibile” con cui Lenz Fondazione preferisce nominare i propri interpreti, per fare un solo esempio²⁰. Come mai la relazione tra arti e disabilità sembra non poter uscire da questo terreno?

Forse perché, in primo luogo, istituti d’arte, scuole, accademie e corsi di alta formazione professionale non sono sempre accessibili per persone con disabilità, sia dal punto di vista architettonico che da quello delle metodologie pedagogiche applicate alle arti, soprattutto in relazione alle arti performative, che richiedono un necessario confronto con le qualità di qualsiasi corpo. Gli artisti con disabilità possono aver bisogno di una formazione specifica, ma ciò non significa che debbano essere formati da un’organizzazione specializzata e separata dalle altre; al contrario, le istituzioni preposte all’alta formazione artistica dovrebbero fornire programmi accessibili a tutti. Pertanto, gli artisti con disabilità in Italia sono costretti a creare autonomamente i propri spazi o emergono proprio attraverso i canali del teatro sociale. Un’altra ragione risiede probabilmente nel modo in cui si edifica il sistema di finanziamento delle arti performative. Come sottolinea lo stesso Bernardi:

[...] vivendo il teatro di sovvenzioni pubbliche ed essendo molto consistente la dotazione di fondi per progetti di teatro e animazione sociale, si assiste negli ultimi anni a un proliferare di spettacoli, convegni e seminari, interventi e manifestazioni, relative al teatro sociale variamente inteso e coniugato [...] in cui circolano artisti impreparati per questi ambiti, idee peregrine, metodi scorretti, consulenti incompetenti e progetti tanto costosi quanto vuoti e inefficaci²¹.

Il perché i finanziamenti pubblici siano maggiormente finalizzati alla “cura” delle persone e non alla loro professionalizzazione è invece da ricercarsi in altri fattori. Dal punto di vista legislativo, la piena accessibilità delle persone con disabilità al mondo lavorativo e sociale è garantita dalla Legge n.104 (1992), che prevede anche l’eliminazione degli impedimenti di natura ambientale e relazionale legati al lavoro. Non ci sembra peraltro

²⁰«Iniziamo con la scelta di una denominazione sufficientemente rappresentativa: attore sensibile. Non che gli attori normalmente dotati siano insensibili ma questi quattro anni di esperienza, a contatto con questi nuovi attori, mi fanno propendere per una definizione che sottolinea la loro caratteristica fondamentale: la maggiore sensibilità verso ogni aspetto della vita e delle relazioni». Francesco Pititto, *La rifrazione del teatro*, op. cit.

²¹Claudio Bernardi, *Il teatro sociale...*, op. cit. p. 14.

un caso che i progetti di teatro sociale inizino a fiorire nello stesso decennio in cui tale legge viene promulgata: gli anni Novanta. Inoltre, nel 2009 è diventata legge dello Stato italiano la Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità, garantendo loro la piena partecipazione alla vita sociale e vietando ogni forma di emarginazione. Esiste dunque uno scarto tra un quadro legislativo che predispone la professionalizzazione di persone con disabilità e un piano operativo ancora distante dalla sua attuabilità. Probabilmente questo accade perché manca una forte rappresentanza delle persone con disabilità in posizioni di leadership e decisionali, che possa mettere a fuoco la carenza di percorsi professionalizzanti nei settori artistico-culturali.

A nostro avviso infatti, se si prevedesse “inclusione” a monte e non a valle, non occorrerebbe trovare una definizione specifica in relazione alle disabilità in scena. Se fosse un po’ più scontato per artisti con disabilità l’accesso a percorsi professionali, non occorrerebbe distinguere tra pratiche a vocazione sociale, pratiche a vocazione artistica, pratiche a vocazione artistico-sociale o quanto meno non sarebbe la loro presenza a evocare l’urgenza di una determinata definizione, semmai le finalità proprie dei processi, a prescindere dai soggetti partecipanti. Come scrive lo studioso Antonio Attisani:

Nella teatologia si producono continuamente definizioni di campo o, in misura minore, dinamiche caratterizzanti i fenomeni che si considerano nuovi. Le seconde sono più o meno utili, hanno comunque il vantaggio di essere sempre leggibili come interpretazioni che scaturiscono da storie personali. Le definizioni di campo, invece, sono concepite per delimitare territori, specie e generi, sono insomma quasi sempre proprietarie, marchi di fabbrica depositati dal critico o dallo studioso che vuole primeggiare nel settore, e sono sempre più o meno ridicole, ossia rivelatrici di progetti di “governo”²².

Per tornare alla domanda iniziale, probabilmente allora l’abbondanza di studi che colgono la relazione tra disabilità e scena performativa nell’alveo delle pratiche di teatro sociale è da considerarsi proporzionale alla disparità quantitativa tra queste ultime e le possibilità che gli artisti con disabilità dispongono nel determinarsi professionalmente. Il numero di questi studi dunque riflette una condizione storica più profonda di marginalità degli artisti con disabilità dai contesti e dai discorsi del teatro cosiddetto “d’arte”.

²² Antonio Attisani, *Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale). Un caso di filosofia a lavoro, che sembra danza*, «Mimesis Journal. Scritture della performance», v.6, n.1, 2017, p. 123.

Se dunque le finalità del teatro sociale sono volte più alla costruzione di comunità che non alla professionalizzazione dei partecipanti, quello che preme in questa sede è attenzionare quei progetti in cui l'artista o l'autore con disabilità sia stato coinvolto come professionista, e non come destinatario ultimo di un processo.

I Disability Studies

In area anglosassone a partire dalla fine degli anni Settanta è iniziato a fiorire un campo di studi specifico e interdisciplinare, quello dei *Disability Studies*, solo di recente approdato in Italia¹. Questa giovane disciplina si costituisce come istituzionalizzazione delle istanze politiche e libertarie dei movimenti di contestazione degli anni Settanta, movimenti quali l'UPIAS (Union of the Physically Impaired Against Segregation) o l'ILI (Independent Living Institute)², che attestavano l'orgoglio delle differenze a dispetto di una presunta uguaglianza e il rifiuto della rappresentazioni altrui in favore dell'autorappresentazione, rivendicando una piena partecipazione alla vita politico-sociale. Gli studi che ne derivano, i *Disability Studies* appunto, per quanto articolati ed eterogenei al loro interno³, si pongono l'obiettivo di mettere in luce la prospettiva dalla quale si osservano soggetti e disabilità, prima ancora che una definizione accertata dei due termini. La radice comune dei *Disability Studies* è quella di essere condotti da studiosi e studiose che incarnano una disabilità, insieme all'intento di svelare le dinamiche sottese alle diverse forme di abilismo sistemico che permeano le nostre culture:

Con il termine abilismo si fa riferimento agli stereotipi, pregiudizi, discriminazioni e all'oppressione sociale verso le persone con disabilità (Bogart e Dunn 2019). La disabilità viene considerata una condizione ridotta, diminuita dell'essere umano rispetto a uno standard considerato ideale per la specie, quindi es-

¹Cfr. «Italian Journal of Disability Studies. Rivista Italiana di Studi sulla Disabilità», v.1, n.1, settembre 2013 (http://www.edizionianicia.it/docs/Rivista_Vol1_N1.pdf; ultimo accesso 20 marzo 2021).

²L'UPIAS fu un movimento nato nel 1974 in Inghilterra, mentre l'ILI fu, oltre che un movimento, un'agenzia nata nel 1972 a Berkeley con l'intento di fornire servizi e sostegno agli studenti disabili. Cfr. Rossana Centomo, *Movimenti per la vita indipendente – Una storia che parte da lontano*, «Lisdha» n. 32, gennaio 2002.

³La ricerca ha carattere olistico, coinvolgendo più ambiti disciplinari e territoriali: sociologia, psicologia, diritto, storia, filosofia. Gli approcci sono eterogenei e geograficamente differenti. Nella prospettiva inglese la disabilità viene soprattutto intesa come una forma di “oppressione” sociale. Diversamente, l'approccio americano identifica le persone disabili soprattutto come una “minoranza” sociale. Cfr. Simona D'Alessio, *Editoriale*, «Italian Journal of Disability Studies. Rivista Italiana di Studi sulla Disabilità», op. cit., pp. 5-13.

senziale, pienamente umano (Campbell 2001; Monceri 2014). L'abilismo, nelle sue forme più benigne, porta a dare per scontato che tutti siano *abili* e nell'organizzare eventi, spazi, servizi, percorsi di apprendimento, per fare solo alcuni esempi, senza pensare che alcune persone potrebbero non essere in grado di partecipare a quanto viene organizzato⁴.

Il punto di incontro delle diverse aree dei *Disability Studies* è quello di rovesciare gli stereotipi dominanti riguardanti la disabilità e problematizzare il modello medico vigente. Quest'ultimo infatti, come abbiamo visto, legge le disabilità come problematica biologica e individuale da curare e "normalizzare"; al contrario, quest'area di studi propone un'eterogenea offerta di contributi e modelli di lettura della disabilità, difficilmente riassumibili in questa sede⁵, ma che trovano accordo nel considerare il corpo sì importante, ma non centrale nell'edificazione dell'impianto concettuale legato alle disabilità. La prospettiva più forte proposta dai *Disability Studies*, per quanto discussa all'interno, è il modello sociale, che mira a superare la visione della disabilità come un problema individuale e focalizza l'attenzione sull'ambiente sociale, al fine di costituire una soggettività collettiva politicamente riconosciuta⁶. In base a questa prospettiva l'ambiente, i discorsi, le pratiche, i contesti istituzionali e le rappresentazioni artistiche e mediatiche sovradeterminano il concetto di disabilità, che dunque è da intendersi come costruito sociale e non come condizione ontologica del corpo.

A sua volta, però, il corpo è un terreno di dibattito assai acceso tra le diverse anime dei *Disability Studies*. Il modello sociale prevalente in area anglosassone è erede del costruzionismo sociale⁷ e distingue tra menomazione

⁴Rita Bencivenga, *Re-genderizzare o de-genderizzare la disabilità? Vivere con la disabilità nelle società contemporanee*, «About Gender» v.9, n.18, 2020, p. VI.

⁵Come scrive Lennard Davis: «È ancora possibile articolare cosa sono e cosa fanno gli studi sulla disabilità, e chi è una persona con disabilità, così come è altrettanto possibile interrogare i presupposti che accompagnano tali definizioni». Cfr. Lennard Davis, *The Disability Studies Reader*, Routledge, New York 2006, p.16 (trad. a cura dell'autrice).

⁶Nel 1983 lo studioso inglese Mike Oliver elaborò il "social model of disability" che emerse dalle istanze del movimento Union of the Physically Impaired Against Segregation (UPIAS) fondato dall'attivista Paul Hunt, il cui obiettivo era l'accesso pieno delle persone con disabilità all'agire sociale. Il derivante modello sociale è prevalente negli studi in area anglosassone. Cfr. Simona D'Alessio, *Editoriale*, op. cit.

⁷Il costruzionismo sociale è una teoria della conoscenza che trova le sue origini in sociologia e che contestualizza lo sviluppo della comprensione della realtà come rappresentazione condivisa dagli individui facenti parte di una medesima società. I maggiori esponenti della teoria, Peter Berger e Thomas Luckmann, intendono con l'espressione "costruzione sociale" quel processo attraverso cui le persone creano continuamente, per mezzo delle

e disabilità, considerando la prima una condizione legata al corpo e la seconda un costrutto socialmente prodotto. Come molti studiosi sottolineano, i sostenitori del modello sociale, marcando le proprie argomentazioni più sull'ambiente che non sulla persona, sembrano sradicare le disabilità dall'esperienza specifica e incorporata. In questo contesto il corpo viene reificato in una pagina vuota, un materiale grezzo, plasmato e modellato dalle dinamiche culturali e istituzionali.

Per contro, gli studi sulla disabilità che abbracciano le prospettive del *new materialism*⁸ hanno riconosciuto la necessità di considerare la materialità corporea come forza a sua volta generatrice di discorsi. In opposizione alle teorie essenzialiste, che fondano esclusivamente sull'esperienza del corpo l'origine e la costituzione dell'identità del soggetto, e quelle costruzioniste, che riducono il corpo a effetto discorsivo o testuale, lo studioso Tobin Siebers propone la teoria del *complex embodiment*, tentando di ricollocare il corpo in una posizione centrale e in un caotico rapporto di reciprocità con le rappresentazioni che tentano di significarlo. Secondo lo studioso infatti, le prospettive costruzioniste, ponendo l'attenzione sul contesto sociale, rischiano di neutralizzare le specifiche problematiche fisiche che le persone disabili affrontano, così come le potenzialità dei loro corpi di intervenire nell'immaginario sociale. Le rappresentazioni incidono ovviamente sull'esperienza del corpo, ma quest'ultimo, a sua volta, possiede la forza di determinare le proprie rappresentazioni sociali⁹.

Questa pluralità di letture si rivela feconda per il discorso che stiamo qui tentando di formulare, perché dimostra quanto lo sforzo di abbattere etichette e categorie legate al ruolo del corpo nella sua relazione con la rappresentazione sociale o artistica necessiti a sua volta dell'edificazione di nuovi modelli e impianti di sapere entro cui ridefinirne la comprensione, mostrando di fatto l'impossibilità di incastrarlo in un'unica prospettiva di lettura.

loro azioni e delle loro interazioni, una realtà comune e condivisa, esperita come oggettiva, fattuale e densa di significato. Cfr. Peter L. Berger – Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Anchor Books, New York 1966.

⁸I nuovi materialismi sono un campo di indagine interdisciplinare, teorico e politicamente impegnato, che emerge come parte di quella che può essere definita la svolta post-costruzionista “verso la materia”. Cfr. Ilenia Caleo, *Dentro le turbolenze espressive della materia. Una cartografia di noti critici tra materialità, performativo, assemblaggi, artificio e corpi non umani*, in Ead – EcoPol (a cura di), *Bodymetrics. La misura dei corpi, Quaderno 1*, IAPh Italia, 2019, pp. 63-100.

⁹Cfr. Tobin Siebers, *Disability Theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2008, pp. 55-57.

La questione si complica ulteriormente quando l'attenzione si restringe al campo artistico con le sue proprie regole, sebbene dialoganti con quelle dei contesti sociali ed istituzionali. Nell'alveo dei *Disability Studies* esistono diversi contributi che analizzano la presenza di performer con disabilità in scena, in fotografia o al cinema. Tali studi si soffermano sulle strategie adottate per rappresentare la persona con disabilità mettendone in evidenza le componenti stigmatizzanti, a partire anche da un'attenta analisi del lessico utilizzato. In una sorta di rovesciamento delle metodologie teatrologiche, l'analisi della dialettica tra attore/personaggio è adoperata in questi studi come metafora atta a spiegare la performatività del concetto di disabilità e la componente discorsiva che incastra la lettura dei corpi. Teorici della disabilità come David Mitchell e Sharon Snyder sostengono infatti che un corpo visibilmente disabile attivi quotidianamente l'atto dell'interpretazione e metta in moto la dinamica relazionale tra l'esteriorità del soggetto e la sua identità interiore proprio come nel contesto performativo¹⁰. Questa sovra-semiotizzazione della persona, derivante da una complessa relazione di norme, rappresentazioni e costrutti sociali, si arricchisce, come sottolineano i due studiosi, con le riscritture della cultura artistica, che spesso si serve dell'eccentricità dei corpi come significante metaforico. Restringendo il campo prettamente alle pratiche teatrali, potremmo infatti constatare come ad esempio le disabilità siano stata utilizzate come referente simbolico di collassi generali. Per fare solo alcuni esempi: la deformazione corporea del *Riccardo III* di Shakespeare è sintomo di una meschina brutalità interiore accecata dal potere. La pazzia nel *Woyzeck* di Büchner è rappresentazione dell'io che fa a brandelli i luoghi comuni sui quali si regge la morale e ne mostra l'incompatibilità con la natura umana. L'umanità azzoppata e mutilata degli spettacoli di Tadeusz Kantor testimonia le barbarie dei campi di concentramento nazisti, delle guerre e dei totalitarismi.

Un altro studioso della disabilità, Johnson Cheu, nel saggio *Performing Disability, Problematizing Cure* sostiene che il corpo con disabilità in scena inneschi nello spettatore implicitamente un'interrogazione su cosa sia accaduto alla persona¹¹. Cheu prende in prestito il funzionamento della prospettiva geometrica per porre in rilievo quanto l'incontro con una

¹⁰Cfr. David Mitchell – Sharon Snyder, *Narrative Prosthesis and the Materiality of Metaphor*, in Lennard J. Davis (ed.), *The Disability Studies Reader*, op. cit., pp. 205-215.

¹¹Cfr. Johnson Cheu, *Performing Disability, Problematizing Cure*, in Carrie Sandahl – Philip Auslander (eds.), *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005, pp. 135-146.

persona con disabilità sia sempre regolato da codici culturali che strutturano lo sguardo. Il punto di fuga, infatti, è quella convenzione ortografica che richiede a chi osserva di guardare al di là del piano visibile, immaginandone una profondità. Traslata sul piano dell'incontro con la persona con disabilità, questa costruzione prospettica invita ad aggiungere una profondità, una spiegazione alla morfologia del soggetto osservato. Johnson Cheu riprende a sua volta questa metafora dalla studiosa Peggy Phelan, per la quale il punto di fuga nel sistema teatrale rappresenta ciò che il corpo del performer non svela, una soggettività affidata all'immaginazione dello spettatore¹². Per Chue il modello medico ha "educato" il nostro sguardo a cercare una profondità nel corpo con disabilità, a cercare una spiegazione per la sua conformazione fisica. Petra Kuppers, un'altra studiosa che indaga i rapporti tra arte performativa e disabilità, definisce questo scrutinio "sguardo diagnostico", un'abitudine indotta dall'autorità del modello medico che incastra la comprensione di una qualsiasi eccentricità corporea nel sistema causale sintomo-causa. La lettura di questa eccentricità come "disabilità" è per gli studiosi dunque soltanto una delle prospettive in cui lo sguardo è intrappolato. Soffermandosi sulle strategie discorsive attuate nella rappresentazione della disabilità, evidenziando stereotipi e forme oppressive, questi approcci di lettura eludono l'analisi del fatto artistico, nella sua materialità e complessità. Viceversa, assumono la scena artistica come luogo di amplificazione di dinamiche reiterate nel quotidiano.

¹²Cfr. Peggy Phelan, *Mourning Sex: Performing Public Memories*, Routledge, New York 1997.

Complicare gli sguardi, ascoltare le voci

Come testimonia questo breve assemblaggio di letture eterogenee, la disabilità è un argomento che apre un ampio varco teorico e investe differenti campi disciplinari. Decidere di analizzarne le relazioni con le arti performative obbliga a definire alcune questioni di ordine lessicale e metodologico e necessariamente a escluderne altre. Gli approcci dei *Disability Studies*, per quanto importanti per la comprensione delle strategie di rappresentazione della disabilità in un dato periodo storico, da una parte ci aiutano a riconoscere e dismettere certe dinamiche di oppressione, dall'altra, però, tendono a isolare l'opera dal suo specifico contesto (estetico, produttivo, tecnologico), e le connessioni di quest'ultimo con il più ampio panorama artistico in cui si muove. Trascurano dunque il contesto materiale di pertinenza, inserendo l'analisi di un'opera specifica all'interno di una prospettiva teorica generale. Da questo punto di vista, tale posizione risulta piuttosto scomoda per una studiosa dello spettacolo. Il punto di divergenza tra gli approcci delle discipline spettacolari e quelli dei *Disability Studies* risiede infatti proprio in un diverso bilanciamento dell'attenzione prestata alla specificità e materialità di corpi, ai contesti e linguaggi, divergenza certamente dettata dalle rispettive esigenze disciplinari. Entrambe le prospettive partono dall'assunto che i significati ancorati alla persona/performer siano il prodotto di pratiche discorsive attuate all'interno di un determinato contesto, sociale per gli uni e del "testo spettacolare" per gli altri¹. Tuttavia, per i *Disability Studies*, in particolar modo per le posizioni costruzioniste, 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, senza tuttavia prestare attenzione alle dinamiche di oppressione del contesto sociale. Entrambe le prospettive quindi finiscono nell'amputare i discorsi di una componente.

¹Per maggiori approfondimenti su questa nozione si rimanda a Marco De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982.

L'analisi di uno spettacolo non può prescindere dalla materialità contingente dei contesti e degli elementi che lo costituiscono, sia essa un singolare utilizzo delle luci, della scena, della parola, del sonoro o della fisicità o gestualità dei/delle performer. La situazione si complica maggiormente se prendiamo in esame esempi in cui la specificità di un corpo non conforme giochi un ruolo importante nell'estetica dell'opera, e addirittura si delinei come la sua *conditio sine qua non*. A questo proposito si potrebbero citare il *Giulio Cesare* (1997) della Societas Raffaello Sanzio e *Aurora* (2015) di Alessandro Sciarroni. Nel primo caso gli attori non interpretano, ma *incarnano* letteralmente i personaggi attraverso caratteristiche fisiche evidenti, strettamente legate al "ruolo" che assumono². In *Giulio Cesare* l'orazione di Antonio condotta da 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 il manifesto di un teatro che si vuole sede di un verbo finto, avulso da intenti moralistici. *Aurora* di Alessandro Sciarroni è una coreografia che incorpora i tempi, i gesti, le regole e lo spazio del *goalball*, uno sport praticato da atleti cechi e ipovedenti. La cecità dei performer diviene per il coreografo dispositivo costruttivo che articola e modula gradazioni di luce, di suoni e di sapere.

Per una studiosa di teatro, l'analisi di questi spettacoli non può prescindere dalla considerazione delle specifiche qualità iscritte sui corpi che vi agiscono, la rappresentazione dei quali è perimetrata all'interno dei codici dello spettacolo che a sua volta ne regola drammaturgicamente i linguaggi. Tuttavia, esistono altri spettacoli in cui porre l'accento sulle caratteristiche fisiche dei/delle performer è superfluo nell'analisi. In *Orchidee* (2013) del regista Pippo Delbono, ad esempio, le precarietà della vita sono tematizzate e personificate da attori, rappresentanti le diverse miserie umane. È il caso dell'attore/feticcio di nome Bobò, che il regista di consueto presenta come un uomo sordo e analfabeta "salvato" da lui stesso da un ospedale psichiatrico, oppure dell'attore con Sindrome di Down Gianluca Ballarè. Bobò entra in scena, non si muove, né proferisce parola: è piuttosto presentato dal regista, che ne racconta la biografia. Gianluca Ballarè balla e canta sulla scena nudo o viceversa con costumi appariscenti. Se volessimo analizzare la materialità della scena, da una parte abbiamo un attore immobile seduto su una sedia, dall'al-

²Sulle ragioni delle scelte dei performer cfr. Claudia Castellucci – Romeo Castellucci – Chiara Guidi, *Epopoea della Polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Ubulibri, Milano 2001.

tra un attore che danza camuffando la propria identità attraverso dei costumi. Come queste presenze dialogano con il resto della scena? Il fatto che il primo sia una persona sorda e il secondo una persona con Sindrome di Down ci aiuta maggiormente a decodificare lo spettacolo? I due fattori hanno una qualche relazione con la scena? La risposta potrebbe essere negativa se non fosse che la voce acusmatica dello stesso regista ci presenta il primo come immagine del dolore salvato dall'arte, il secondo come veicolo elitario di una conoscenza diretta del reale, simbolicamente sottolineata dalla sua nudità. In questo caso, dunque, è il testo verbale a sovrascrivere sul corpo dei due performer un determinato significato, non l'interazione tra azione e scena. Il compito che allora potrebbe spettare all'analisi della studiosa è quello di capire quale rappresentazione della disabilità sia sottesa in un simile impianto drammaturgico. Dalla relazione tra le azioni dei performer e la voce acusmatica del regista emerge la figura di performer *super disabili*, realizzati in diverse competenze *nonostante* le problematiche date dal loro vissuto. Tuttavia, gli studi di disabilità mettono in guardia da queste modalità rappresentative e dalla logica del *nonostante*. Ad esempio, la studiosa Simi Linton 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 disabilità³.

L'attivista e performer Stella Young ha coniato il termine *inspiration porn* (pornografia motivazionale) in riferimento a questa prospettiva che inserisce la persona con disabilità come fonte d'ispirazione per persone non disabili:

Uso deliberatamente il termine pornografia perché [queste narrazioni] riducono ad oggetto una categoria a beneficio di un'altra [...] Lo scopo di queste immagini è quello di fornire ispirazione, motivazione affinché possiate guardarle e pensare: "Beh, per quanto difficile sia la mia vita potrebbe essere peggio. Potrei essere io quella persona"⁴.

È possibile non tener conto di questa posizione nell'analisi di uno spettacolo? È possibile interpretare quest'ultimo attingendo ai soli strumenti

³Simi Linton, *Reassigning Meaning*, in Lennard J. Davis (ed.), *The Disability Studies Reader*, op. cit., p. 163.

⁴Stella Young, *Tante grazie, ma io non sono la vostra ispirazione*, TEDxSydney, 9 giugno 2014 (https://www.ted.com/talks/stella_young_i_m_not_your_inspiration_thank_you_very_much/transcript?language=it; ultimo accesso 5 gennaio 2021).

interni delle discipline dello spettacolo nel rispetto della loro autonomia e specificità, senza tener conto delle prerogative delle soggettività in scena? Come scrive Rancière: «Le pratiche artistiche sono “dei modi di fare” che partecipano della distribuzione generale dei modi di fare, in relazione ai modi di essere e alle forme di visibilità»⁵.

Seguendo questo invito, a volersi soffermare sulla logica del *nonostante* bisognerebbe misurarsi non tanto sulle condizioni fisiche a dispetto delle quali un o una performer sia riuscito/a a calcare la scena, quanto su quelle ambientali e istituzionali. Non *nonostante* la sua disabilità, ma *nonostante* una società che ne limiti l'accessibilità all'alta formazione e ai luoghi, fisici e di potere, delle arti performative. Porre l'accento sulla “sincerità”, “sensibilità”, “autenticità” che un o una performer con disabilità è capace di apportare sulla scena risulta, in quest'ottica, problematico per l'analisi di uno spettacolo, perché frutto di un impianto concettuale che presuppone una gerarchia di scala delle competenze legate ai corpi, gerarchia che ne stabilisce l'eccedenza o l'insufficienza sulla base di una determinata norma. Dire che una persona con disabilità sia testimonianza di «uno stato di grazia»⁶ equivale a relegarla in una posizione oppressiva perché ancora una volta considerata “straordinaria”, termine utilizzato dalla studiosa Rosemarie Garland-Thomson per intendere un fuori dall'ordinario, cioè superiore o inferiore rispetto all'ordinario⁷.

A partire allora dalla divergenza tra gli studi teatrali e i *Disability Studies*, e sulla scorta delle riflessioni di Rancière, è forse possibile arricchire e problematizzare le metodologie di analisi adottate in presenza di performer con disabilità in scena, evitando prospettive discorsive che li collochino in uno stato di eccezionalità e svelando quando queste siano presenti negli impianti drammaturgici. Ciò non significa censurare qualsiasi discorso relativo alle specifiche qualità fisiche di un determinato performer, ma farlo emergere solo in virtù di una necessità che scaturisce dal loro incontro con la scena. Se è vero che i contesti storici e spettacolari agiscono su un certo tipo di rappresentazione della disabilità, sarebbe riduttivo pensare al corpo come un segno vuoto, colmato di senso dalla sensibilità del tempo e dagli afflatti poetici autoriali. Nella nostra visione, in accordo con lo studioso Tobin Siebers, il corpo è prima di tutto un soggetto, una persona brulicante di

⁵Jacques Rancière, *La partizione del sensibile*, op. cit., pp. 14-15.

⁶Claudio Bernardi, *Il teatro sociale...*, op. cit., p. 108.

⁷Cfr. Rosemarie Garland-Thomson (ed.), *The Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Columbia University Press, New York 1997.

forze vitali che a sua volta ha potere di attivare rappresentazioni estetiche e sociali. Sarebbe pericoloso porre l'accento esclusivamente sullo stato di salute di questo corpo, come lo sarebbe altrettanto edulcorarne le problematicità ed edificare un mondo a misura di persone normativamente abili. Come scrive lo studioso Torkild Thanem:

Gli studiosi operano da prospettive differenti che non riescono a concordare su cosa sia il corpo. Cosa sia un corpo dipende infatti da quali corpi vi scrivano in merito. Il corpo non è un fondamento biologico su cui possiamo costruire teorie di genere, sessualità, razza e disabilità. Chi rappresenta e chi è rappresentato? Il corpo è sia materialità che rappresentazione, e questi due domini attraverso il quale veniamo a "sapere" del corpo si intrecciano in modo complesso⁸.

Le parole dello studioso ci riportano alla questione centrale del ragionamento: "cosa sia un corpo dipende da quali corpi vi scrivano in merito". Potremmo cogliere questa frase come un invito a spostare l'attenzione non tanto sulla specificità di determinati corpi, quanto sul *come* essa si rapporti di volta in volta ad una specifica scena, per capire quali rappresentazioni ne scaturiscono (sia dei corpi che della scena nella sua complessità) e da quale prospettiva le stiamo analizzando. In definitiva, interrogarsi sul proprio sguardo e sulle ragioni di questo sguardo, individuando se queste trovino origine e forza in costrutti sociali o nelle dinamiche proprie della scena. Non si tratta di assumere la prospettiva dei *Disability Studies* per leggere e analizzare degli spettacoli, anche perché, come le diverse posizioni nell'alveo di questi studi dimostrano, non esistono modalità e categorie valide una volta per tutte, così come non esiste una modalità univoca e comune per tutte le persone con disabilità di concepire l'esperienza disabilitante. Si tratta piuttosto di adoperarsi con degli strumenti che possano metterci in guardia dalla reiterazione di strategie oppressive nei discorsi formulati o nelle visioni degli autori. Per tale ragione risulta dunque urgente un confronto con le soggettività nominate sulla terminologia utilizzata e le prospettive di lettura adottate, sia per interpretare in maniera complessa le opere in analisi che per non lederne prerogative circa la rappresentazione delle identità che si intendano veicolare. Come spiega l'attivista Marina Cuollo:

Le persone con disabilità sono circa il 15% della popolazione mondiale (insomma, non proprio quattro gatti), pensare di parlare di noi senza considerarci lettori/lettrici o spettatori/spettatrici non è solo una mancanza di rispetto,

⁸Torkild Thanem, *Contested and Monstrous Bodies*, «ephemera» v.3, 2003, p. 251 (trad. a cura dell'autrice).

ma contribuisce anche a creare un immaginario sbagliato sulle persone disabili e a perpetuare comportamenti abilisti. [...] La spettacolarizzazione delle persone con disabilità è una pratica molto diffusa nei media. Giornali e programmi televisivi amano raccontare le nostre vite attraverso il cosiddetto “*inspiration porn*” [...] È presente anche una buona dose di *pietismo* intorno a questo modo di raccontare: il famoso “*costretto in carrozzina*” come incipit, che peraltro tende a una rappresentazione dannosa e negativa degli ausili, è un grande classico, così come “*affetto da*” o “*vittima di*”, che danno un’idea della disabilità come *afflizione*. Allo stesso modo, quando si raccontano i traguardi professionali raggiunti da una persona disabile il giornalismo tende spesso a concentrarsi morbosamente su aspetti legati alla disabilità. Gran parte degli articoli sono dedicati al corpo, ai travagliati trascorsi ospedalieri, e a questioni che nulla hanno a che vedere con le capacità e il ruolo lavorativo della persona⁹.

Nell’analisi di uno spettacolo bisognerebbe quindi guardare il corpo in scena per quello che fa e non per le sue qualità in superficie. In quest’ottica le disabilità entrano in gioco nei discorsi e nelle analisi spettacolari solo nella misura in cui è la data opera a chiamarle in causa, non come qualità distintive dei performer, poiché le disabilità sono solo una delle loro numerose qualità. Non ci sogneremmo mai infatti di scrivere “la danzatrice con i capelli rossi” (o peggio “la rossa”) almeno che quei capelli rossi non abbiano una relazione cogente e puntuale con il resto della drammaturgia. Se dunque in prima istanza il teatro serve agli studi sulla disabilità per meglio comprendere e spiegarne la sua costruzione discorsiva, dal canto loro però questi ultimi offrono spinte alle discipline dello spettacolo per ripensare nozioni centrali come quelle di corpo, identità, rappresentazione e rappresentanza e rifondare le proprie coordinate storico-teoriche, nonché la funzione nella direzione di un dialogo più fitto e necessario con i contesti politico-sociali extra-teatrali. Per dirla nuovamente con le parole di Rancière:

Arte e politica non sono due realtà permanenti e separate, a proposito delle quali si tratterebbe di chiedersi se debbano essere messe in rapporto, ma sono due forme di partizione del sensibile legate, l’una come l’altra, a uno specifico regime di identificazione [...] l’arte e la politica, prima ancora di individuarsi come tali, sono reciprocamente connesse come forme della presenza di corpi singolari in uno spazio e in un tempo specifici¹⁰.

⁹Marina Cuollo – Sofia Righetti, *La lotta all’abilismo passa dal linguaggio...*, op. cit.

¹⁰Jacques Rancière, *Malaise dans l’esthétique* (2004), *Il disagio dell’estetica*, ETS, Pisa 2009, pp. 38-39.

Assumere tale rapporto non come oggetto, ma come approccio di analisi alla scena, significherebbe per le discipline dello spettacolo riconoscere e complicare il ruolo che già assolvono nel configurare la partizione del sensibile che definisce ciò che è comune in una comunità. Escludere infatti dalle metodologie di analisi le prerogative di una data comunità sociale non significa salvaguardare metodologicamente l'autonomia dell'arte e dei suoi discorsi; significa edificare un sistema di assenze ed esclusioni, contribuendo e perpetuando la distribuzione di ruoli, spazi, tempi e poteri in atto, fuori e dentro la sala teatrale.

PARTE II

Le disabilità in scena: pratiche e storie

CAPITOLO PRIMO

La spettacolarizzazione delle disabilità

Il contesto dei Freak Show

Nell'alveo delle arti visive e performative, la presenza di artisti con disabilità non è un fenomeno recente; quello che muta nel corso del tempo è l'ideologia di cui il corpo si fa interprete. Il primo volume che documenta la presenza e l'esibizione di persone con disabilità nelle fiere e nei palazzi è *Cosmographie Universelle* di André Thevet che risale al 1575. Ma è grossomodo tra il 1830 e il 1940 che la pratica di esibire "rarità" umane divenne una forma di spettacolo codificata: il *freak show*.

È a seguito della seconda rivoluzione industriale che questo genere di intrattenimento raggiunse l'apice del successo grazie al convergere di diversi fattori: il potenziamento dei trasporti consentì maggior facilità di circolazione per questi spettacoli; l'incremento della popolazione nelle città determinò un'esponenziale domanda di intrattenimento; l'espansione commerciale e coloniale dei paesi occidentali permise l'incontro di nuove culture e comportò contemporaneamente una sistematica costruzione delle identità nazionali. La storia dei *freak show* è infatti strettamente legata a quelle che lo studioso italiano Guido Abbattista ha definito *etno-esposizioni*¹, ossia esibizioni di differenti gruppi etnici assimilati dall'Occidente industrializzato a moderni mostri da spettacolarizzare. Alle istanze colonialiste, che univano l'esigenza di giustificare la sottomissione di culture differenti alla necessità di organizzare un'identità nazionale forte, si sovrapposero quelle scientifiche, mosse dall'urgenza di comprendere, spiegare e ordinare gerarchicamente cose e persone.

È nell'era positivista che si pongono le basi per uno studio sistematizzato di quell'eccedenza corporea o comportamentale, che fino ad allora era

¹Per un approfondimento sulle etno-esposizioni in Italia cfr. Guido Abbattista, *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, EUT, Trieste 2013.

rientrata nella categoria del mostruoso. In *Les Anormaux* Foucault mostra come a partire dalla fine del XVIII secolo la potenza sovversiva e inquietante del mostruoso muta in anomalia da “normalizzare” e spiegare mediante l’edificazione di nuovi saperi e istituzioni come ospedali, manicomi, carceri². Prima di allora il *monstrum* rappresentava un avvertimento divino, una visione ambivalente, oggetto di aberrazione e al contempo adorazione. La parola latina *monstrum* significa miracolo, portento, e deriva dal verbo *monstro*, mostrare. Il corpo mostruoso era un monito indicante la condotta da non dover seguire. Il primo testo interamente dedicato alla mostruosità risale al 1493, il *Liber Chronicarum* di Hartman Schedel che, come spiega lo storico Omar López Mato, risulta un insieme di curiosità scientifiche corredate di osservazioni stravaganti³. Questi primi studi si limitano a raccogliere e descrivere il mostro fondendo mitologia e superstizione⁴. Nel 1573 Ambroise Paré ad esempio, sosteneva che le deformazioni trovassero origine nella gloria e nella furia di Dio, ma anche nella mancanza o mescolanza di seme, nell’immaginazione della donna gravida e nell’azione dei demoni⁵.

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 del Settecento e i primi decenni dell’Ottocento la mostruosità viene sottratta alla natura e riferita al comportamento. La contro-natura del mostro non si identifica più con il disordine morfologico, ma oltre lo spazio visibile del corpo. La radice etimologica del termine resta ancora in vita, ma capovolta di senso: il *mostrum* dell’Ottocento e degli inizi del Novecento porta alla vista un difetto *morale* che in alcuni studi, come quelli di Cesare Lombroso, trova stretto contatto con la deformazione morfologica⁶. Il corpo non conforme a sua volta viene privato del suo potere contur-

²Cfr. Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975* (1999), trad. it. a cura di V. Marchetti e A. Salomoni, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 63-68.

³A questo, seguendo il quadro sapientemente delineato da Omar López Mato, seguono *Gentibus Septentrionalibus* di Olaus Magnus (1555) e *Histoire prodigienses* di Pierre Boaistuau (1560). Cfr. Omar López Mato, *Monstruos como nosotros: Historias de freaks, colosos y prodigios* (2009), trad. it. a cura di M. E. Califano, *Storia dei Freak. Mostri come noi*, Odoja, Bologna 2012.

⁴*Ibid.*

⁵Cfr. il trattato nella sua configurazione definitiva: Ambroise Paré, *Vingt-cinquième Livre. Traictant des Monstres et Prodiges*, in Id., *Œuvres complètes* (1585), trad. it. a cura di M. Ciavolella, *Mostri e prodigi*, Salerno Editore, Roma 1996.

⁶Cfr. Cesare Lombroso, *L’uomo delinquente in rapporto all’antropologia, giurisprudenza e alle discipline carcerarie*, Fratelli Bocca, Roma-Firenze-Torino 1878.

bante e misterioso per divenire oggetto di studio. Nel 1822 viene inaugurata la teratologia (dal greco τερατο, mostro) come specifica analisi scientifica della patologia corporea ad opera di Étienne Geoffroy Saint-Hilaire e del figlio Isidore⁷. Rispetto agli studi precedenti, la teratologia si propone di fissare parametri oggettivi atti a individuare lo statuto del corpo “mostruoso” al di là di qualsiasi riferimento con il prodigio e la normalità. 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”⁸. In questa lettura, le differenze rientrano in un piano della natura prevedibile la cui origine può trovare spiegazione dopo un attento esame. La categoria del mostro⁹ a partire dalla seconda metà dell'Ottocento dunque cambia significato: il mostro smette di essere interpretato e inizia ad essere organizzato¹⁰. L'istanza scientifica, volta alla comprensione della differenza, e quella politico-economica, volta alla sopraffazione di altri popoli, si intrecciano in pratiche di sapere e potere che sanciscono l'attribuzione di un'identità in base a ciò che essa non è.

La posta in gioco è la costruzione di un ordine del discorso, e quindi di un dispositivo complesso di sapere/potere, capace di escludere, minimizzare o tenere sotto controllo il caso, l'eterogeneo, il deviante. [...] Il mostro è il risultato di un *partage*, è il prodotto di un discorso che definisce la mostruosità, e quindi se ne appropria nominandola e incasellandola come differenza, negazione della norma [...] In tal modo il discorso attraverso la negazione di ciò che non è norma, non è ragione, come nel caso della follia, definisce la norma e la ragione¹¹.

⁷Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) è conosciuto per i suoi studi di anatomia comparata, di embriologia e di paleontologia, e per aver dato uno statuto autonomo alla teratologia con l'opera *Philosophie anatomique. Des monstruosités humaines* (1822).

⁸Cfr. Maddalena Mazzocut-Mis, *Una scienza per ogni mostro. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier, Balzac e la querelle... sulla “zebra mostruosa”*, «Lo Sguardo. Rivista di Filosofia», n.9, 2012, pp. 137-149.

⁹Per un approfondimento sulla teratologia e la categoria del mostro cfr.: Dudley Wilson, *Signs and Portents. Monstrous Births from the Middle Ages to the Enlightenment*, Routledge, London-New York 1993; John Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Harvard University Press, Cambridge 1981; Mark V. Barrow, *A Brief History of Teratology to the Early 20th Century*, in T.V.N Persaud (ed.), *Problems of Birth Defects, from Hippocrates to Thalidomide and After*, University Park Press, Baltimore 1977, 18-28.

¹⁰Cfr. Maddalena Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini Scientifica, Milano 2013.

¹¹Luciano Nuzzo, *L'emergenza del mostro. Una lettura di Michel Foucault*, «Alvearium», n. 6, novembre 2013, p. 17.

In questo contesto la fotografia divenne lo strumento per eccellenza per lo studio della devianza fisica, mentale, sensoriale o culturale, banco di prova per i postulati delle fiorenti discipline e infine mezzo di “addomesticamento” dello sguardo collettivo. Il capitolo che segue si concentra infatti in particolare sull’esame dei ritratti del fotografo Charles Eisenmann di fine Ottocento, anticipato dall’analisi di articoli e materiali pubblicitari relativi ad esposizioni umane in Nord America, Italia e Germania.

I luoghi e le culture delle meraviglie

Le esposizioni umane si attestano intorno alla metà dell'Ottocento in musei, teatri anatomici, gabinetti delle curiosità o *panoptikum*, fiere, circhi itineranti e, dall'inizio del Novecento, anche in sale cinematografiche. A seconda dei luoghi di riferimento muta la narrazione ancorata sulle persone, ma il *fil rouge* resta una dimensione fortemente radicata sullo sguardo, sospesa tra l'indagine scientifica e l'intrattenimento. Bisogna considerare che il XIX secolo fu un'epoca che ripose grande fiducia nel visibile, inteso come indice oggettivo di "verità". Il consolidarsi di queste esposizioni si svolge in concomitanza al fiorire di discipline come l'antropologia, l'etnologia e la teratologia¹, discipline, queste, accomunate dal fatto di fondare sul primato dell'osservazione il proprio statuto. In questo scenario, spettacolo e scienza si nutrono a vicenda, scambiando strumenti e oggetti di studio. È sorprendente infatti notare che anche Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire, fondatore della teratologia, fu promotore nel 1877 di esposizioni umane chiamate "zoo umano", nel Jardin d'Acclimatation a Parigi, uno dei più grandi e importanti giardini zoologici d'Europa². Non è un caso, inoltre, che nello stesso secolo converga l'invenzione di numerosi dispositivi scopici come lo stereoscopio³ e il fenachistoscopio⁴, e di processi di cattura dell'immagine, statica e in movimento, come la fotografia ed il cinematografo. Con questi dispositivi le esposizioni umane hanno stretto un forte legame.

¹La prima cattedra di antropologia in Germania fu assegnata nel 1867 ad Adolf Bastian presso l'Università di Berlino.

²Cfr. Anne Dreesbach, *Gezähmte Wilde: die Zurschaustellung "exotischer" Menschen in Deutschland 1870-1940*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2005.

³Sviluppato per la prima volta nel 1832 da sir Charles Wheatstone, lo stereoscopio a specchi si è poi evoluto nel più leggero e pratico stereoscopio a lenti di sir David Brewster. Si tratta di un dispositivo ottico che consente la visione di immagini stereoscopiche. Cfr. Donata Pesenti Campagnoni, *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, UTET, Torino 2007.

⁴Inventato nel 1833 dal fisico belga Joseph Plateau, il fenachistoscopio consisteva in una ruota con fessure attraverso cui poter guardare a intervalli regolari. Sfruttando il fenomeno della persistenza retinica, il movimento veloce della ruota e gli spazi vuoti creava l'illusione del movimento. Cfr. Donata Pesenti Campagnoni, *Quando il cinema non c'era...*, op. cit.

Per quel che concerne lo spettacolo viaggiante, tali esposizioni, i *freak show*, venivano collocati in un tendone laterale rispetto a quello principale, perciò erano spesso definiti anche *sideshow*. In italiano tale tendone viene definito “baracca d’entrata” o “dei fenomeni”, ovvero «il luogo dove si ostentano per profitto esseri umani o animali portatori di anomalie fisiche o provenienti da luoghi esotici o dichiarati tali e artisti dotati di capacità straordinarie»⁵. In questo stesso luogo iniziò ad essere fruito il cinematografo, considerato, insieme ai corpi, una meraviglia da mostrare⁶. A tal proposito il fierista Baldo Guastaldello dice: «Anche il cinema era una baracca d’entrata. Parlo degli anni prima del 1920. Lo portava la famiglia Zena, quelli che adesso hanno la pista al parco Ruffini. Era una trovata come lo era stata la lanterna magica»⁷. Gian Piero Brunetta, circoscrivendo le origini del cinematografo italiano, lo riconduce al mondo delle fiere e degli spettacoli di piazza: «accanto alle esibizioni all’aperto dei mangiatori di fuoco cominciano a giungere i circhi, che offrono spettacoli integrati di vario tipo e consentono un rapporto ravvicinato con esseri diversi e mostruosi»⁸. L’offerta dei *sideshow* infatti era assai variegata e omologava indistintamente dispositivi e persone *born freak*, ovvero congenitamente non conformi; *made freak*, ovvero persone tatuate, o capaci di realizzare stravaganti abilità; e *gaffed freak*, dei falsi *freak* spacciati per esseri eccezionali.

In realtà, a ben guardare, ci troviamo di fronte in tutti casi di *gaffed freak*, ovvero costruzioni discorsive tese tra dimensione simbolica, attrazione di

⁵Felice Cappa – Piero Gelli (a cura di), *Dizionario dello spettacolo del '900*, Baldini&Castoldi, Milano 1998, p. 394.

⁶Come scrive lo studioso Sergio Raffaelli: «I cinematografi fissi cominciarono a proliferare infatti solo verso il 1906, dapprima nelle città massime (in quell’anno a Napoli erano 25, a Roma 20, a Torino 9, a Milano 7) [...] Il cinema insomma nacque mobile e per circa un decennio rimase esclusivamente tale [...] L’esercizio cinematografico mobile più appariscente delle origini e in un certo momento forse più frequentato fu quello gestito da fieraioli ambulanti, in appositi baracconi trasferibili. Esso sembra essere stato del tutto assente in Italia fino al 1900 e lo fu per almeno due ragioni: l’esclusività del rapporto commerciale, almeno prima del 1898, fra l’esercente e la ditta fabbricante e proprietaria delle macchine cinematografiche nonché dei film; la tenace perplessità, anche allo scadere del secolo, sul futuro del cinema come forma di intrattenimento [...] La stagione del cinema foraneo iniziò in Italia probabilmente verso il 1901: è di quell’anno per lo meno la presenza, alla fiera milanese di Porta Genova, di Carlo Bocher con “Altalena, Fotografia, e Cinematografo” e di un cinematografo milanese». Sergio Raffaelli, *Quando il cinema era mobile*, «La Ricerca Folklorica», n.19, 1989, pp. 103-112.

⁷Baldo Gastaldello in Chantal Rossati – Emilio Vita (a cura di), *Viaggiatori della Luna...*, op. cit., p.81.

⁸Gian Piero Brunetta, *Cent’anni di cinema italiano, Vol.1: Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 14-15.

massa e divulgazione scientifica. Il più leggendario tra i “narratori” di *freak* fu Phineas Taylor Barnum, fondatore nel 1842 a New York dell’American Museum⁹, un luogo nevralgico per l’intrattenimento popolare americano che ospitava allo stesso tempo uno zoo, un museo delle cere, spettacoli teatrali e *freak show*. Analizzando il materiale pubblicitario legato all’esposizione di Barnum della donna afroamericana Joice Heth¹⁰, è già possibile delineare i tratti essenziali del *freak show*: la costruzione di un mito ancorato ad una corporeità concepita come straordinaria, la presenza di un imbonitore che sappia raccontarlo e di un impresario che sappia convertirlo in denaro. Joice Heth veniva spacciata di volta in volta come la donna più longeva del pianeta, la vecchia balia di George Washington, una donna afroamericana che si esibiva per riscattare i nipoti schiavi nel Kentucky, grazie al sostegno di pretestuosi certificati medici.

**THE GREATEST
Natural & National
CURIOSITY
IN THE WORLD.**

JOICE HETH.

Born in the **GEORGETOWN WASHINGTON,** (the Father of our Country)
WILL, BE SEEN AT
Barnum's Hotel, Bridgeport,
On FRIDAY and SATURDAY, the 11th & 12th days
of December, OAK and EVENING.

Geo. H. H. H.

AGE OF 161 YEARS.

Remains Monday the 14th

FIG. 1 _ *The Greatest Natural and National Curiosity in the World. Joice Heth, 1835.* Volantino, 12 × 6,5 cm, New York, Digital Collection Somers Circus Collection, Box 336

⁹Nel 1872 divenne il proprietario del famoso circo The Greatest Show on Earth, che nel 1880 si unì a quello del suo più temuto concorrente, James Anthony Bailey, diventando il Barnum & Bailey Circus.

¹⁰Benjamin Reiss, *The Showman and the Slave: Race, Death, Memory in Barnum's America*, Harvard University Press, Cambridge 2010.

Come mostra l'articolo di giornale qui riprodotto, l'impresario si serve della figura di George Washington come termine di paragone in relazione al quale posizionare la presunta straordinarietà della donna. Il confronto con "l'eroico padre che portò gloria, vittoria e libertà alla patria americana" si rivela emblematico poiché, come ricorda Alessandro Scarano nel saggio *Immagini e corpi "freak": il caso di Joice Heth*¹¹, gli studi scientifici dell'epoca avevano più volte segnalato la perfezione delle forme del cranio dell'ex Presidente americano, doti queste comprovanti quelle morali. "Il contrario si ricavava dall'analisi dei crani africani, più simili a quelli delle scimmie e perciò considerati inferiori"¹². Come ricorda la studiosa Rosemarie Garland-Thomson:

L'immensa popolarità degli spettacoli tra gli anni jacksoniani e progressivi suggerisce che gli spettatori necessitano di richiamare costantemente la differenza tra un "loro" e un "noi" in un momento in cui l'immigrazione, l'emancipazione degli schiavi e il suffragio femminile confondono indici fisici precedentemente affidabili a *status* e privilegi. Sia la guerra civile che i crescenti incidenti delle macchine industriali portano alla comparsa di molte persone invalide tra le classi lavoratrici. L'ansia di sperimentare l'invalidità o della possibilità di incontrare "l'altro", connessi agli atti espansionisti che portarono alla rimozione delle tribù indiane, alla guerra messicana e alla schiavitù, richiesero la propagazione di un'ideologia del bianco suprematista¹³.

La costruzione della supremazia della cultura occidentale del XIX secolo fu sostenuta e costruita attraverso il discorso scientifico¹⁴. Angela Smith in *Disability, Eugenics, and Classic Horror Cinema* argomenta come la convinzione che alcune persone o etnie fossero biologicamente inferiori rispetto ad altre circolava negli ambienti accademici statunitensi molto prima che l'eugenetica moderna fosse codificata come disciplina¹⁵. In Nord America, grazie al

¹¹ Alessandro Scarano, *Immagini e corpi "freak": il caso di Joice Heth*, «ITINERA – Rivista di Filosofia e di Teoria delle arti e della letteratura», marzo 2006 (http://www.filosofia.unimi.it/itineram/mat/saggi/scaranoa_heth.pdf; ultimo accesso 20 giugno 2021).

¹² Stephen Jay Gould, *The Mismeasure of Man* (1981), trad. it. a cura di A. Zani, *Intelligenza e pregiudizio: le pretese scientifiche del razzismo*, Editori Riuniti, Roma 1985.

¹³ Rosemarie Garland-Thomson, *The Extraordinary Bodies...*, op. cit., p. 58 (trad. a cura dell'autrice).

¹⁴ Sulla relazione tra scienza e razzismo in America cfr. Angela M. Smith, *Introduction Disability, Eugenics, and Classic Horror Cinema*, in John Belton – Angela M. Smith (eds.), *Hideous Progeny: Disability, Eugenics, and Classic Horror Cinema*, Columbia University Press, New York 2011.

¹⁵ Il primo Congresso internazionale di Eugenetica è avvenuto nel 1912 a Londra, presieduto da Leonard Darwin. Cfr. John Belton – Angela M. Smith (eds.), *Hideous Progeny...*,

supporto finanziario di potenti magnati come le famiglie Carnegie, Rockefeller e il produttore di cereali John Harvey Kellogg, l'idea che il miglioramento della nazione dipendesse dalla sua salute genetica¹⁶ influenzò la legislazione statale e federale e permeò la sfera pubblica americana, mediante comizi municipali, dimostrazioni nelle fiere, testi scolastici, corsi universitari e colonne di giornali¹⁷. Di conseguenza, la probabilità che i *freak show* rientrassero in questo circuito di propaganda non sembrerebbe da escludere. Allo stesso modo in Italia, come scrive lo studioso Guido Abbattista:

[...] alla fine degli anni '80 [dell'Ottocento], con l'entrata in scena di Francesco Crispi la politica coloniale assunse un ruolo nuovo e più attivo all'interno della politica estera italiana [...]. Al principio del decennio la propaganda coloniale dovette impegnarsi su vari fronti almeno per accreditare le prospettive della neo-colonia Eritrea e per compiere qualche pur timido passo verso la costruzione di forme di 'saperi' e di rappresentazioni coloniali in grado di addomesticare l'immagine del mondo africano agli occhi dell'opinione pubblica e di promuoverne l'inserimento all'interno di un discorso identitario nazionale¹⁸.

Lo studioso ricostruisce le tracce delle etno-esposizioni in Italia dal 1884, anno dell'esposizione di sei "assabesi" a Torino, in seguito a Genova nel 1892, in occasione del IV centenario della scoperta dell'America, a Milano nel 1894 e ancora a Torino nel 1911, in occasione delle celebrazioni per il cinquantenario dell'Unità d'Italia. Per lo storico italiano l'obbligazione dei corpi esposti è da ascrivere in un terreno ideologico che accomuna tanto i contesti ufficiali, come quello delle esposizioni universali o scientifiche, quanto quelli popolari.

L'esposizione non solo industriale, ma 'universale', voleva proporsi come un complesso artefatto culturale costruito attorno agli elementi fondamentali della modernità industriale, ma al tempo stesso arricchito di attrazioni, intrattenimenti

op. cit.

¹⁶Un esempio è lo studio di Alexander Bell del 1883 che poneva la sordità della paziente Martha Vineyard come condizione ereditaria. Lo studio in ultima analisi suggeriva di evitare il matrimonio con persone sorde per prevenire la procreazione di altre persone con la medesima patologia. Cfr. *Ibid.*

¹⁷Un esempio dell'influenza di questa propaganda sulla legislazione è rappresentato dalle leggi "Jim Crow" emanate negli USA tra il 1876 e il 1965. Tali leggi erano atte a mantenere la segregazione razziale in tutti i servizi pubblici, come scuole, mezzi di trasporto, bagni dei ristoranti. Cfr. *Ibid.*

¹⁸Guido Abbattista, *Umanità in mostra...*, op. cit., p. 195.

e divertimenti rivolti ad ampi strati della società e capace di fungere da “autorappresentazione totale della società” e da rappresentazione di una gerarchia di relazioni globali. [...] Un’esibizione dell’incivilimento umano giocata sul registro della meraviglia e della curiosità, dunque, oltre che su quello dell’imponenza delle capacità produttive e della ricchezza merceologica quale simbolica *summa* di civiltà¹⁹.

Tale posizione è confermata da un manifesto, conservato presso il Teatro comunale di Lanciano, del 1901. La locandina promuove l’esposizione in Abruzzo di Mhi Kady, la donna ragno, il cui corpo era nascosto dietro una tenda nera e la cui testa costituiva il centro di una grande ragnatela²⁰.



FIG. 2_ Grande novità vera attrazione [...]. Mhi Kady, 1901. Volantino, 28 × 20 cm, Lanciano, Archivio fotografico della Biblioteca Comunale Raffaele Liberatore, fondo Tipografia Masciangelo, n. inv. 1351

¹⁹ *Ivi*, pp. 57-58.

²⁰ Cfr. Chantal Rossati – Emilio Vita (a cura di), *Viaggiatori della Luna...*, op. cit.

Nonostante il cartellone sia privo di immagini, conferma una delle caratteristiche principali di questi materiali pubblicitari: l'utilizzo di superlativi e rafforzativi come "La più grande meraviglia del giorno" e "Vera attrazione", e la tendenza a dar maggior risalto alla straordinarietà del fenomeno inserendolo in un contesto ordinario. "La meraviglia" di un corpo di "appena" 50 cm, come riporta il testo, è esaltata dal contrasto con un comportamento quotidiano: «Mhi Kady, la donna Ragno, suona, canta e conversa con il pubblico. Farà vedere come si dorme in una ragnatela». Tuttavia, il dato importante è che Mhi Kady fu premiata all'Esposizione Universale di Parigi del 1900. Il fatto che la donna avesse ottenuto tale premio dimostra quanto l'appiattimento della persona in oggetto da mostrare non fosse esclusivamente prerogativa dello spettacolo popolare, ma una ricorrenza anche nei contesti ufficiali²¹.

Rispetto all'esibizione di Joice Heth, quella di Mhi Kady avviene in un momento storico diverso. L'Occidente è già in una fase avanzata del processo coloniale e ha elaborato quella che era una curiosità per il bizzarro e il diverso, in una sistematizzazione organizzata delle diversità umane.

Discipline come la frenologia²², la fisiognomica²³, l'eugenetica²⁴ si erano già spianate la strada tra gli spazi accademici. Inoltre, come scrive lo studioso Andrea Candela: «La cronaca giornalistica, nella maggior parte dei casi, proponeva un'immagine positiva della scienza, esaltandone i risvolti avventurosi, le sfide per carpire l'essenza ultima della realtà, i progressi o il superamento dei limiti imposti dalla natura»²⁵. Nell'Italia primonovecentesca, del resto, il rapporto tra diversità spettacolarizzata e analisi scientifica si rivela interessante poiché superstizione, esoterismo speculazione scientifica convivono. Nel Novecento le riviste di larga diffusione coesistono insieme a riviste sedicenti di settore, che portano in luce questo sottile crinale. Come rileva lo studioso Fabrizio Foni:

²¹Gli storici attestano la presenza di etno esibizioni e *freak* nelle Esposizioni Universali parigine del 1878 e del 1889, dove vennero costruiti i cosiddetti "village nègre". A seguire l'Esposizione mondiale del 1900, che ospitò *freak* accanto alle invenzioni più importanti del secolo tra cui il cinema dei Lumières. Successivamente le Esposizioni coloniali del 1906 e 1907 a Marsiglia e Parigi, e infine ritroviamo questo tipo di esibizioni nell'Exposition Coloniale Internationale di Parigi del 1931. Cfr. Guido Abbattista, *Umanità in mostra...*, op. cit.

²²Lo studio della forma cranica atto alla conoscenza delle funzioni psichiche di un soggetto.

²³Campo di studi che mirava ad interpretare i caratteri psicologici e morali di una persona mediante l'analisi dei lineamenti e delle espressioni del volto.

²⁴Si poneva l'obiettivo di migliorare la specie umana promuovendo la riproduzione tra soggetti socialmente desiderabili e prevenendo la nascita di soggetti indesiderabili.

²⁵Andrea Candela, *Dal sogno degli alchimisti agli incubi di Frankenstein. La scienza e il suo immaginario nei mass media*, FrancoAngeli, Milano 2013, p. 172.

Nel 1896 Cesare Lombroso inaugura sull'archivio di Psichiatria una rubrica intitolata *Ricerche ipnotiche e medianiche*, nel 1900 Angelo Marzorati istituisce *La società di studi psichici*, una rivista incentrata sull'indagine dei fenomeni paranormali, nello stesso anno viene pubblicato il primo numero di *Luce e ombra*, che affrontava tematiche paranormali secondo un'ottica cristiana per addurre prove sull'immortalità dell'anima²⁶.

Quindi il gusto del lubrico, del macabro e del fantastico sembra pervadere l'immaginario collettivo italiano a diversi livelli e spesso trova legami con l'indagine scientifica. L'immediata conseguenza di questo interesse per la bizzarria e gli aspetti conturbanti della natura è la presenza di articoli che si concentrano più sulla descrizione meticolosa della persona esibita che non sull'esito, la data e il luogo della sua performance. E il caso dell'articolo su *La Domenica del Corriere* che narra di due insoliti fratelli di statura perfettamente opposta (l'uno gigante, l'altro nano), ma che non ci informa né sui loro nomi né sulla loro provenienza, tanto meno sul luogo dello spettacolo²⁷. Un altro esempio del genere risale al marzo del 1905, dedicato a Juan Libbera, del quale sappiamo per certo che si esibì anche con il circo Barnum & Bailey dopo il 1908²⁸. L'articolo conferisce origini brasiliane al performer, che però fu certamente italiano e nacque a Roma nel 1884²⁹:

Il giovane brasiliano ventenne, presenta uno dei più strani e curiosi fenomeni. Egli reca, cioè, inserito nella parte anteriore del proprio corpo un essere umano, del quale non manca che il capo, nascosto nel petto del giovane. Il rarissimo caso va classificato nella categoria delle mostruosità doppie e nella famiglia degli eteroadelfi³⁰.

L'articolo mostra, la tendenza alla sistematizzazione, classificazione e nomenclatura della patologia che caratterizzò il periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Forse la sede in cui si realizza maggiormente la convergenza tra mondo accademico e popolare fu il gabinetto

²⁶Fabrizio Foni, *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*, Tunué, Latina 2007, p. 33.

²⁷Virgilio Burti [corrispondente da New York], *Nel mondo dei fenomeni*, «La Domenica del Corriere», n. 23, 1903, p. 10.

²⁸Cfr. Peter Kunhardt – Philip Jr Kunhardt – Philip Kunhardt, *P. T. Barnum: Americas Greatest Showman*, Knopf, New York 1995.

²⁹Cfr. Willie Geist, *American Freak Show. The Completely Fabricated Stories of Our New National Treasures*, Hachette, New York 2010; Rosemarie Thomson-Garland (ed.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, NYU Press, New York 1997.

³⁰S.A., *Le mostruosità della natura*, «La Domenica del Corriere», n. 11, 1905, p. 11.

delle curiosità o *panoptikum*, la cui offerta di base, ovvero una collezione di figure di cera sostituite di volta in volta, veniva implementata da altre attrazioni in una miscela di esotismo, scienza e intrattenimento³¹. In sostanza si trattava di un museo, stabile o itinerante, che ospitava esposizioni umane, modelli di anatomia, feti imbalsamati, animali, dispositivi ottici, strumenti di tortura, camere mortuarie, accanto a panorami, diorami e scene di teatro comico. In Italia un *panoptikum* ambulante importante fu quello di Enrico Traber sul finire dell'Ottocento³², i cui documenti sono stati studiati e conservati da Alberto Menarini nella sua biblioteca. Come riporta la studiosa Elisabetta Silvestrini:

Tra le serie di documenti più significativi si possono notare le cartoline pubblicitarie dei freaks (nani, giganti, uomini e donne cannone, uomini e donne ricoperti di tatuaggi, un indigeno maori della Nuova Zelanda), abbastanza recenti da poter essere state acquistate direttamente da Menarini nelle fiere bolognesi o di area emiliana [...] Molto importante è il libretto pubblicitario che illustra tutti gli oggetti che potevano allora vedersi nel panoptico di Enrico Traber, padiglione anatomico con oggetti in cera e reperti reali (caratterizzati da deformità, bizzarrerie della natura, e così via) conservati in liquidi fisiologici³³.

L'attrazione principale del Panoptico Traber e del suo Museo anatomico pare fosse la lezione di anatomia durante la quale egli esibiva deformità naturali e preparati in cera con intenti scientifici³⁴. Con la nascita dei cinematografi stabili, intorno al 1906³⁵, questi "fenomeni" si trasferiscono nelle sale d'aspetto per intrattenere il pubblico prima dell'inizio del film. Nel 1908 ad esempio viene inaugurato il primo cinema-varietà di Bologna, il Cinema-Teatro D'Azeglio, che espone nelle sale d'aspetto fenomeni da baraccone, come Massimiliano "il Re dei nani"³⁶, e organizza anche conferenze scientifiche, come quella del neurologo Vincenzo Neri³⁷. Un altro cine-

³¹Cfr. Michael Glasmeier (Hg.), *Periphere Museen in Berlin*, Merve, Berlin 1992.

³²Cfr. Enrico Traber, *Guida attraverso il Panoptico Traber e Museo Anatomico – La più gradevole raccolta di preparati artistici nel campo della vita corporale dell'uomo*, Stab. Tip. Del Commercio, Ancona 1983 (conservato nella Biblioteca di Discipline Umanistiche dell'Università di Bologna, Fondo Menarini, FM21).

³³Elisabetta Silvestrini, *Cercando la vertigine. Materiali della collezione Menarini, «viaggiatori» e «fermi», giochi del luna park*, «La Ricerca Folklorica», n. 19, Aprile 1989, p. 50.

³⁴Cfr. Enrico Traber, *Guida attraverso il Panoptico Traber...*, op. cit., pp. 5-6.

³⁵Cfr. Sergio Raffaelli, *Quando il cinema era mobile*, op. cit.

³⁶Alto 76 cm e presentato dal figlio Max, di 24 anni, alto 1,80 m. Cfr. S.A., *Cinema Teatro D'Azeglio*, «Il Resto del Carlino», 1 gennaio 1910, p. 3.

³⁷Cfr. *Il cinematografo applicato alla scienza*, «L'Avvenire d'Italia», 19 ottobre 1908, p. 2. Per maggiori approfondimenti si rimanda a Lorenzo Lorusso – Federico Vanone – Simone

matografo bolognese in cui si attestano queste pratiche a inizio Novecento è il Borsa, che unisce spettacoli di intrattenimento, come le danze delle tre Principesse Lilliput, a esposizioni a carattere scientifico, come riporta un articolo dell'*Avvenire D'Italia*:

La Direzione del Cinematografo della Borsa in Via Indipendenza 22 ci comunica d'aver ieri a mezzo di una circolare riservata invitato i Signori Medici ad assistere ad alcune sedute private, indette allo scopo di facilitare loro lo studio del fenomeno di natura il bimbo-uomo a soli 4 anni Bianco Guglielmo di Lancenigo³⁸.

In Germania la figura centrale di dialogo tra spettacolo e istituzioni scientifiche fu Carl Hagenbeck, proprietario del circo Hagenbeck-Wallace di Amburgo, nonché il maggior fornitore di animali esotici per diversi giardini zoologici europei, tra cui quello romano³⁹. L'impresario coinvolse nelle esibizioni scienziati come l'etnologo norvegese Johan Adrian Jacobsen, il patologo Rudolf Virchow, nonché direttore del Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité. Hagenbeck si delineò per gli studiosi in campo come fonte primaria da cui attingere ai loro oggetti di studio senza necessariamente dover lasciare la Germania. Le sue mostre si costituirono quindi come punto di incontro per lo sguardo curioso dello spettatore in cerca di intrattenimento e quello dello studioso avido di conoscenza. Una situazione di questo tipo è attestata nel 1885 presso il Castans Panoptikum di Berlino, dove venne allestita una mostra sugli zoolù, seguita a una conferenza tra gli scienziati membri della Società Antropologica, tra cui Virchow⁴⁰. Questa proficua collaborazione non fu una peculiarità dei luoghi canonicamente scientifici, ma una costante reiterata in spazi tradizionalmente legati allo svago cittadino, come ad esempio i giardini zoologici. *Monstrositätenshow*, esposizioni umane, concerti, spettacoli di danza e di teatro si inserivano nel programma scientifico didattico del giardino zoologico, fornendo al pubblico pagante intrattenimento e conoscenza etnologica⁴¹. Rispetto ai contesti

Venturini, *L'archivio e le sue tracce. La collezione medica di Vincenzo Neri (1908-1956)*, in «Immagine. Note di storia del cinema», n. 6, Venezia 2012.

³⁸S.A., *Sotto le due torri*, «L'Avvenire d'Italia», 15 gennaio 1910, p. 2.

³⁹A Carl Hagenbeck si deve l'ideazione del giardino zoologico moderno come luogo rispecchiante l'*habitat* naturale degli animali ospitati. Inoltre, tra il 1909 e 1910, ha curato anche la costruzione del Giardino Zoologico di Roma. Cfr. Carl Hagenbeck, *Beasts and Men Being Carl Hagenbeck's Experiences for Half a Century Among Wild Animals*, Longmans, Green, and Co., London & New York 1912.

⁴⁰Cfr. Rudolf Virchow, *Über die Zeit der in Berlin anwesenden nubier* (1878), in Michael Glasmeier (Hg.), *Periphere Museen in Berlin*, op. cit., pp. 333-335.

⁴¹Cfr. Anne Dreesbach, *Gezähmte Wilde...*, op. cit., p. 69 (trad. a cura dell'autrice).

tedeschi, inglesi o nordamericani, quello italiano si contraddistingue per un numero inferiore di documenti in merito a tali esposizioni. Questo dato, accanto alla già riscontrata mancanza di un termine indicante questo genere spettacolare, si costituisce come spunto di riflessione. A nostro avviso, infatti, la penuria di documentazione è da rintracciarsi nell'assenza di una struttura imprenditoriale forte, come lo era quella di Barnum in Nord America o quella di Hangebeck in Germania, che organizzasse e promuovesse l'immagine dei performer mediante un ingente investimento sulla stampa e sui fotografi del tempo.

I ritratti di Charles Eisenmann

In questo contesto la fotografia diviene lo strumento per eccellenza per lo studio della devianza fisica, mentale o culturale, banco di prova per discipline costruire su questi postulati e, infine, mezzo di “assoggettamento” dello sguardo collettivo ad un regime del visibile che andava costituendosi come norma. Nello specifico contesto preso in esame la fotografia da una parte ha contribuito a consolidare il gusto dei *freak show*, veicolando l'immagine dei suoi protagonisti e accrescendone la fama, dall'altra ha giocato un ruolo attivo nella costruzione del soggetto in quanto *freak*. I ritratti di Eisenmann sono immagini indicative di una fase storica della fotografia che la vede coinvolta come collaboratrice principale nell'edificazione di una centralità normativa atta a relegare in una posizione di “eccentricità” ogni corpo valicante i perimetri di una presunta “norma” edificata dal pensiero positivista e, al contempo, come pratica organizzativa e codificatrice di questa stessa eccentricità.

Le prime ricerche etnografiche e antropologiche sul campo attestano ad esempio un largo impiego del *medium* fotografico, inteso come documento inoppugnabile. Come ricorda Francesco Faeta, solo cinque anni dopo la nascita della fotografia, nel 1844 Antoine Etienne Renaud Augustin Serres mostrava all'Accademia delle Arti di Parigi dagherrotipi di una coppia di nativi Botocudo eseguiti da Peter Adolf Thiesson, sostenendo l'utilità di una collezione di immagini ai fini del perfezionamento delle conoscenze relative alle “razze umane”¹. Come queste immagini, le fotografie di Eisenmann possono essere ascritte a quel territorio descritto dallo studioso come: «il luogo iconico dell'incontro, un documento creato in una prospettiva intermedia, a metà strada tra le intenzioni e le determinazioni dell'osservatore e quelle dell'osservato»². Il discorso di Faeta si riferisce all'applicazione della fotografia etnografica come strumento di conoscenza dei contesti fotografati. Tuttavia, quanto sottolineato risulta centrale per la lettura e la comprensione dei ritratti di Charles Eisenmann qui presi in esame:

¹Cfr. Francesco Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano 2003.

²*Ivi*, p. 40.

Una fotografia poco testimonierà del reale, dunque; molto del suo autore e della situazione che ha creato [...] Ciò che l'antropologo deve chiedere alla fotografia è allora, al di là delle immediate, e comunque del tutto trascurabili, valenze realistiche e storiche, la documentazione del campo strutturale dell'osservazione. La fotografia può aiutare a comprendere, infatti, le logiche e i processi di messa in codice, le modalità visive e rappresentative con cui cultura osservante e cultura osservata entrano in contatto³.

Seguendo questa indicazione, quello che le immagini qui di seguito prese in esame possono restituirci sui soggetti fotografati, oltre alle informazioni storiografiche relative ai *freak show*, riguarda le logiche e i processi di messa in codice del tempo.

Le fotografie di Eisenmann sono *cartes de visite* e *cabinet cards*, che ritraggono *freak* famosi nei circhi e nelle fiere del Nord America e dell'Europa della seconda metà dell'Ottocento. Le *cartes de visite* sono un formato commerciale di stampe all'albumine, brevettate da André Adolphe-Eugène Disdéri nel 1854. Le *cabinet card* sono, invece, un formato di dimensioni maggiori, ottenuto con lo stesso procedimento tecnico di stampa su cartoncino introdotto nel 1870. Tale fattore materiale ci impone di operare un primo scarto nella lettura di questi documenti come immagini a basso costo. Sono documenti, dunque, da collocare come cartoline commerciali, costruite intenzionalmente per promuovere gli spettacoli, condividendo con questi ultimi alcuni schemi canonici di creazione della curiosità per l'eventuale osservatore.

Il primo ritratto preso in esame è di Eli Bowen, l'uomo-torso esibitosi fino al 1876 con il circo Major Brown's Colosseum e in seguito con il Barnum & Bailey Circus⁴.

La fotografia si presenta come un ordinario ritratto vittoriano: l'uomo infatti è ritratto insieme alla moglie in attesa e al figlio. Dal punto di vista tecnico, è da notare come sia l'illuminazione che la messa a fuoco corrispondano al centro della fotografia, in coincidenza con il soggetto il quale, dunque, guadagna maggiore attenzione rispetto al resto della famiglia. Da un punto di vista compositivo, lo sfondo neutro staglia e isola la figura, mentre il sostegno su cui il soggetto è collocato gli garantisce la posizione di punto di fuga per lo sguardo dell'osservatore. La "narrazione" che sottende questa immagine sembra la medesima che plasma e forma la straordinarietà del corpo nei *freak show*, orientata alla creazione di un'iconografia dell'alterità inserita in un contesto manipolato ma reso naturalizzato e ordinario.

³ *Ivi*, p. 107.

⁴ Cfr. Robert Bogdan, *Freak show...*, op. cit., p. 213-214.



FIG. 3_Ch Charles Eisenmann, *Eli Bowen – Legless man*, 1879. Stampa all’albumina, formato carte de visite, 8,9 × 5,4 cm. New York, The Syracuse University Libraries, Ronald G. Becker Collection, Box 8, 632

In uno studio dedicato alla rappresentazione visiva delle disabilità, lo studioso americano Robert Bodgan ci dice che Bowen ebbe in totale quattro figli e che tornò presso lo studio di Eisenmann con ciascuno di loro per avere un nuovo ritratto di famiglia⁵. Nonostante questa fosse una consuetudine per la metà dell’Ottocento, il fatto che la fotografia di Bowen fosse in vendita e non semplicemente un ricordo di famiglia ci dice qualcosa di più sulla puntualità del nostro di farsi ritrarre con ogni nuovo figlio. La norma a dispetto della quale Bowen risulta straordinario è, infatti, proprio la dimensione quotidiana della famiglia. Il fatto che Bowen avesse quattro figli comprovava

⁵Cfr. Robert Bodgan (ed.), *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*, Syracuse University Press, New York 2012.

la sua capacità di riproduzione “a dispetto” della sua conformazione fisica, ed era proprio questo fattore ad accrescerne lo *status* di meraviglia.

Nella raccolta di saggi curata da Marlene Tromp, la studiosa Heather McHold rileva quanto i *freak* incentivassero le lamentele degli strati conservatori della società, secondo i quali incoraggiavano l'anarchia sociale proponendo uno stile di vita libero da una fissa dimora e dalle istituzioni familiari⁶. Per rispondere a queste critiche gli impresari ricorrevano ad enfatizzare le virtù etiche dei performer con le quali la classe media avrebbe potuto identificarsi: rispetto per l'istituzione della famiglia, per il duro lavoro, per la produttività. Gli impresari investivano anche sulla circolazione di biografie o interviste ai performer che ponevano l'accento su questi valori. Anche in Italia numerosi sono gli articoli che riportano notizie su matrimoni tra performer “eccezionali”. Per fare un solo esempio, si riporta un trafiletto rinvenuto presso l'archivio Cedac:

Una coppia eccezionale: l'uomo gigante ha sposato la donna cannone. Il lieto evento è stato celebrato durante la popolarissima Fiera di Carnevale che si tiene ogni anno a Torino in piazza Vittorio: i due sposini (Almiro Crema, friulano, di 21 anni, alto metri 2.70; e Teresina Alforno, torinese, che pesa 180 chilogrammi) hanno avuto come testimoni e commensali gli altri fenomeni viventi della Fiera⁷.

La ricorrenza di queste notizie in contesti geografici e politici molto distanti tra loro farebbe pensare che l'appello alla meraviglia del corpo sul finire del secolo non bastasse da solo a sostenere il successo dei *freak show*. È in questa direzione, allora, che dovremmo leggere la ripetitività con la quale Bowen torna nello studio Eisenmann sulla Bowery, ovvero quella di costruire una narrazione attorno al personaggio/persona che lo rendesse eccezionale sulla base del contrasto tra la propria fisicità e una condotta ordinaria.

Ma quali sono le informazioni nello spazio dell'immagine che ci inducono a pensare che sia Bowen il protagonista del ritratto, e non la famiglia per intero? Cosa distingue questo ritratto da un qualsiasi ritratto di famiglia?

Osservando gli sguardi di ciascuno dei sei componenti, l'unico che guardi direttamente l'obbiettivo è proprio Bowen. L'incontro dello sguardo del *freak* ci spinge, quasi per automatica reazione, a considerarlo il protagonista di questo ritratto. Come osserva Susan Sontag: «nella retorica

⁶Cfr. Heather McHold, *Even as You and I: Freak Shows and Lay Discourse on Spectacular Deformity*, in Marlene Tromp (ed.), *Victorian Freaks: The Social Context of Freakery in Britain*, The Ohio State University, Columbus 2008, p. 25.

⁷S.A., *Una coppia eccezionale: l'uomo gigante ha sposato la donna cannone*, «Illustrazione del Popolo» n.6, 22 febbraio 1931.



FIG. 4_ Charles Eisenmann, *Eli Bowen, legless man*, 1896. Stampa all'albumina, formato cabinet, 17 × 11 cm. New York, The Syracuse University Libraries, Ronald G. Becker Collection, Box 3, 274

normale del ritratto fotografico, guardare in camera significa solennità, franchezza, l'apertura dell'essenza del soggetto»⁸. Il guardare dritto in camera di Bowen ci rende partecipi della sua consapevolezza nel farsi ritrarre. È chiaro che il ritratto di famiglia fosse una pratica, come abbiamo detto, ordinaria all'epoca e che qualsiasi famiglia che si sia "sottoposta" a questa pratica fosse consapevole di essere ritratta, ma in questo caso l'intenzionalità di Bowen emerge più forte dal confronto con le traiettorie degli sguardi dei suoi familiari, che invece non entrano in dialogo con noi, ma spostano l'attenzione in un fuori campo a sinistra di cui non ci è dato

⁸Susan Sontag, *On Photography* (1973), trad. it. a cura di E. Capriolo, *Sulla Fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, p. 34.

sapere. Inoltre, rispetto agli altri componenti del ritratto, Bowen è l'unico a vestire di nero, e questo conferisce maggior visibilità al suo volto, alla sua mano e ai suoi piedi nudi. Nonostante, infatti, l'abito indossato denoti eleganza, a interrompere questo *continuum* dell'immagine-segno di nobiltà sono proprio questi piedi nudi che arrestano lo sguardo e delimitano il suo corpo. Questi due punti bianchi al centro di una composizione scura si presentano come una cesura, un limite al di là del quale la norma viene contraddetta. A enfatizzare il passaggio da una zona affidabile e conosciuta ad un'altra inconsueta è, inoltre, la presenza del capro proprio al di sotto dei piedi di Bowen. Nella mitologia greca, il capro era considerato un animale prolifico, per questo consacrato ad Afrodite. La sua collocazione ai piedi di Bowen potrebbe infatti alludere alla sua potenza sessuale. Tuttavia, senza caricare troppo questa presenza di significati simbolici, potremmo limitarci a constatare come esso non si configuri immediatamente come un animale domestico. I ritratti dell'epoca ritraevano convenzionalmente uomini accanto ad oggetti indicanti la loro professione o il loro *status* sociale, dunque potremmo anche pensare che il capro rimandi alla vita rurale della famiglia, di cui però non abbiamo notizia.

Un'operazione sicuramente costante, tanto dei *freak show* quanto delle pratiche fotografiche a corredo è il distanziamento tra l'osservatore e l'osservato, ottenuto mediante la presentazione di quest'ultimo come interruzione inaspettata di un *continuum* ordinario. Tale interruzione, in alcuni casi trova già forza nell'aspetto del singolo *freak*, in altri è affidata alla comparazione con altri soggetti dotati di qualità fisiche opposte.

Questo è quanto avviene nel ritratto di Sophia Schulz, la cui statura è enfatizzata mediante la presenza della madre e goffamente marcata dalla pomposità del vestito.

Entrambe strategie, il costume e il confronto con persone di qualità fisiche opposte, sono ampiamente utilizzate nelle esposizioni umane per rafforzare lo status di straordinarietà. In un altro testo di Bodgan dedicato ai *freak show* veniamo a sapere che Sophia Schulz non era semplicemente presentata da Barnum come una donna nana, ma come una *dwarf fat lady*, una donna nana grassa⁹. L'immagine evidenzia entrambe queste qualità spettacolarizzate da Barnum. I due soggetti, immobili davanti al fotografo, lo fissano con un'espressione attonita che non lascia trapelare alcun compiacimento nell'essere ritratti.

⁹Cfr. Robert Bogdan, *Freak show...*, op. cit., p. 165.



FIG. 5_Charles Eisenmann, *Dwarf Fat Lady Sophia Schultz*, 1879. Stampa all'albmina, formato carte de visite, 8,9 × 5,4 cm. New York, The Syracuse University Libraries, Ronald G. Becker Collection, Box 1, 43

Immaginariamente, la Fotografia (quella che io assumo) rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente spettro¹⁰.

Le parole di Barthes spiegano, forse più di quanto questi soggetti riescano a dirci, la tensione emanata dai loro sguardi: la sensazione di divenire oggetto che l'atto fotografico da sempre suggella, tanto più in questo caso, in cui il ritratto si traduce effettivamente in merce di scambio, oggetto in vendita.

¹⁰Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Essais critiques III* (1982), trad. it. a cura di C. Benincasa et al., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, p. 15.

Bisogna tener presente infatti che Eisenmann era pagato dai suoi modelli, come qualsiasi fotografo dell'epoca, dunque la narrazione dispiegata è da leggere come un incontro a metà strada tra le competenze del fotografo e le intenzioni delle persone ritratte. Non abbiamo notizia purtroppo di rapporti economici tra il fotografo e gli impresari, né tantomeno dei rapporti contrattuali tra questi ultimi e i performer (ammesso che vi fossero) per collocare maggiormente queste immagini. Non abbiamo infatti informazioni utili per comprendere se tali ritratti fossero utilizzati dai singoli performer per accrescere la propria fama, dunque un determinato potere contrattuale, o se, al contrario, fossero commissionati dagli impresari per poter maggiormente pubblicizzarne gli spettacoli. Quello che ci resta di queste immagini sono solo le disposizioni "registiche" del fotografo. All'allestimento del "profilmico" si aggiungono poi altre procedure connotative, seguendo l'analisi di Roland Barthes sul messaggio fotografico¹¹. Per ritrarre i suoi *freak* e garantirgli il successo Eisenmann interveniva sulla loro posa e sulla scena, ma in seconda battuta anche sulla scelta di posizionamento della camera, l'illuminazione, la messa a fuoco, quei procedimenti propri della fotografia che sembrano farne un "messaggio senza codice"¹². Nonostante la posizione di Sophia Schulz, in basso rispetto all'asse centrale dell'immagine, il fuoco è collocato all'altezza del suo sguardo e la profondità di campo è schiacciata sulla sua figura, rendendo sfumate le zone retrostanti e antistanti. Ed è proprio l'insieme di queste "strategie" che fa di lei il soggetto indiscusso del ritratto, a dispetto della presenza della madre. La modalità di collocazione del *freak* nello spazio del "profilmico" fa sì che ne sia evidenziata un'unica caratteristica fisica, riducendo in sineddoche la complessità della sua persona.

Così avviene in maniera più evidente nel ritratto di Fanny Mills, *The Ohio Big Foot Girl*, che ostenta in una piattaforma sopraelevata e posta in primo piano un piede di dimensioni spropositate.

Anche in questo ritratto il metodo della comparazione si costituisce come principio costruttivo della straordinarietà del soggetto. Nel lato destro dell'immagine, infatti, è possibile riconoscere un altro piede che rende

¹¹Scrive Roland Barthes: «Per la precisione bisognerebbe separare i primi tre (trucco, posa, oggetti) dagli ultimi tre (fotogenia, estetismo, sintassi), poiché nei primi tre procedimenti la connotazione viene prodotta da una modificazione del reale stesso, cioè del messaggio denotato». *Ivi*, p. 10.

¹²«Nella fotogenia il messaggio connotato è nell'immagine stessa, imbellita da tecniche di illuminazione, di impressione e di stampa. Queste tecniche meriterebbero di venir censite, anche solo perché a ciascuna di esse corrisponde un significato di connotazione sufficientemente costante per inserirsi in un lessico culturale degli effetti tecnici». *Ivi*, p. 13.

maggiormente straordinarie le dimensioni del piede di Fanny Mills in primo piano. A differenza degli altri ritratti che congelano i performer frontalmente, in questo caso il soggetto è colto di profilo e a ben guardare anche la camera di Eisenmann è leggermente ruotata a destra.



FIG. 6_Charles Eisenmann, *Fanny Mills*, 1880. Stampa all'albumina, formato cabinet, 17 × 11 cm. New York, The Syracuse University Libraries, Ronald G. Becker Collection, Box 3, 248

La posa, dunque, mette maggiormente in risalto gli arti inferiori, le cui forme e dimensioni non sarebbero state colte appieno nella frontalità. Notiamo inoltre come il fuoco non corrisponda allo sguardo di Fanny Mills, come negli esempi precedenti, ma sia stato posto da Eisenmann all'altezza dei piedi, in particolare del piede sinistro posto sullo sgabello. Questa scelta fa sì che protagonista del ritratto non sia affatto la persona di Fanny Mills, ma solo una parte del suo corpo, parte che costituisce la sua specifica eccezionalità e attorno alla quale la sua esibizione si centra.

Questa fotografia risulta emblematica perché sembra prendere le distanze tanto dall'iconografia del *freak* tratteggiata nelle altre immagini di Eisenmann quanto da quella comune del ritratto. L'atto cerimoniale del ritratto, come abbiamo visto, prevede infatti un coinvolgimento di sguardo tra il soggetto e la camera, una coincidenza che attesta consapevolezza e volontà di farsi ritrarre. Inoltre, i ritratti impiegavano sempre oggetti atti a collocare socialmente la figura dei soggetti, tende e fondali dipinti, al fine di glorificare, autenticare e, in definitiva, mettere in scena l'esistenza del soggetto. Mentre Bowen è presentato con la famiglia e Sophia Schulz è presentata con la madre e con un abito che ne suggerisce uno *status* aristocratico, poco o nulla ci è detto di Fanny Mills. La donna porta l'abito al di sopra delle ginocchia per scoprire le sue vistose gambe e la scena è priva di qualsiasi elemento indicativo il suo stato sociale. L'unica presenza ad accompagnare il soggetto è questo piede sulla sinistra, evidentemente utile solo a evidenziare le dimensioni del piede di Fanny Mills. Se poco ci è detto su questa donna è perché sono i suoi piedi a costituirsi come il soggetto della fotografia e a spingere la persona in una zona fuori fuoco e desoggettivante. Questo tipo di narrazione, più che appartenere ai canoni del ritratto, sembra avvicinarsi agli usi scientifici della fotografia nel periodo positivista. Il corpo isolato, lo spazio ristretto, la sotto-missione a uno sguardo non restituibile, il controllo di gesti, volti e caratteristiche fisiche, la chiarezza di illuminazione, la nitidezza di fuoco, lo sfondo neutrale sono modelli ripetitivi che lo studioso John Tagg ritrova in tutte le immagini fotografiche utilizzate nell'Ottocento per documentare e identificare la "verità" di casi come i deformati, i prigionieri, i mendicanti e i folli¹³. L'idea dell'epistemologia positivista e realista che lo sguardo fotografico restituisse il senso dell'oggetto osservato comportò, come ricorda Giacomo Daniele Fragapane, l'utilizzo del *medium* come validante e al contempo come dispositivo edificante di alcune ricerche "pseudo-scientifiche" dell'epoca¹⁴. Ne costituiscono esempi i ritratti dei tipi criminali di Francis Galton, fondatore dell'eugenetica, o il sistema antropometrico di Alphonse Bertillon¹⁵, entrambi tentativi di regolare e scovare la devianza sociale tramite l'uso della fotografia.

¹³Cfr. John Tagg in Allan Sekula, *The Body and the Archive*, «October», v. 39, inverno 1986, pp. 3-64.

¹⁴Cfr. Giacomo Daniele Fragapane, *Realtà della fotografia. Il visibile fotografico e i suoi processi storici*, Franco Angeli, Milano 2012, p. 26.

¹⁵Nel 1890 Alphonse Bertillon, direttore del servizio d'identificazione fotografica della prefettura di polizia parigina, pubblica *La fotografia giudiziaria*, la prima teoria scientifica per la descrizione e classificazione esatta dei malfattori. Bertillon propone un sistema di classificazione della popolazione penale analogo a quello impiegato in botanica e zoologia, cioè biometrico, basato su 14 misurazioni più le impronte digitali.

Lo studioso Allan Sekula ha sottolineato come:

La più chiara indicazione dell'essenziale unità di questi archivi di immagini del corpo risiede nel fatto che dalla metà del XIX secolo acquisì grande prestigio un singolo paradigma ermeneutico. Questo paradigma derivò da due istanze: la fisiognomica e la frenologia. Entrambe condividevano l'assunto che la superficie del corpo fosse specchio di una personalità interiore. Entrambe erano discipline comparative e tassonomiche che cercarono di fissare e sistematizzare un'intera gamma di diversità umana¹⁶.

Il metodo fisiognomico consisteva ad esempio nel fotografare e isolare analiticamente il profilo dal viso del soggetto, e ciascun elemento del volto da altre parti anatomiche della testa, assegnando a ogni elemento un significato. La somma di questi significati andava a disegnare la personalità del soggetto fotografato. Quello della frenologia, similmente, consisteva nel fotografare il cranio del soggetto, al fine di studiarne la morfologia e comprendere le facoltà mentali.

Il *medium* fotografico divenne uno strumento diagnostico, un metodo di sviluppo di un sistema classificatorio e un mezzo di verifica empirica del legame tra il disordine fisico e quello psicologico. In questa direzione potremmo ad esempio leggere la documentazione fotografica di Duchenne De Boulogne dei suoi esperimenti con la stimolazione elettrica dei muscoli facciali per studiare i meccanismi della fisionomia umana¹⁷, le fotografie sulla follia realizzate dal fisico Hugh W. Diamond nel 1848 o il *corpus* sull'isteria realizzato da Charcot presso La Salpêtrière. Sull'impiego del mezzo fotografico nell'indagine della pazzia Diamond ad esempio scrive: «il fotografo assicura con estrema accuratezza i fenomeni esterni di ogni passione come indicazioni certe di un deterioramento interiore e esibisce allo sguardo la ben conosciuta sintonia che esiste tra la malattia, il cervello e le caratteristiche del corpo»¹⁸.

Con l'ausilio del mezzo fotografico, queste discipline schematizzarono l'evidenza dell'anomalia fisica in esempi patologici e sezionarono il corpo in dati e segni. Quello che rimane dell'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* di

¹⁶Allan Sekula, *The Body and the Archive*, op. cit., p. 64 (trad. a cura dell'autrice).

¹⁷Duchenne usò la stimolazione elettrica come strumento di investigazione della fisionomia umana.

¹⁸Hugh W. Diamond, *On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity* (1856), in Sander L. Gilman (ed.), *The Face of Madness, Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Brunnel/Mazel, New York 1976, p. 19 (trad. a cura dell'autrice).

Charcot, rileva Georges Didi-Huberman, è una serie di immagini che cristallizzano le pazienti in pose: *attitudes passionnelles*, *crucifixions*, *ecstasy* ecc. La classificazione incastrava il disordine e la molteplicità dei casi in *tableaux*. Il termine francese *tableau* significa dipinto o scena (*tableau vivant*), ma talvolta è anche usato per l'organizzazione dei dati. Questa tabulazione avrebbe voluto essere un esatto ritratto visivo della malattia. La grammatica del visibile era immaginata in questi termini al fine di dissolvere pienamente il sintomo in un segno spazialmente organizzato¹⁹. Nell'esaminare questo *corpus* fotografico Didi-Huberman evidenzia come l'intenzione di Charcot di affidarsi allo sguardo clinico della fotografia fosse già minata nelle premesse. Non solo, infatti, ciascuna di queste pose è codificata mediante convenzioni che tentano di occultare uno sguardo soggettivo e modelli che stilizzano l'isteria in forma estetica, ma in più il metodo adottato da Charcot non fu quello di osservare le pazienti, ma di provocare l'osservazione mediante ipnosi²⁰. L'isteria era quindi messa in scena da Charcot due volte: provocando gli attacchi mediante ipnosi e fissandoli ed estetizzandoli in immagine. Dunque, se non un risultato corroborante l'indagine sull'isteria, quello che il caso attesta è la museologica autorità della fotografia sul corpo nel XIX secolo.

È da questo terreno che sembra attingere Eisenmann nel ritrarre Fanny Mills. La composizione della scena sembra caratterizzata dal medesimo distacco estetico e discorsivo del procedimento clinico, nel quale il corpo si staglia frontalmente o di profilo contro uno sfondo naturalizzato e omogeneo. Tuttavia, cosa ci spinge a collocare il ritratto di Fanny Mills tra gli archivi di spettacolarizzazione del corpo e non in quelli della sua medicalizzazione?

Molte immagini cliniche oggettivavano il loro soggetto coprendone la faccia o gli occhi o isolando parti del corpo al fine di esaminare il paziente in maniera distaccata e impersonale. Nel ritratto di Fanny Mills, invece, nonostante non si inneschi alcun coinvolgimento di sguardo tra osservatore e osservato, il volto è scoperto e la persona è colta nella sua interezza. Inoltre, la donna alza il vestito non solo a scoprire la differenza tra il proprio busto e le gambe, ma anche a ripetere il momento dell'esibizione in cui svela la propria straordinarietà. Lo scarto, dunque, tra il ritratto di Fanny Mills e una delle tante immagini di quegli archivi che sono andati a configurare la nomenclatura delle deformazioni corporee è determinato solo in minima par-

¹⁹Cfr. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1982), trad. it. a cura di R. Panattoni, G. Solla, E. Z. Merlo, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Genova-Milano 2008.

²⁰*Ivi*, p. XI.

te da informazioni contenute nell'immagine. La natura promozionale del ritratto deriva piuttosto dall'incontro e convergenza tra queste e le informazioni provenienti dall'esterno: il formato commerciale della fotografia, la biografia della performer, la letteratura sui *freak show*.

Un ritratto che invece ci fornisce maggiori indizi sul coinvolgimento del suo soggetto nel mondo spettacolare dei *freak show* rappresenta l'uomo senza braccia Charles Tripp.



FIG. 7_Charles Eisenmann, *Charles Tripp*, 1893. Stampa all'albumina, formato cabinet, 17 × 11 cm. New York, The Syracuse University Libraries, Ronald G. Becker Collection, Box 6, 492

L'uomo è presentato da Eisenmann vestito elegantemente, nell'atto di bere un tè. La composizione riflette quella di qualsiasi convenzionale ritratto, se non fosse che Tripp afferra la tazzina con i suoi piedi. Il contatto con la dimensione spettacolare è dato dagli oggetti in primo piano in basso, sintomi della destrezza del soggetto di condurre azioni elementari per l'osservatore

“a dispetto” della mancanza di arti superiori. È da notare come la nitidezza di fuoco sia uniforme, tanto da coprire sia il soggetto che gli oggetti collocati in basso in primo piano. Tali oggetti sono rappresentativi delle prove di abilità che Tripp dimostrava durante le sue performance, esempi della sua calligrafia o di *silhouette* ritagliate con i piedi²¹. A differenza di Bowen, la meraviglia suscitata da Tripp risiede infatti nella sua capacità di utilizzare gli arti inferiori per svolgere attività domestiche, di conseguenza non necessita di una rappresentazione che lo inquadri in un ambiente di famiglia.

Ad ogni modo, quello che ci permette di leggere queste immagini come *continuum* rispetto alle esibizioni è lo studio del loro contesto: l'analisi dei *freak show*²². Si tratta, piuttosto, di ricostruire le trame complesse di una cultura, le quali non fungono direttamente come agenti provocatori di un dato comportamento, ma fanno da contesto all'interno del quale tali comportamenti risultano più o meno comprensibili. Osservando in questa prospettiva le immagini di Eisenmann ritroviamo sia i codici costruttivi della straordinarietà tipici del *freak show*, sia la naturalizzazione della scena adoperata nelle applicazioni mediche della fotografia.

Fotografia e *freak show*, nello specifico periodo preso in considerazione, inscrivono strategicamente il loro funzionamento nell'ordine significativo dell'*indexicalità*²³: la prima facendo appello al processo stesso che la costituisce, cioè la registrazione della traccia fisica dell'azione della luce su reagenti chimici, il secondo basando la propria “drammaturgia” sull'atto dell'*ostensione*. In termini semiotici si ha un segno ostensivo quando qualcosa viene esibito

²¹ Cfr. Robert Bodgan (ed.), *Picturing Disability: Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*, Syracuse University Press, New York 2012.

²² L'antropologo Clifford Geertz ricorre alla nozione di *thick description* (descrizione densa) per spiegare la metodologia utilizzata nelle sue indagini etnografiche. Secondo Geertz, “l'uomo è un animale sospeso fra ragnatele di significati che egli stesso ha tessuto”. È impossibile compiere la descrizione di un comportamento sociale senza collegarlo ai diversi filamenti di queste reti, ai molteplici strati di interpretazioni attribuitigli dagli attori sociali appartenenti a una determinata cultura. Cfr. Clifford Geertz, *The Interpretation of Culture* (1973), trad. it. a cura di E. Bona e R. Galon, *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 5.

²³ Nel sistema semiotico elaborato da Charles Sanders Peirce si distingue tra segni che sono legati da un rapporto fondato su una connessione di fatto con il proprio referente (gli indici); segni che si riferiscono all'Oggetto in virtù di caratteri propri, sia che tale Oggetto esista effettivamente, sia che non esista (le icone); e segni che operano simbolicamente, mediante un rapporto fondato su un'associazione convenzionale (i simboli). Cfr. Charles Sanders Peirce, *Nomenclature and Divisions of Triadic Relations* (1903), trad. it. a cura di M. Bonfantini, *Opere*, Bompiani Milano 2003, p. 153.

per significare se stesso, in quanto oggetto singolo o in quanto membro di una classe. Tuttavia, Umberto Eco specifica che: «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 [...] per esprimersi ostensivamente è richiesta una sorta di tacita o esplicita stipulazione di pertinenza»²⁴. 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 ad esso mediante un accordo implicito o esplicito con il destinatario. E tale correlazione risiede nella consequenzialità, implicitamente pattuita, tra superficie corporea e interiorità della persona, apparenza e senso dell'oggetto inquadrato dalla foto. La fotografia medica, i ritratti di famiglia e quelli di Eisenmann hanno in comune la naturalizzazione delle procedure connotative nella costruzione dell'immagine e dell'identità del soggetto rappresentato²⁵.

È proprio in questo processo di naturalizzazione che per Barthes risiede la creazione del mito, che nel caso di Eisenmann rimanda alla straordinarietà del soggetto *freak* e all'occultamento delle norme sociali dominanti sui corpi. Più che di occultamento, Barthes parla di deformazione: «Il mito non nasconde nulla: la sua funzione è di deformare, non di far sparire»²⁶. Per il semiologo il piano ideologico è manifesto proprio nella forma dei *significati* di connotazione. Il mito infatti non è un oggetto, né un concetto, né un'idea: è «un modo di significare, una *forma*»²⁷. La terminologia barthesiana ci aiuta a comprendere quanto il corpo esposto del *freak* fosse da una parte il significante, forma accogliente il sistema mitico (straordinarietà), ma dall'altra significato, in quanto corpo che rimanda a un soggetto e alla sua identità.

Il mito non può svelare il meccanismo – non può dire, cioè, di essere un senso parassitario di un senso storico, né può lasciarsi dissolvere da una lettura che

²⁴ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani Milano 1975, p. 294.

²⁵ Come scrive Roland Barthes: «Questo statuto pienamente denotante della fotografia, la perfezione e la pienezza della sua analogia, in breve la sua oggettività, rischia di essere mitico (è il senso comune che attribuisce tali caratteri alla fotografia): in effetti è assai probabile che il messaggio fotografico sia anch'esso connotato [...] il paradosso fotografico consisterebbe nella coesistenza di due messaggi, l'uno senza codice (sarebbe l'analogo fotografico) e l'altro con un codice (vale a dire il trattamento o la scrittura, o la retorica della fotografia)». Roland Barthes, *Nouveaux Essais critiques* (1972), trad. it. a cura di G. Bartolucci et al., *Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 1982, p. 11.

²⁶ Roland Barthes, *Mythologies* (1957), trad. it. a cura di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, p. 203.

²⁷ *Ivi*, p. 191.

non vada al di là del senso denotato. L'elaborazione di un secondo sistema semiologico consente al mito di sottrarsi al dilemma: ridotto a svelare o a liquidare il concetto, esso si risolve a naturalizzarlo²⁸.

Così i ritratti di Eisenmann naturalizzano il contesto che accoglie il soggetto, consentendo al concetto voluto, quello della straordinarietà, di nascondersi. Questo processo di costruzione del mito del *freak* è stato definito da David Hevey *enfreakment*²⁹. La stretta connessione tra l'*enfreakment* degli spettacoli e gli assiomi scientifici dell'epoca ci spinge a sostenere che tali spettacoli fossero delle verifiche di quanto le discipline scientifiche andavano formulando. L'esposizione a cavallo dei due secoli rientra a pieno diritto in quel paradigma che Michel Foucault ha definito "governamentalità"³⁰, in quelle tecniche di disciplinamento del corpo fisico degli esseri umani attraverso cui avvengono i processi di edificazione del potere e dell'identità statale. Come scrive Guido Abbattista a proposito dell'etno-esposizione:

Si presenta come una complessa operazione biopolitica per sua propria 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 e, risalendo all'indietro, alle complesse ritualità dei trionfi nell'antichità³¹.

I *freak show*, i ritratti di Charles Eisenmann e l'uso della fotografia medica a cavallo dei due secoli si fanno portatori di una modalità di pensiero che radica nell'atto del mostrare la convalida delle premesse sui cui si basa. L'aspetto delle persone esposte conferisce infatti validità e visibilità a forme discorsive storiche intangibili, che incastrano il corpo all'interno di una gamma di significati di ordine ideologico. Il soggetto, nel caso dei ritratti *freak*, è la risultante di un preciso sistema prospettico che prende vita proprio sul finire dell'Ottocento, ossia quello del modello medico, quell'impianto teorico-concettuale che relega oggi in condizione di "dis-vantaggio" da correggere le persone con disabilità.

²⁸ *Ivi*, p. 210.

²⁹ Cfr. David Hevey, *The Creatures Time Forgot. Photography and Disability Imagery*, Routledge, London 1992, p. 5.

³⁰ Cfr. Michel Foucault, *Gli anormali...*, op. cit.

³¹ Guido Abbattista, *Umanità in mostra...*, op. cit., p. 70.

CAPITOLO SECONDO

La drammatizzazione delle disabilità

Nel 1988 Pierre-André Boutang realizza il documentario *Abécédaire de Gilles Deleuze*, una serie di conversazioni tra la giornalista Claire Parnet e Gilles Deleuze in cui ogni lettera dell'alfabeto evoca una tra le complesse coordinate del mondo tratteggiato dal filosofo. Alla lettera "M" Deleuze riflette sulla malattia, considerandola non come sottrazione della salute ma come addizione del sentire, come un'altra esplorazione dell'essere¹. Seguendo questa direzione, il capitolo prende in esame un periodo compreso tra gli anni Sessanta e gli anni Zero, procedendo attraverso l'analisi di casi studio relativi agli anni Settanta, Novanta e Duemila nell'ottica di portare in luce tre diverse modalità di drammatizzare le disabilità e insieme cartografare i mutamenti di rappresentazione e percezione di queste fuori e dentro i tumulti della scena performativa. Il termine "drammatizzazione" non è qui di richiamo alle tecniche dello psicodramma elaborato da Jacob Moreno nel 1921², piuttosto sottolinea una diversa disposizione di incontro tra la scena e le disabilità rispetto al periodo poc'anzi descritto dei *freak show*. In tutti gli spettacoli analizzati, "drammatizzare le disabilità" significa concepirle come forza differenziale di un linguaggio drammaturgico fondato sulla relazione con i luoghi e le persone specifiche di riferimento. I casi studio qui analizzati infatti si fanno carico di una presa di distanza dal dispositivo ostensivo che coinvolge il corpo non conforme come singolarità da spettacolarizzare, testimoniando una serie di mutamenti storici, politici e sociali in relazione alle disabilità e le persone che le incorporano.

Il declino dei *freak show* si attesta infatti intorno agli anni Trenta, almeno per quel che concerne l'Europa; in Nord America proseguiranno fino alla

¹Cfr. Pierre-André Boutang, *Abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD, Editions Montparnasse, Parigi 2004, oppure l'estratto video "M comme Maladie"

(<https://www.youtube.com/watch?v=PeLNxtEnQbc&list=PLiR8NqajHNPbaX2r-BoA2z6IPGpU0IPIS2&index=14>; ultimo accesso 26 maggio 2021).

²Cfr. Jacob Levi Moreno, *Manuale di psicodramma*, op. cit.

fine degli anni Cinquanta. La ragione è da collocare in un ampio contesto di mutamenti politico-culturali. Come scrive lo storico Matteo Schianchi:

Un fattore importante di accelerazione è il trauma sociale e culturale della Prima Guerra Mondiale che, con la moltitudine di mutilati, ciechi, malati psichiatrici, introduce violentemente nella collettività l'idea della vulnerabilità dei corpi normali. Contrariamente a quanto accade negli Stati Uniti, che non hanno dovuto confrontarsi con gli orrori provocati dalla guerra sul corpo, in Europa la mostra e la percezione dei corpi menomati si colloca a partire da questo momento a cavallo tra l'esibizione dell'anormale con le sue dimensioni spettacolari e le esigenze morali di compassione, specialmente verso gli invalidi di guerra³.

Al mutamento di sensibilità si aggiungono le innovazioni medico-scientifiche che tentano di “correggere”, “curare” e in definitiva “neutralizzare” le disabilità, sottraendole dalla sfera dello straordinario per inserirle in quella del patologico. Inoltre, se fino a quel momento il mondo dello spettacolo si costituiva come una delle poche forme di sostentamento per persone con disabilità, tra le due guerre si sviluppano le prime forme previdenziali e assistenziali⁴, nonché di “invisibilizzazione”, con il proliferare di luoghi di cura e internamento a opera degli Stati e di istituti caritatevoli⁵. Un tema a parte costituisce l'affermazione del pensiero nazista di stampo eugenetico in Germania, dove i *Monstrositätenshow* vengono proibiti dalle leggi di regime. Nel 1974 a proposito del Passage Panoptikum il critico Egon Erwin Kisch, in un articolo intitolato *Geheimkabinett des Anatomischen Museums* (Gabinetto Segreto del Museo Anatomico), scrive:

³Cfr. Matteo Schianchi, *Storia della disabilità...*, op. cit., p. 178.

⁴In Italia il più emblematico provvedimento del primo dopoguerra è l'obbligatorietà dell'assicurazione per l'invalidità e la vecchiaia sancita nel 1919.

⁵Una circolare del 1896 recita: «Oggetto di particolare interessamento devono essere i mendicanti, colpiti da infermità o deformità, che mentre impediscono l'applicazione a lavori proficui, destano nei passanti sentimenti di ribrezzo e offrono facile argomento a biasimi e a censure, molte volte ingiustificate, verso le Autorità di Pubblica Sicurezza. Molti di questi mendicanti di questa categoria simulano infermità che non hanno; altri se ne giovano per non darsi ad un mestiere o per non crearsi una fonte di guadagno. Occorre pertanto che le Autorità procedano con grande oculatezza e circospezione; denuncino al giudice coloro, che simulano malattie o ne approfittano per indignare il pubblico; provvedano per inviare gli altri negli Ospedali o nei Ricoveri, a spese di coloro che sono tenuti al mantenimento e ed alla cura, prendendo gli accordi necessari colle Direzioni Ospitaliere e colle Presidenze degli altri luoghi pii. Si deve comunque vietare l'esposizione di morbi o deformità ributtanti, almeno nei luoghi più frequentati». Cfr. circolare del Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, 18 aprile 1896 n. 12971.

Nel vestibolo del Passage Panoptikum si potevano ammirare anomalie sotto vetro, grandi manifesti e ritratti in cornice di quelle celebrità deformi. I visitatori del Panoptikum ignorano le fotografie sbiadite sui muri dei gemelli siamesi, delle donne barbute e di diverse persone soprannominate “il più alto essere umano che sia mai vissuto”. Non sappiamo nulla più di loro. Qui è stata scattata loro una foto, ma si affievolisce di anno in anno. La fine del baraccone non ripristina la loro dignità⁶.

Kisch fu un giornalista austriaco, noto per i suoi reportage in Germania in opposizione al regime nazista. L'articolo in questione, infatti, denuncia il divieto del regime dei *Monstrositätenshow* nel 1937. Dal 1933 al 1939 il regime prepara l'opinione pubblica al programma Aktion T4⁷ attraverso poster e film che denunciano il costo di mantenimento degli istituti medici preposti alla cura di malattie genetiche o mostrano la non conformità fisica come violazione delle regole della selezione naturale alle quali si sarebbe dovuto porre rimedio con “metodi umani”⁸, il primo dei quali è quello di eliminarla dal campo del visibile.

L'Italia del ventennio fascista si posiziona in un terreno più ambiguo. Da una parte sviluppa una serie di politiche assistenziali⁹, dall'altra si allinea al pensiero di stampo eugenetico nazista, promulgandone le istanze mediante il quindicinale *La difesa della razza*¹⁰ e sistematizzando le condotte di soggetti

⁶Egon Erwin Kisch, *Geheimkabinett des Anatomischen Museums*, «Gesammelte werke», v.5. Aufbau, Berlin 1974, pp. 170-174.

⁷Acronimo di Tiergartenstrasse 4, indirizzo del secondo ufficio della Cancelleria privata di Hitler che darà il nome a tutta l'operazione di sterminio delle persone con disabilità. Come riporta lo storico italiano Matteo Schianchi: «L'azione comincia il 18 agosto 1939, quando il ministero degli Interni emana un decreto confidenziale e non ufficialmente reso pubblico che impone, sotto le vesti di un'indagine scientifica, l'obbligo di dichiarazione da parte di medici e ostetriche, attraverso uno specifico modulo, di neonati e bambini sotto i tre anni con diverse forme di disabilità [...] Il 15 ottobre 1939 prende avvio il progetto eutanasia per gli adulti attraverso un ordine di servizio, firmato direttamente da Hitler, con il quale si imponeva agli istituti e alle case di cura tedeschi di fornire gli elenchi degli individui “indegni di vivere”, ovvero con gravi forme di disabilità o malattie terminali». Cfr. Matteo Schianchi, *Storia della disabilità*, op. cit., p. 188.

⁸Cfr. Anne Dreesbach, *Gezähmte Wilde...*, op. cit., p. 432.

⁹Nel 1924 sono stabilite le quote di invalidi di guerra da assumere obbligatoriamente da parte dei datori di lavoro (legge n. 1132). Nel 1926, è introdotta la legge n. 416, che stabilisce un risarcimento al pubblico impiegato (civile o militare) commisurato alla gravità della lesione anatomica accertata da un collegio medico-legale.

¹⁰La rivista razzista ed antisemita, diretta da Telesio Interlandi, vide il suo primo numero il 5 agosto 1938 e venne stampata, con cadenza quindicinale, fino al 1943. Voluta e promossa dal Fascismo, che proponeva rimedi di tipo eugenetico (sterilizzazione, soppres-

ritenuti devianti mediante apposite leggi di sicurezza (come quelle che vietano ad esempio di mendicare)¹¹, e disposizioni sanitarie¹² atte “all’eliminazione delle brutture fisiche che rendono ripugnante l’individuo a sé e agli altri”¹³.

L’intreccio di questi complessi fattori porta all’invisibilizzazione per oltre un trentennio delle persone con disabilità sulla scena teatrale. Le cose cambiano solo intorno agli anni Sessanta, sia in Italia che a livello internazionale. A partire dagli anni Sessanta, infatti, movimenti delle persone con disabilità iniziano a rivendicare i propri diritti cosicché l’asse del discorso, pubblico e legislativo, inizia a spostarsi da politiche assistenzialiste ad altre che consentano la piena partecipazione alla vita sociale delle persone con disabilità. Per quel che concerne l’Italia, sebbene la Costituzione, entrata in vigore nel 1948, stabilisca il principio di uguaglianza di tutti i cittadini (art.1), il diritto all’educazione e all’avviamento professionale “per inabili e minorati” (art.38), di fatto è solo con le cosiddette *marce del dolore* tra gli anni Cin-

sione, castità, divieto dei matrimoni misti) e segregazionista (isolamento, discriminazione) per impedire la contaminazione o l’indebolimento della “razza italiana”, la rivista forniva una giustificazione pseudoscientifica delle leggi razziali varate dal fascismo nel 1938. Si vedano in particolare il numero 3 del 1938, con l’articolo *Il mendelismo nell’uomo*; il numero 4 del 1938, con l’articolo *Il sangue dei nani*; il numero 5 del 1938, con l’articolo *La scala metrica dell’intelligenza*; il numero 6 del 1938, con l’articolo *Impediamo che nascano infelici*.

¹¹All’interno del testo unico delle leggi di pubblica sicurezza (R.D. n.773, 1931) vengono individuate disposizioni relative alle persone pericolose per la società anche sulla base di caratteristiche psico-fisiche come: «i prosciolti per infermità psichica, per intossicazione cronica da alcool o stupefacenti, per sordomutismo» (art. 222). Mentre nell’articolo 154 è ribadito il divieto di mendicare: «È vietato mendicare in luogo pubblico o aperto al pubblico. Le persone riconosciute dall’autorità locale di pubblica sicurezza inabili a qualsiasi proficuo lavoro e che non abbiano mezzi di sussistenza né parenti tenuti per legge agli alimenti e in condizione di poterli prestare sono proposte dal Prefetto, quando non sia possibile provvedere con la pubblica beneficenza, al ministro dell’Interno per il ricovero in un istituto di assistenza o beneficenza del luogo o di altro Comune». Cfr. Matteo Schianchi, *Storia della disabilità*, op. cit., p. 188.

¹²Come riporta lo storico Matteo Schianchi (*Ivi*, p. 197): «Nella seduta del 23 maggio 1932 del Senato, l’onorevole Alessandro Guaccero pronuncia un discorso sulle *Idealità umane del governo fascista per l’assistenza agli storpi, paralitici e mutilati*. Programmi di intervento politico e la scienza (l’ortopedia in particolare) sono gli strumenti principali per “la selezione ed il miglioramento della razza, l’incremento della popolazione, il trattamento delle cosiddette “malattie sociali”, l’assistenza nella maternità e nell’infanzia, l’igiene scolastica, l’assistenza alle malattie dal lavoro” al fine di “affrontare, combattere e aver ragione delle cause di decadenza, di sofferenza e di stati di inferiorità dell’individuo e della razza”».

¹³Lo Stato intende dunque investire sull’ortopedia e “in tutti i processi che interessano la statica ed anche la estetica umana nella eliminazione delle brutture fisiche che rendono ripugnante l’individuo a sé e agli altri”. Cfr. *Ibid.*

quanta e Sessanta che viene rivendicata e ottenuta, ad opera di associazioni di persone con disabilità e dei familiari, una parziale partecipazione delle persone con disabilità all'agire sociale:

Si è trattato di eventi che sono stati capaci di imprimere un'accelerazione ad alcuni dei riconoscimenti legislativi avvenuti in quegli anni (provvidenze economiche, collocamento obbligatorio, legge quadro del 1971) e hanno assunto un grande significato simbolico, un'occasione di visibilità per un mondo normalmente sommerso, sconosciuto e "senza voce". La prima di queste manifestazioni è avvenuta nel maggio 1954 quando un gruppo di persone cieche, che poi ottiene l'appoggio dell'UIC e di comitati spontanei, marcia da Firenze verso Roma. Nel 1961 si riunisce a Roma in piazza Montecitorio la prima marcia del dolore che sostiene le istanze degli invalidi civili. Una seconda manifestazione si tiene a Roma nel 1964 con una piattaforma maggiormente incentrata sul collocamento al lavoro degli invalidi civili e sull'assistenza economica, sanitaria e protesica. Nel gennaio 1968, la marcia del dolore di mutilati e invalidi civili subisce alcune cariche da parte della polizia e porta a uno sciopero della fame di dieci giorni davanti al Parlamento¹⁴.

Negli anni Settanta lo Stato italiano adopera delle misure volte all'allargamento della partecipazione delle persone con disabilità nella società¹⁵, ivi compreso l'abbattimento delle barriere architettoniche nei luoghi pubblici¹⁶. Negli stessi anni in Inghilterra e negli Stati Uniti nascono, accanto ad altri movimenti di emancipazione di soggettività marginalizzate e oppresse, movimenti di persone con disabilità come l'UPIAS (Union of Physically Impaired Against Segregation) o l'ILI (Independent Living Institute). Accanto alle contestazioni studentesche contro la guerra in Vietnam, i movimenti femministi, quelli anticoloniali¹⁷, quelli di liberazione sessuale, i movimenti di soggettività disabili rifiutano le classificazioni dicotomiche

¹⁴*Ivi*, p. 223.

¹⁵Nel 1971 è emanata la prima legge organica sull'invalidità civile (n.118) destinata a governare complessivamente il mondo della disabilità fino al 1992, anno in cui è varata l'attuale legge n.104.

¹⁶L'art. 27 recita «gli edifici pubblici o aperti al pubblico e le istituzioni scolastiche, prescolastiche o di interesse sociale di nuova edificazione» così come «in tutti i luoghi dove si svolgono pubbliche manifestazioni o spettacoli, che saranno in futuro edificati, dovrà essere previsto e riservato uno spazio agli invalidi in carrozzella».

¹⁷Come ad esempio le Pantere Nere o Black Panther Party (originariamente chiamato Black Panther Party for Self-Defence), una storica organizzazione rivoluzionaria afroamericana degli Stati Uniti d'America. L'organizzazione fu fondata ufficialmente a Oakland (California) nel 1966. Per maggiori informazioni si rimanda a Rossana Centomo, *Movimenti per la vita...*, op. cit.

in cui il sapere è incastrato. Tutti movimenti, questi, che attestano l'orgoglio della differenza contro l'omologazione, il rifiuto alla rappresentazione altrui in favore dell'autorappresentazione e autodeterminazione.

Va considerato però che il termine "rappresentazione" è stato talmente masticato dal pensiero filosofico e artistico del Novecento da meritare una, seppur breve, problematizzazione. Per Heidegger il termine tedesco *vor-stellen*, rappresentare, indica sia il collocare un oggetto di fronte a un soggetto, il renderlo presente, sia l'operazione di un soggetto di far ri-venire alla presenza un oggetto in assenza, di far esistere il mondo nel momento in cui se lo rappresenta¹⁸. Stando a Heidegger, è solo con la modernità cartesiana che l'ente si determina come oggetto di fronte e per un soggetto sotto forma di immagine. Questa riflessione insinua il sospetto che la realtà e i rapporti tra gli individui siano sempre regolati dalle proiezioni di un soggetto dominante. A partire dagli anni Settanta obiettivo primario del post-strutturalismo diventa quello di decodificare la realtà, rivelarne la sua natura strutturata, rifiutare la *presenza* come dato semplice per leggerla sempre come frutto di una rappresentazione e dell'autorità ideologica che vi soggiace. Per Foucault nel termine "rappresentazione" precipitano anche tutti i discorsi che nell'indagare un oggetto contemporaneamente lo costruiscono, producendo così nuove forme di sapere che di fatto si traducono in effetti di potere. In *Psyché. Invenzioni dell'altro* Derrida ripercorre la fortuna/sfortuna del termine rappresentazione nel linguaggio filosofico proprio a partire dalle riflessioni di Heidegger:

È solo la messa a disposizione del soggetto umano a dar luogo alla rappresentazione e questa messa a disposizione è proprio ciò che costituisce il soggetto in quanto soggetto. Il soggetto è ciò che può o crede di potersi dare delle rappresentazioni, di disporle e di disporne [...] Voi mi dite che c'è la rappresentazione estetica, politica, metafisica, storica, religiosa e epistemologica; come se ciascuna fosse una tra le altre; ma in fondo [...] non avete risposto alla domanda: che cos'è la rappresentazione in quanto tale in generale?¹⁹.

Ne consegue che la dissoluzione del dominio di un soggetto, centro e misura del mondo, e la decostruzione delle rappresentazioni come prodotto diretto di questo soggetto, si costituiscano come due lati della stessa medaglia. Derrida prosegue:

¹⁸Cfr. Martin Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes* (1938), trad. it. a cura di P. Chiodi, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La nuova Italia, Firenze 1984, pp. 71-101.

¹⁹Jacques Derrida, *Psyché. Invenzioni de l'autre* (1987), trad. it. a cura di R. Balzarotti, *Psyché. Invenzioni dell'altro, Volume 1*, Jaca Book, Milano 2008, pp. 124-131.

Il soggetto non è più soltanto definito nella sua essenza come il luogo e la collocazione delle sue rappresentazioni. In quanto soggetto e nella sua struttura di *subjectum* è lui stesso appreso come un rappresentante. L'uomo determinato anzitutto e soprattutto come soggetto, come essente soggetto, si trova lui stesso ad essere interpretato da cima a fondo, secondo la struttura della rappresentazione [...] Si vedrebbe così ricostituirsi la catena consequenziale che rinvia dalla rappresentazione come idea o realtà oggettiva dell'idea, alla rappresentazione come delega, eventualmente politica, e quindi alla sostituzione di soggetti identificabili gli uni con gli altri, tanto più sostituibili quanto più oggettivabili²⁰.

In quest'ottica, per i movimenti politici e per le pratiche artistiche degli anni Sessanta e Settanta, deterritorializzare il soggetto e decentralizzare le forme rappresentative divengono un'arma di ribellione contro l'autorità dominante che ha oggettivato l'umano, mercificato l'arte, prescritto un ordine gerarchico all'interno del quale ciò che occupa un posto fuori da un presupposto centro è relegato in uno stato di inferiorità. Rompere con l'idea di soggetto unitario e con le autorità che lo rappresentano significa rompere con il potere, il sistema di classi, le convenzioni sociali, le narrazioni massmediatiche, i discorsi di esperti che prendono parola al posto dei soggetti interessati. Tuttavia, l'istanza anti-rappresentativa, sia nei territori artistici che in quelli politici, si arma non tanto contro la rottura di ogni rappresentazione, quanto all'esposizione del sistema di potere che ne autorizza certi tipi e ne esclude altri. Questo momento segna dunque un passaggio paradigmatico, uno slittamento dallo sguardo autoritario sull'altro alla messa a nudo di questo sguardo. La fotografia, ad esempio, che nel capitolo precedente abbiamo visto come una delle collaboratrici principali nell'edificazione di un impianto teorico medicalizzante le disabilità, "tra gli anni Sessanta e Settanta lascia il suo specifico di testimonianza di realtà e si basa sulla propria registrazione di finzione"²¹.

La malattia, le disabilità, le marginalità trovano in questo panorama una nuova collocazione. Se si pensa ai *freak* di Diane Arbus, o ai pungoli creati dalle giustapposizioni stranianti di Garry Winogrand²², quello che emerge è un'esposizione non più testimonianza della devianza, ma metafora di sovversione alle logiche e alle convenzioni dettate dal potere. I *freak* di Diane

²⁰ *Ivi*, pp. 135-138.

²¹ Cfr. Elio Grazioli, *Corpo e figura umana in fotografia*, Mondadori, Milano 1998, p. 28.

²² Ci si riferisce in particolare alla fotografia *American Legion Convention* (1964, Dallas), in cui tra l'indifferenza della folla nelle strade americane appare un uomo dalle gambe amputate, e a *Senza titolo* (1975), in cui una coppia ben vestita tiene in braccio due scimmie come fossero i propri figli.

Arbus ritratti negli anni Sessanta sono fotografati nella loro intima quotidianità, testimoniano un'esistenza, si dirigono direttamente alla camera dichiarando la volontà di presentarsi per se stessi. La Arbus non ritrae attori che interpretano *freak*, ma *freak* che si esibivano a Coney Island, fieri di esserlo. Un altro artista interessato a questi territori è Joel Peter Witkin, per il quale il fascino per la deformazione e i dettagli del corpo raggiunge il parossismo. Witkin fotografa persone amputate o in qualche modo eccedenti, ma anche arti mutilati e teste mozzate di cadaveri, appartenuti a soggetti non più in vita. Il senso dell'operazione di Witkin rifugge tuttavia dal gusto morboso per la disabilità per circuitare il rapporto verità/finzione al cuore di molti dibattiti sulla fotografia. Componendo una scena artificiosa, ricca di riferimenti al mondo dell'arte, e successivamente alterando la stessa superficie fotografica con graffi, tagli, prodotti chimici, l'artista denuncia l'incapacità della fotografia di farsi portatrice dell'insondabile intimità del soggetto e attesta come unico corpo presente in una fotografia quello dell'immagine stessa. Ricontestualizzando i suoi modelli in scenari passati, Witkin, al contrario della Arbus, rende questi modelli dei corpi atemporali, li schiaccia sul presente, spogliandoli di qualsivoglia contatto con il mondo e la storia, che non sia quella propria dell'arte.

Nell'ambito dell'arte contemporanea, l'8 giugno 1972, all'inaugurazione della XXXVI Biennale veneziana, Gino De Dominicis espone tre oggetti sotto il titolo *Seconda soluzione di immortalità (l'Universo è immobile): Cubo invisibile* (1967), un quadrato realizzato con strisce adesive sul pavimento; *Palla di gomma (caduta da due 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 adolescente con Sindrome di Down. L'opera suscita immediatamente scandalo, tanto da far chiudere la sala e sostituire il giorno dopo Paolo Rosa con una bambina. Questa soluzione non ferma la Procura di Venezia che decide di chiudere la sala e accusare di sottrazione di incapace l'artista e l'assistente, Simone Carella, che ha ingaggiato Paolo Rosa²³. Nell'ottica di De Dominicis la Sindrome di Down non è "un'incapacità", ma uno stato diverso dell'essere. Rosa guardando gli oggetti attiva una triangolazione di sguardi: quello proprio sul mondo, quello subito, che lo posiziona ai margini del sociale, e quello degli osservatori sulle cose. Ne emerge una circuitazione di prospettive che mette in discussione la validità

²³Cfr. Achille Bonito Oliva (a cura di), *Gino De Dominicis. L'immortale*, Catalogo della mostra, Roma, 20 maggio – 7 novembre 2010, Electa, Milano 2010, p. 148.

di un punto di vista unico e privilegiato. Ed è proprio in questa sospensione di giudizio che risiede per l'artista una delle ipotesi di immortalità suggerite dal titolo dell'opera.

Su questa scia decentralizzante, dalla fine degli anni Sessanta le pratiche teatrali riformulano i propri codici estetici e sistemici, trovando nell'incontro con tecniche, culture, comunità e luoghi extra-teatrali la linfa vitale per rifondare i propri linguaggi. In questo contesto, rompere con l'istanza rappresentativa non significa negare al teatro la possibilità di ridoppiare il reale, quanto piuttosto ricrearlo *ex novo*. Sono gli anni in cui il Living Theatre porta alla Biennale di Venezia *Frankenstein* (1965). Nello stesso anno esce un testo di Grotowski, *La rappresentazione come atto di psicoterapia sociale*, pubblicato in *Alla ricerca del teatro perduto* di Eugenio Barba, testimonianza dei quattro anni ad Opole con il maestro, dei suoi metodi e spettacoli. Scrive Eugenio Barba:

Come l'aggettivo stesso dice, l'attore deve essere in grado di inserire nella sua composizione elementi che non appartengano al mondo umano. Egli deve poter essere fiore, gatto, nuvola, oggetto inanimato. [...] Il corpo come veicolo di trasformazione e composizione, il controllo di ogni parte della propria "anatomia" espressiva (contrazioni e rilassamenti muscolari, modo di respirare, cosciente applicazione di ogni fibra del proprio organismo) liberano l'attore dalla schiavitù del decoro e degli accessori esplicativi o mimetici. Il corpo, grazie alla sua efficiente potenzialità espressiva ed al costume, che coadiuva al processo di metamorfosi, dovrebbe costituire la vera "scenografia" dello spettacolo, il luogo dell'azione, le diverse particolarità del panorama, le caratteristiche climatiche, la qualità del terreno (sabbia, ghiaia, terriccio, ecc.) e nello stesso tempo essere medium intellegibile delle reazioni dell'attore così come ce ne dà un esempio concreto e perfetto l'attore del teatro classico cinese, giapponese o del kathakali indiano²⁴.

La spinta sovversiva travolge non solo le prassi ma anche gli apparati istituzionali. Nel 1966 la rivista *Sipario* pubblica *Per un convegno sul Nuovo Teatro*, prologo al manifesto di Ivrea che verrà redatto l'anno successivo²⁵. Tale testo, firmato da critici ed artisti quali Leo De Berardinis, Eugenio Barba, Carmelo Bene, Giuseppe Bartolucci, Franco Quadri e altri, denun-

²⁴Eugenio Barba, *Alla ricerca di un teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Padova 1965, pp. 66-67.

²⁵*Elementi di discussione per un convegno sul Nuovo Teatro*, redatto da Giuseppe Bartolucci, Edoardo Fadini, Ettore Capriolo e Franco Quadri come base di dibattito per il Convegno per un Nuovo Teatro, tenutosi a Ivrea dal 9 al 12 giugno 1967, pubblicato per la prima volta in «Teatro», n.2, 1967-68, pp. 18-25; ora in Giuseppe Bartolucci, *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Bulzoni, Roma 2007, p. 119.

ciava: «il mancato adeguamento delle strutture; la crescente ingerenza della burocrazia politica e amministrativa nei teatri pubblici; il monopolio dei gruppi di potere; la sordità di fronte al più significativo repertorio internazionale»²⁶ e auspicava ad una pratica sperimentale che minasse «il teatro cosiddetto ufficiale e la politica ufficiale nei riguardi del teatro»²⁷. Come scrive la studiosa Valentina Valentini:

Nel “Manifesto” di Ivrea, il modo produttivo del Living Theatre – basato sul gruppo cementato da affinità ideologiche – marca i tratti del Nuovo Teatro, come comunità in cui non c’è alcuna cesura fra l’esistenza quotidiana e la pratica artistica; questa comunità si rigenera attraverso l’accoglimento di materiali di vita degradati, di linguaggi e materie espressive estranee alla tradizione teatrale; e attraverso il ridimensionamento del linguaggio verbale, incapace di esprimere il presente. È un teatro che occupa tutto lo spazio, non è più limitato esclusivamente al palcoscenico, ma che occupa anche la strada. È sperimentale, in quanto mette in moto un processo di lavoro secondo il metodo «per prova ed errore», basato sulla ricerca comune di un collettivo che condivide e confronta competenze e visioni del mondo²⁸.

Questi tumulti riformulavano le prassi teatrali, destituendo il palco come luogo deputato al fatto teatrale e il testo drammatico dall’egemonia di codificare l’intero spettacolo a vantaggio della scrittura scenica²⁹. Affrontando la frattura avvenuta tra scrittori e teatro, nel 1968 Giovanni Testori pubblica l’emblematico *Nel ventre del Teatro* sulla rivista *Paragone. Letteratura* diretta da Roberto Longhi, proponendo una più radicale relazione tra la pratica e la parola teatrale, e tra queste e il fatto sociale.

²⁶Franco Quadri (a cura di), *Per un convegno sul Nuovo Teatro*, «Sipario», n. 247, novembre 1966; ripubblicato in Id., *L’avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977, p. 135.

²⁷*Ibid.*

²⁸Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2015*, Bulzoni, Roma 2015, p. 41.

²⁹Scrive Giuseppe Bartolucci: «La scrittura scenica è strutturalmente una scrittura “materialistica”. Come tale essa rifiuta, in primo luogo, esteticamente, qualsiasi ascendenza idealistica, che salvaguardi e dia privilegio alla parola. Oggi la scrittura scenica non si estende, non riposa più su questa autonomia della parola; e giustamente si vuole porre questa parola alla pari degli altri elementi, gesto, fonetica, spazio e tempo, sulla scena. Così la parola viene considerata puro materiale scenico essenzialmente tecnico, prima di far capo a ogni sua possibile altra referenza, e viene descritta poi nei suoi elementi fonici e visivi, nella sua spazialità e temporalità, al fine di trarne scientificamente tutte le potenzialità espressive. Ciò che allora importa, e che è determinante, è la *materialità* di questa parola, la sua potenzialità espressiva ancorata agli elementi che la compongono e non ai significati che se ne traggono». Giuseppe Bartolucci, *La “materialità” della scrittura scenica*, in Id., *Testi critici: 1964-1987*, op. cit., pp. 65-66.

Il teatro vero (la tragedia), non potrà mai essere rappresentazione criticata e quindi formale e superficialmente estetizzante della vita, ma sempre e solo verbalizzazione tentata [...] Il peso eversivo del teatro è proporzionale alla sua capacità di distruggere le condizioni civili (storiche, sociali e politiche) di chi l'accosta, sia leggendolo, sia assistendovi [...] che, alla fine, s'abbia la dilagante prova dell'impossibilità d'una risposta che sia veramente tale (come, invece, normalmente, per la risibile teoria della redimibilità o catarsi o funzione morale e sociale del teatro, anziché della sua spettrazione religiosa, si propende a credere e a fare). Condurre lo spettatore alla catarsi significherebbe condurlo alla soluzione? Esattamente e tragicamente il contrario: significa condurlo alla constatazione dell'impossibilità d'ogni soluzione³⁰.

Nel 1969 viene pubblicato *Programma per un teatro proletario di bambini* scritto da Walter Benjamin nel 1928³¹, quando aveva conosciuto la regista Asja Lacis e il suo lavoro con i bambini di Örel. Subito dopo la Rivoluzione d'ottobre la regista ed educatrice infatti era stata incaricata dal governo sovietico di lavorare presso il teatro comunale di Örel alla guida di un nuovo teatro proletario che lei dedicò a quei bambini e orfani di guerra che «si guardavano intorno come vecchi»³², trovando nella prassi teatrale (nel gioco e nell'improvvisazione), uno strumento educativo proletario.

Queste situazioni e testi divengono sintomi e detonatori di un mutamento di prospettive per la ricerca teatrale italiana e una messa in discussione delle istanze mimetiche, del sistema dei teatri pubblici e dei luoghi di potere in generale. Sull'onda delle lotte politiche degli anni Sessanta, sul versante teatrale viene rivendicata una riformulazione dei linguaggi scenici quanto una dell'apparato produttivo e distributivo, nonché della stessa concezione di "teatro". Il testo di Testori, quello di Walter Benjamin, le riflessioni di Barba sul lavoro di Grotowski, gli scritti elaborati dal convegno di Ivrea affermano la necessità di un affondo delle pratiche teatrali nel corpo, quello dell'attore e quello sociale, per mutarlo e mutarsi. Le parole chiave del periodo diventano: teatro laboratorio, teatro collettivo, impegno sociale, teatro-vita, rapporto platea-spettatore, acquisizione di un pubblico nuovo attraverso nuove strutture organizzative, decentramento. Gli stessi Teatri Sta-

³⁰Giovanni Testori, *Il ventre del teatro*, «Paragone. Letteratura», n.220, v.40, giugno 1968, pag. 93-95.

³¹Walter Benjamin, *Il programma per un teatro proletario di bambini*, «Quaderni Piacentini», n.38, 1969; ora in Id., *Opere complete. Scritti 1928-1929 (Vol. 3)*, a cura di E. Ganni, H. Schweppenhäuser e R. Tiedermann, Einaudi, Torino 2010.

³²Eugenia Casini Ropa, *Il teatro Agitprop nella repubblica di Weimar*, in Asja Lacis, *Professione: rivoluzionaria*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 79.

bili mettono in discussione la propria istituzione avviando delle politiche di decentramento sostanziate in progetti con le scuole e nelle periferie delle grandi città. Ne sono un esempio a Roma i progetti di animazione culturale in territori periferici (VII, VIII, XIII, XV municipio) promossi e coordinati da Giuseppe Bartolucci attraverso il Teatro Scuola del Teatro di Roma, o quelli promossi nel 1969 da Edoardo Fadini per il Teatro Stabile di Torino, caratterizzati dalle azioni teatrali di Giuliano Scabia in quattro quartieri operai della città: Mirafiori Sud, Le Vallette, Corso Taranto e La Falchera³³. La riformulazione sociale e quella della pratica teatrale segnano l'incontro degli artisti con comunità e territori marginali (scuole, periferie, fabbriche, carceri, ospedali psichiatrici) e soggettività fino ad allora senza voce, come le persone con disabilità. È dunque in questo periodo che si passa da una dimensione che spettacolarizzava le disabilità ad un'altra che ne drammatizza esperienze e prerogative, spostando l'asse dei discorsi. Come vedremo infatti, nei decenni successivi la rappresentanza di performer con disabilità in scena sarà via via sempre più crescente, così come variegata e molteplici le modalità di rappresentazione delle diverse disabilità.

³³Per maggiori approfondimenti Edoardo Fadini, *Il teatro degli equivoci*, «Fuoricampo», I, n.2, giugno 1973; Marco Baravalle, *Teatro ad oltranza. Giuliano Scabia e la partecipazione radicale*, «Acting Archive Review» Anno X, n.19, Maggio 2020, pp. 102-120.

Decentralizzarsi: l'incontro con le disabilità psichiche

Nel 1972 lo psichiatra e neurologo Franco Basaglia invita il regista Giuliano Scabia a coordinare un progetto di ricerca presso l'Ospedale Psichiatrico di Trieste. L'esperienza costituisce uno dei primi esempi, almeno per quel che concerne l'Italia, di avvicinamento delle pratiche teatrali alle disabilità, in questo caso psichiche. L'invito di Basaglia coincide con la sua battaglia a favore della chiusura dei manicomi e di una riforma dell'istituzione psichiatrica, confluita poi nella legge n.180 del 1978.

Lo psichiatra e neurologo promuoveva una rivoluzione del sistema psichiatrico fondata più sulla restituzione di dignità alla persona che sulle cure coercitive generate dalla necessità della società di preservarsi dalla "minaccia" dei soggetti ritenuti "devianti" escludendoli. Scrive Franco Basaglia:

In seguito alla classificazione sistematica della malattia introdotta dai grandi psichiatri, i manicomi ottennero la dignità di centri medici, mentre, al tempo stesso, i malati venivano derubati della propria dignità di persone [...] Se noi consideriamo un paziente in base alla sua cartella clinica, lo incateniamo agli aspetti negativi della sua biografia proprio così come viene descritta. Nel contesto di tale descrizione, il suo comportamento viene spiegato a posteriori, il che va poi a confermare la consistenza della sua deviazione, cosicché viene definito minaccioso e perciò bisognoso di essere tenuto sotto controllo. Questo è il costrutto che motiva le misure medico-giuridiche, che legittima la sanzione del comportamento deviante del «malato mentale» nel manicomio allo scopo di difendere la società dall'irrazionale corpo malato. E appena i bisogni delle persone non trovano più altro posto per esprimersi che nell'irrazionale (in quello che viene definito tale), si arriva al punto in cui la «malattia mentale», così come un cancro, va estirpato dall'organismo sociale, va etichettata e isolata¹.

¹Franco Basaglia, *Il cavallo azzurro che portò i matti fuori dal manicomio*, «l'Unità», 22 giugno 2011, p. 38. Testo inedito in Italia fino al 2011, venne scritto nel 1979 per la prefazione all'edizione tedesca di *Marco Cavallo* di Giuliano Scabia; ora in Giuliano Scabia, *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, Alpha Beta Verlag, Bolzano 2011.

Incoraggiando un approccio relazionale fondato sull'empatia, nel 1972 Basaglia invita, come dicevamo, presso l'ospedale psichiatrico di Trieste da lui diretto il regista Giuliano Scabia e un'equipe costituita da Vittorio Basaglia, Stefano Stradiotto, Ortensia Mele, Federico Velludo e Vittoria Basaglia allo scopo di sperimentare un metodo di lavoro collettivo. Il progetto si tramutò in "un'esperienza di comunicazione su schema vuoto", ovvero non prefissata a priori, ma generata dallo stretto contatto con i pazienti a partire da pochi elementi fissi, suscettibili alla trasformazione. Scrive Giuliano Scabia, sul diario redatto durante i giorni di laboratorio e poi divenuto un libro pubblicato da Einaudi nel 1976:

Eravamo pittori, registi, scrittori, animatori, insegnanti, fotografi o altro e non sapevamo a cosa ci sarebbe servita la nostra tecnica, la nostra conoscenza. Non si potevano fare progetti: insegnare a disegnare? Insegnare a scolpire? Insegnare a recitare? Non era facile. Non avremmo avuto un pubblico cui esibire le nostre opere, né scolari da istruire in tecniche particolari, né bambini da divertire, ma una realtà umana che volevamo aiutare a modificare. Provvisori, di passaggio, senza obblighi e rapporti precisi di lavoro, senza essere retribuiti, entravamo per un periodo in un ospedale in trasformazione. Eravamo gli "artisti" e questa definizione era stata scelta proprio per l'ambiguità che conteneva e che ci avrebbe consentito di essere riconosciuti dai malati come persone estranee alla cura, alla custodia: estranee al manicomio. Volevamo soprattutto attuare una forma di comunicazione, non codificata né codificabile, che si sarebbe strutturata gradualmente nel tempo. Lavorammo in una situazione difficile, stimolante e assolutamente nuova, rifiutando, però, di instaurare un rapporto da sperimentatori su cavie².

Le pratiche sperimentate dal collettivo presso l'ospedale psichiatrico, mettevano in discussione allo stesso tempo due sistemi: quello delle cure psichiatriche che, come si diceva, a partire dai primi decenni del Novecento avevano separato la persona con disabilità psichica dal tessuto sociale, invisibilizzandola allo scopo di "correggerla"; e quello delle pratiche teatrali che rinunciavano ad ogni certezza codificata, all'obiettivo di arrivare ad una forma spettacolo, l'ancora di un testo o una situazione dalla quale partire, la presenza di spettatori a cui consegnare l'esperienza, gli strumenti per comunicare con i compagni di lavoro (i pazienti). Spogliandosi da ogni struttura

²Giuliano Scabia, *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1976, p. 17.

preventivata e conosciuta, la pratica laboratoriale guidata da Giuliano Scabia trovava nella “sola” relazione con la realtà ospitante il proprio punto d’ancoraggio e nell’idea di non esasperare maggiormente la distanza tra i pazienti e la società il proprio obiettivo: «Solo da un confronto fra le cose che loro e noi sappiamo fare potrà venire una reciproca stima pratica, una “serietà” del fare insieme»³. Il risultato di questo itinerario sconosciuto fu l’azione *Marco Cavallo* (1973), una sorta di festa/processione di liberazione collettiva che si espresse con l’uscita dei pazienti per le strade di Trieste, a San Giusto, nel quartiere di San Vito. Marco Cavallo è una grande scultura di cartapesta costruita collettivamente durante i mesi di lavoro e dedicata a un cavallo che poco tempo prima trasportava la biancheria dell’ospedale. La storia dell’animale emerge dall’incontro con i pazienti che denunciavano la decisione dell’istituzione di sopprimerlo. Immediatamente l’aneddoto diventa un simbolo, un dispositivo narrativo su cui costruire le azioni e ramificare gli altri racconti. Come il metodo delle istituzioni psichiatriche, il destino del cavallo rappresentava la concezione di voler rimuovere un problema anziché tentare di risolverlo.

Lo schema vuoto da cui parte il laboratorio mantiene come unica costante la decisione di comunicare con dei fogli illustrati e stampati giorno per giorno quanto avviene all’interno della struttura, in modo da tenere costantemente aggiornati sia i pazienti che il personale, strumento che viene denominato “giornale murale”. Nessun paziente è obbligato a partecipare al laboratorio, ma questo si arricchisce di partecipanti man mano, sulla base della loro adesione spontanea. Dalla prassi teatrale Scabia riprende la necessità di trasformare lo spazio di azione, al fine di favorire una diversa disposizione relazionale tra persone e luoghi comunitari e la drammatizzazione della storia attraverso il gioco, l’improvvisazione, il confronto continuo. Lo spazio è riformulato ogni giorno mediante le invenzioni, i disegni, i pupazzi costruiti durante le attività quotidiane. La costruzione di Marco Cavallo nasce dall’invito ai pazienti di immaginare un luogo fantastico in cui voler abitare, la pancia del cavallo diventa così un’ideale dimora per riporre bisogni e desideri.

Noi non siamo psichiatri, o artisti «guaritori»: non siamo venuti a guarire con l’arte – cioè a fare arte terapeutica, che ci sembra pericolosamente equivoca – e neanche siamo venuti per creare noi opere d’arte, né psicodrammi, ma per unire la nostra azione allo sforzo che tutto l’ospedale sta sostenendo: siamo qui per fare qualcosa che va inventato giorno per giorno, e tenuto teso e vivo per

³Giuliano Scabia, *Cronaca del laboratorio P (primo, secondo, terzo, quarto, quinto, sesto, settimo giorno)*, in Id., *Marco Cavallo. Un’esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, op. cit., pp.11.

un tempo abbastanza lungo, cioè per due mesi, il tempo che ci è stato dato e che ci siamo dati; partiamo dall'esigenza di fare in grande: grandi oggetti, grandi fogli, grandi pupazzi, per evitare l'emersione di modi espressivi legati al passato dei malati, al periodo della scuola, alla miseria della non espressione a cui sono stati condannati: cioè per portarli, di fronte al grande, a misurare se stessi in una dimensione inusitata e sorprendente⁴.

Al termine dei mesi di gioco e preparazione dei materiali, lo sbocco naturale dell'azione appare l'uscita della grande scultura per le strade, a testimoniare l'incontro di una porzione di società esclusa, quella dell'ospedale, con il resto della società, la comunicazione di un "dentro" con un "fuori": un dentro interiore di ciascun paziente rispetto a un fuori generato da processi e persone, insieme al "dentro" dell'ospedale con il "fuori" della città. La festa per le strade diventa un atto rivoluzionario che insieme attesta un moto di liberazione individuale e un atto di denuncia delle condizioni dei pazienti e dei lavoratori dell'istituzione psichiatrica, non solo quella specifica di Trieste, ma anche quella dei manicomi in generale. Non a caso viene individuata come occasione di uscita per le strade la stessa giornata di uno sciopero generale nazionale, per sottolineare assieme ai lavoratori e alle forze sindacali l'esigenza di una trasformazione effettiva dell'istituzione psichiatrica. Scrive Giuliano Scabia:

La festa di oggi rappresenta per noi un momento di una lotta iniziata da oltre un anno contro tutto ciò che il Manicomio in Italia è e rappresenta. Marco Cavallo vuole essere simbolo di un processo di liberazione in atto per tutti quelli che soffrono della vita manicomiale. In questo senso dobbiamo sottolineare che, se pur questo processo di liberazione nell'OPP di Trieste è avviato, coloro che vi lavorano sperimentano, giorno per giorno, nella loro attività pratica, e sulla loro pelle e su quella dei malati, la persistenza di problemi insuperati. La realtà attuale dell'Ospedale è:

- 1) che malgrado il nostro impegno più intenso, le condizioni materiali di esistenza dei ricoverati sono ancora totalmente dominate dalla miseria e dalla mancanza degli oggetti più elementari (servizi igienici, vestiti, armadi, comodini, cibo decente, attrezzature sanitarie ecc.)
- 2) che le condizioni di lavoro degli infermieri sono estremamente disagiate (quarantotto ore settimanali, scarsità di personale, salari irrisori, turni impossibili ecc.)
- 3) che manca qualsiasi prospettiva reale (lavoro, case, mezzi di sussistenza ecc.) per la maggior parte dei degenti, così condannati a restare per sempre assistiti.

⁴Giuliano Scabia, *Discussione dei progetti: cronaca*, «Sipario», n. 323, aprile 1973, p. 8.

Ribadiamo quindi la complessità dei problemi la cui soluzione non può essere demandata ai soli operatori poiché essa investe la responsabilità della cittadinanza, degli Amministratori e dei politici.

[...] Prendo il megafono e dico: Questo cavallo è stato costruito nel manicomio di San Giovanni. Oggi qui fuori siamo insieme, sani e malati. Abbiamo lavorato insieme per due mesi. Adesso stiamo andando a una festa. Non a una festa di carnevale, ma a una festa di lotta. Siete tutti invitati. Marco Cavallo è per tutti noi diventato un simbolo: il simbolo della lotta per la liberazione degli esclusi e degli oppressi⁵.

Solo otto anni prima di quest'azione, nel 1964, il drammaturgo Peter Weiss aveva scritto l'opera teatrale in due atti *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn De Sade*, pubblicata in lingua italiana con il titolo *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentato dalla compagnia filodrammatica dell'ospizio di Charenton sotto la guida del marchese de Sade*⁶. Si tratta della storia del marchese De Sade, che mette in scena l'uccisione di Marat con la compagnia filodrammatica dell'ospizio di Charenton. Rispetto a quest'opera e le precedenti che in qualche modo utilizzano il tema della follia come metafora dell'incomunicabile o della sovversione dei codici teatrali, come nel caso della messa in scena del testo di Weiss ad opera del regista Peter Brook nel 1964⁷, l'operazione di Scabia segna un passaggio paradigmatico: dall'utilizzo della disabilità psichica come *topos* letterario all'incontro diretto con la persona che la vive, e che a sua volta si fa portatrice di un metodo, gestendo temi e ritmi della produzione drammatica. Non si assiste in questa operazione alla spettacolarizzazione della disabilità, al contrario quest'ultima diviene motore di scrittura per la drammatizzazione di una condizione interiore difficilmente comunicabile se non per immagini e brandelli di storie. *Marco Cavallo* dunque diviene una proposta di approccio per un metodo di creazione sperimentale, basato sulla prova, l'errore e il contributo di una collettività. Un dramma didattico aperto⁸, come lo stesso Scabia lo ha defi-

⁵Giuliano Scabia, *Cronaca del laboratorio P (trentacinquesimo giorno)*, in Id., *Un'esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, op. cit., p. 127.

⁶Peter Weiss, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* (1964), trad.it a cura di I. Pizzetti, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentato dalla compagnia filodrammatica dell'ospizio di Charenton sotto la guida del marchese de Sade*, Torino, Einaudi, 1967.

⁷Per maggiori approfondimenti si rimanda a Mauro Petruzzello, *Perché di te farò un canto*, Bulzoni, Roma 2018, pp. 118-124.

⁸Cfr. Giuliano Scabia, *Un'esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, op. cit. p. 32.

nito, ovvero un'ambiente mobile dove crescere assieme dialetticamente, o una "scrittura azione", per dirla nei termini del critico Giuseppe Bartolucci che era stato uno dei massimi promotori dell'animazione teatrale sulla rivista da lui fondata *TeatrOltre*. Scrive il critico:

La politicizzazione di tale scrittura-azione non avviene puramente per contenuti quanto per invenzione, cioè per capacità di delineare una situazione e di svolgerla per occasione, di afferrare un brandello negativo di realtà e di trasformarla in materiale autentico di vita, di promuovere una provocazione nell'ambito di un procedimento "libero" [...] bensì nell'ambito di una forma di comunicazione partecipazionale e di un'elaborazione collettiva dell'azione per successivi interventi tecnici e ideologici tutt'assieme. Ci troviamo allora di fronte ad una scrittura-azione, per quel che ci è dato constatare, che si progetta organicamente e si espande liberamente, quando può e come può, a proprio rischio e rendimento⁹.

Negli stessi anni in cui Scabia conduceva le sue esperienze a Trieste, Giuseppe Bartolucci andava delineando su *TeatrOltre* una sorta di equivalenza tra avanguardia e animazione, considerandole come due antidoti al consumismo delle merci poiché fondate sull'attenzione al processo, piuttosto che al risultato¹⁰. Questi presupposti nei decenni a seguire divengono il motore di molte compagnie italiane che si muovono nel solco dell'impegno civile e a stretto contatto con comunità territoriali emarginate, formatesi in quel contesto di rivolgimenti politico-sociali degli anni Settanta. Per fare un solo un esempio: Animalì Celesti – Teatro d'arte civile, fondata da Alessandro Garzella nel 2012 e frutto della sperimentazione del regista sulla metodologia del *gioco del sintomo*¹¹ in contesti di marginalità e disagio, praticato durante la sua direzione di Sipario Toscana – La Città del Teatro di Cascina e ancor prima con la cooperativa Teatro delle Pulci fondata nel 1978.

Tuttavia, già nel 1977 Giuseppe Bartolucci annuncia la morte dell'animazione teatrale e il recupero del teatro prodotto¹². In effetti, ciò che distingue i progetti radicali degli anni Settanta da quelli dei decenni successivi (Ottan-

⁹Giuseppe Bartolucci, *Per un gesto "teatrale" dei ragazzi (con scrittura collettiva)*, in Id. (a cura di), *Il teatro dei ragazzi*, Guarnaldi, Firenze 1972, p. 18.

¹⁰Cfr. Giuseppe Bartolucci, *Un'ipotesi di decentramento culturale*, «TeatrOltre», n.13, 1976, pp. 7-15.

¹¹Per maggiori approfondimenti si rimanda a Renzia D'Incà, *Città del teatro e dell'immaginario contemporaneo. Teatro dell'arte in-civile*, Titivillus, Corazzano 2009.

¹²Cfr. Giuseppe Bartolucci, *Animazione '77/ Morte dell'animazione?*, «TeatrOltre», n.15, 1977, pp. 3-10.

ta e Novanta) è un rientro dei gruppi “riottosi” nel riparo offerto dall’edificio teatrale e un ritorno all’ordine di una forma-spettacolo precedentemente rifiutata. Nell’arco dell’ultimo trentennio i progetti radicali e impegnati sono stati messi a segno in uno scenario artistico che ha fatto dello sconfignamento tra discipline e della creazione di relazioni il proprio statuto. Queste compagnie, pur mantenendo una metodologia laboratoriale fondata più sul processo e l’incontro con la persona che non sulla creazione di un prodotto-spettacolo, tendono a quest’ultimo, istituzionalizzando e codificando in qualche modo le esperienze ribelli precedenti.

Emblematica la vicenda del regista Pippo Delbono che nel 1996 viene invitato a condurre un seminario teatrale per attori e attrici presso l’Ospedale Psichiatrico di Aversa: «e lì ogni pomeriggio, puntualmente veniva un omino che si sedeva molto compitamente a osservare. Così ad un certo punto l’ho invitato a partecipare al lavoro. Era Bobò, sordomuto, microcefalo, era stato rinchiuso lì 45 anni»¹³. Bobò, che per i successivi venti anni diverrà l’attore/feticcio della compagnia Pippo Delbono, vince il premio Ubu nel 1997 come miglior attore per lo spettacolo *Barboni* (1997), facendosi in qualche modo antesignano dell’inglobamento delle istanze antisistema dell’animazione teatrale degli anni Settanta nei luoghi e nei discorsi ufficiali della produzione teatrale, al contempo slargando le maglie di una rappresentanza delle persone con disabilità in quegli stessi luoghi.

Negli spettacoli della compagnia Pippo Delbono, la biografia del regista, accanto a quella degli attori, si offre come lente d’ingrandimento dietro la quale osservare la società. La dialettica persona/personaggio si costituisce come snodo drammaturgico di gran parte delle produzioni della compagnia. Scrive il regista:

Bobò è sincero, il suo corpo non può mentire, ogni suo piccolo movimento è il massimo che può fare, perché lui è in quel momento completamente presente. Altre persone per arrivare a questa sincerità, che poi sulla scena significa essere semplici, devono passare attraverso percorsi più lunghi. Bobò, Armando, Gianluca hanno un rapporto più diretto con la vita, con la sofferenza e quando fanno la stessa azione, lo stesso movimento di un altro attore sono più sinceri [...]

Io quando osservo Gianluca o Bobò o Nelson nella loro grande libertà, non mi sembrano per niente handicappati, riescono a vivere un rapporto diretto con le loro gioie, le loro sofferenze senza mediazioni, sono persone libere. Sento più

¹³Pippo Delbono in Alessandra Rossi Ghiglione (a cura di), *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Ubulibri, Milano 1999, p. 67.

spesso la sofferenza, l'handicap nelle persone costrette a vivere una vita di finzione, in cui ci si nasconde e c'è molta frustrazione, persone che non hanno trovato la chiave per accendere la loro fiammella artistica¹⁴.

La dialettica persona-personaggio è il nucleo nevralgico a fondamento di pedagogie attoriali del Novecento molto eterogenee per esiti e principi. Si pensi al teatro epico di Bertolt Brecht, al metodo Stanislavskij, agli “esercizi psichici” di Grotowski, tutte esperienze che, per quanto diverse, assumono il teatro non quale luogo di autenticità, quanto, piuttosto, mezzo attraverso cui ricreare di volta in volta una nuova autenticità che risponda a leggi diverse da quelle che regolano l'agire quotidiano. A differenza di questi esempi, negli spettacoli di Delbono tale dialettica è messa a tema, più che costituirsi come principio costruttivo. Del resto a partire dagli anni Settanta il post-strutturalismo rivela la natura codificata di concetti come “autenticità” o “verità”, da intendersi sempre come il frutto di una determinata autorità ideologica. Di pari passo il decostruzionismo, operando una disseminazione del senso e una deterritorializzazione dei saperi, fornisce una lettura della realtà come un dato mai al di fuori della rappresentazione e delle sue politiche. In questa prospettiva, la sincerità promulgata da Delbono non è una qualità congenita dei suoi interpreti, come scrive, ma un'ideologia strutturata mediante diverse strategie drammaturgiche.

In uno spettacolo più recente, *Orchidee* (2013), Bobò prende posto al centro della scena, in silenzio e immobile, mentre la voce acusmatica del regista ne racconta la biografia. È il rapporto tra la voce dell'autore e la stasi del performer a costruire la sua “esecuzione” intorno alla dialettica persona/personaggio. Nello stesso spettacolo Gianluca Ballarè, un attore con Sindrome di Down, è introdotto dal regista come impronta di conoscenza diretta del reale. Tale rappresentazione viene restituita mediante il contrasto tra un climax di costumi indossati dal performer via via sempre più stravaganti e la sua nudità. L'artificiosità dei costumi, ora da ballerina di cabaret, ora da sposa, ora da giullare, arriva a un parossismo tale che si scioglie, infatti, con l'ultima entrata in scena, in cui il performer si presenta in tutta nudità a sottolineare lo spogliarsi dai costrutti posticci che “una società malata” (come sottolinea la voce acusmatica dell'autore) applica sulle persone con Sindrome di Down. L'ostensione del corpo nudo quale icona di “autenticità” è del resto un'ulteriore aggettivazione derivante

¹⁴*Ivi*, pp. 36 e 71.

dall'impianto drammaturgico. Come dicevamo nel capitolo precedente infatti, in termini semiotici l'ostensione è l'atto di esibire qualcosa o qualcuno che possa significare per se stesso. Tuttavia, Umberto Eco specifica che: «per esprimersi ostensivamente è richiesta una sorta di tacita o esplicita stipulazione di pertinenza»¹⁵. L'oggetto o la persona non sono impronta di un determinato significato, ma è l'aderenza a un medesimo sistema di rappresentazioni tra mittente e destinatario a fornire tale significato. La nudità in sé dunque non veicola alcun segno se non inserita in un sistema di relazioni significanti più ampio. In *Orchidee* tale sistema pone al centro la nudità come interruzione di un flusso straordinario, con l'effetto voluto di produrre una distanza tra una scena dichiarata come "autentica" e una platea enunciata come corrotta. Quella di Pippo Delbono è solo una delle numerose esperienze di incontro con le disabilità psichiche e intellettive che proliferano intorno agli anni Novanta. Come scrivono Alessandro Garzella e Antonio Viganò infatti:

Negli anni Novanta il teatro coi matti, dopo alcune esperienze mitiche, ai più parve un piccolo sottomercato, un buon rifugio, una scappatoia tutto sommato comoda per sbarcare un pezzettino di lunario, o ricavarsi un porto franco, candidandosi al medagliere d'assistito [...] lontanissimi da qualsiasi celebrazione del diverso o delle diversità, noi cerchiamo di svelare, non confermare, vogliamo rompere il paradigma, mostrare un altro possibile. Trasfigurare il soggetto per passare da una sola "condizione" a una capacità di "comunicazione" risonnante. Che ci fa un attore professionista accanto a un matto se non proporre la necessità di un reciproco contagio tra le tecniche e le ossessioni della vita? Da questa straordinaria potenzialità – e dai mille fallimenti che ne derivano per tutti noi – nasce l'indignazione radicale verso lo sfruttamento falsamente pietistico del dolore che a volte traspare in qualche scena, magari scimmiettando l'ipocrisia televisiva, il voyeurismo culturale o il ricatto di una falsa pietà. Insomma: se ci fosse uno statuto del teatro sociale d'arte, dovrebbe essere scritto un primo articolo in cui si vieta la spettacolarizzazione della sfiga¹⁶.

Si consideri che la legge n.104, che fino ad oggi organizza complessivamente le questioni riguardanti le disabilità, entra in vigore proprio nel 1992, sancendo gli impianti concettuali emersi nelle classificazioni internazionali disposte dall'Organizzazione Mondiale della Sanità, centrate, come

¹⁵ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, op. cit., p. 294.

¹⁶ Alessandro Garzella – Antonio Viganò, *L'ombra che ride. Appunti per un manifesto sulle diversità del teatro*, «ateatro», 18 aprile 2017 (<http://www.ateatro.it/webzine/2017/04/18/lombra-che-ride/>; ultimo accesso 29 aprile 2021).

abbiamo visto, più sulla persona in relazione con l'ambiente che non sulla sua specifica condizione di salute. Tale legge sostiene infatti la necessità di agire sulle «condizioni invalidanti che impediscono lo sviluppo della persona umana, il raggiungimento della massima autonomia possibile e la partecipazione alla vita della collettività, nonché la realizzazione dei diritti civili, politici e patrimoniali»¹⁷. Essa si pone tra gli obiettivi la promozione del superamento di ogni forma di emarginazione e di esclusione sociale della persona nel suo sviluppo unitario, dalla nascita alla presenza in famiglia, nella scuola, nel lavoro e nel tempo libero, indipendentemente dallo stato e dal tipo di disabilità.

Non necessariamente come conseguenza diretta della normativa, dagli anni Novanta in Italia proliferano, insieme alle esperienze delle compagnie teatrali fuori dai teatri, le pubblicazioni, le conferenze e i dibattiti attorno al rapporto tra pratiche teatrali e “diversità”, di cui abbiamo riportato alcuni snodi emblematici del discorso nella prima parte del libro. Per quel che concerne lo specifico dell'incontro con disabilità psichiche e intellettive, per alcune compagnie questo percorso si è mosso in parallelo all'attività artistica e in stretto rapporto con un'equipe di professionisti operanti nell'area psicosociale, quell'area di ricerca e sperimentazione che nella prima parte è stata definita di volta in volta Teatro Sociale, Teatro-comunità, Teatro di interazione sociale. In altri casi, invece, tale incontro si è affrancato dalle logiche amatoriali per intrecciare l'attenzione sulla persona e il processo alla qualità estetica e professionale. Tra questi, oltre alla Compagnia Pippo Delbono, si possono citare ad esempio Teatro La Ribalta, fondata nel 1983 da Antonio Viganò, il Laboratorio Teatrale Integrato Piero Gabrielli, fondato nel 1981, e Lenz Rifrazioni. Quest'ultima, fondata nel 1986 da Maria Federica Maestri e Francesco Pititto, è oggi confluita in Lenz Fondazione che ne accoglie l'eredità storica e artistica. L'attività della Fondazione è poliedrica: una ricerca artistica che poggia sulla peculiarità e sulla “sensibilità” degli attori con cui lavora¹⁸, sull'intrinseca qualità espres-

¹⁷Dall'Art.1 della legge n.104 del 5 febbraio 1992, consultabile sul Portale della Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana (<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1992/02/17/092G0108/sg>; ultimo accesso 29 aprile 2021).

¹⁸Maria Federica Maestri e Francesco Pititto preferiscono da sempre parlare di sensibilità piuttosto che di disabilità, tentando nell'idea di valorizzare i performer con cui collaborano per le loro qualità espressive. Scrive Francesco Pititto: «Iniziamo con la scelta di una denominazione sufficientemente rappresentativa: attore sensibile. Non che gli attori normalmente dotati siano insensibili ma questi quattro anni di esperienza, a contatto con questi nuovi attori, mi fanno propendere per una definizione che sottolinea la loro carat-

siva dei luoghi, sulla visceralità della parola e sulla potenza delle immagini e della loro storia. Parallelamente la fondazione porta avanti un impegno costante sul territorio parmense attraverso il progetto Pratiche di Teatro Sociale, una serie di laboratori integrati rivolti a persone con disabilità intellettuale e psichica in collaborazione con diversi enti della provincia. Alcuni degli incontri avvenuti in questo ambito prettamente sociale si sono poi negli anni trasformati in solide collaborazioni artistiche. È il caso dell'attrice con Sindrome di Down Barbara Voghera, che dal 1999 entra stabilmente a far parte dell'*ensemble* Lenz, partecipando alle più significative produzioni della compagnia, tra cui la trilogia dedicata al *Faust* di Goethe (2000-2002) e *La Vita è sogno*, dall'opera di Calderón de la Barca, nel ruolo di Clarino (2003), è protagonista in *Biancaneve e Pollicino* nel Progetto Grimm (2001-2002) e unica protagonista di *Hamlet Solo* (2013). Nel 2017 è tra gli interpreti di *Aktion T4*, creazione ispirata al programma di eutanasia dei bambini con disabilità intrapreso dal regime nazista.

Aktion T4 fa parte di un progetto triennale iniziato nel 2016 con la messa in scena di *Kinder*, opera dedicata a sei bambini di Parma morti nei campi di sterminio, proseguito nel 2018 con *Rosa Winkel*, una ricerca sulla persecuzione nazista nei confronti di persone omosessuali. La ricerca di Lenz fa leva sulla documentazione storiografica fornita dall'Istituto Storico della Resistenza di Parma. Il risultato è una drammaturgia altamente simbolica in un fitto dialogo con i luoghi ospitanti lo spettacolo, che gli autori definiscono "imagneturgia", cioè la creazione di una partitura visiva che trova profondità nello spazio sonoro disegnato da Andrea Azzali e nelle azioni degli interpreti. Su frequenze elettroniche che rimandano a perturbazioni ritmiche e neuronali, alternate da voci off che leggono testi programmatici nazisti, i performer agiscono in uno spazio metafisico carico di simboli storici, come la svastica, e metaforici, come uova rotte, a indicare le vite interrotte precocemente dal programma di selezione umana nazista. Il rapporto tra un livello storico brutale che decretò quali fossero le «vite indegne di essere vissute» e la presenza di performer con Sindrome di Down, vestiti con tutine delle Olimpiadi di Berlino del 1936,

teristica fondamentale: la maggiore sensibilità verso ogni aspetto della vita e delle relazioni umane. Non sono insensibili a niente anche quando sembrano interrompere ogni forma di comunicazione. Noi invece applichiamo spesso, e consapevolmente, forme di insensibilità (indifferenza, chiusura) verso ciò che ci sembra nocivo, noioso, superfluo e così via. Ecco, quindi, che attore sensibile può sostituire efficacemente altre formulazioni più attinenti al campo scientifico-pedagogico come: disabili intellettivi o fisici, diversamente abili, con abilità differenti, diversi». Cfr. Francesco Pititto, *La rifrazione del teatro*, op. cit., p. 2.

che urlano: «Siamo uomini e donne, perfezione della specie umana», accorcia la distanza tra la memoria e il presente, sostituendo vittime e carnefici. Questi attori infatti, che incarnano sulla propria pelle i segni di storiche esclusioni, assumono i panni degli esclusori, innescando un cortocircuito nelle catene di senso su cui lo spettacolo si dipana. Inoltre, un sofisticato linguaggio scenico, che staglia i performer contro rovine antiche e colonne romane cadute, proiezioni luminose e velatini, rende plastica e atemporale la loro figura, aggirando il rischio di un ingaggio compassionevole dello spettatore. *Aktion T4* si traduce così in un coro esistenziale che, mettendo a tema una delle storie delle disabilità troppo spesso ignorate, ne controverte al contempo l'immaginario come atto di rivalse.

Sebbene convivano oggi strategie diverse di incontro e ricerca con le disabilità psichiche, quello che accomuna le produzioni a partire dagli anni Novanta, e che le differenzia dai progetti di animazione teatrale degli anni Settanta, è una messa a tema della marginalità piuttosto che un effettivo capovolgimento delle dinamiche sociali. La festa di *Marco Cavallo* del 1973 diviene emblematica di un periodo della storia teatrale in cui l'intervento sul funzionamento delle istituzioni, accanto alla necessità di rifondare i linguaggi sulla base di un rapporto diretto con la realtà, si costituiscono come due facce della stessa lotta volta al cambiamento sociale. Non una rappresentazione del sociale in termini tematici, ma un fare che mina i codici dello stesso funzionamento della rappresentazione per ribaltare le logiche sistemiche della società. Se *Marco Cavallo* di Giuliano Scabia tentava di operare una destrutturazione delle istituzioni (ospedale psichiatrico e teatro) a partire da una relazione intima con i soggetti coinvolti, gli ultimi esempi, al contrario, distillano le specificità dei performer in scena in moniti universali sulla base dei quali avviare un processo di cambiamento sociale, enunciato ma di fatto non praticato. Il concetto di rappresentazione in questa sede naufraga, quindi, nei differenti ordini di senso che vi sono precipitati: l'ordine politico della rappresentanza o dell'autorità, l'ordine estetico della riproduzione o creazione *ex novo* di un mondo non contiguo a quello quotidiano, l'ordine disciplinare del linguaggio, che per gli studi di disabilità si costituisce come quelle pratiche discorsive che insieme descrivono il proprio oggetto di studi e al contempo lo costruiscono.

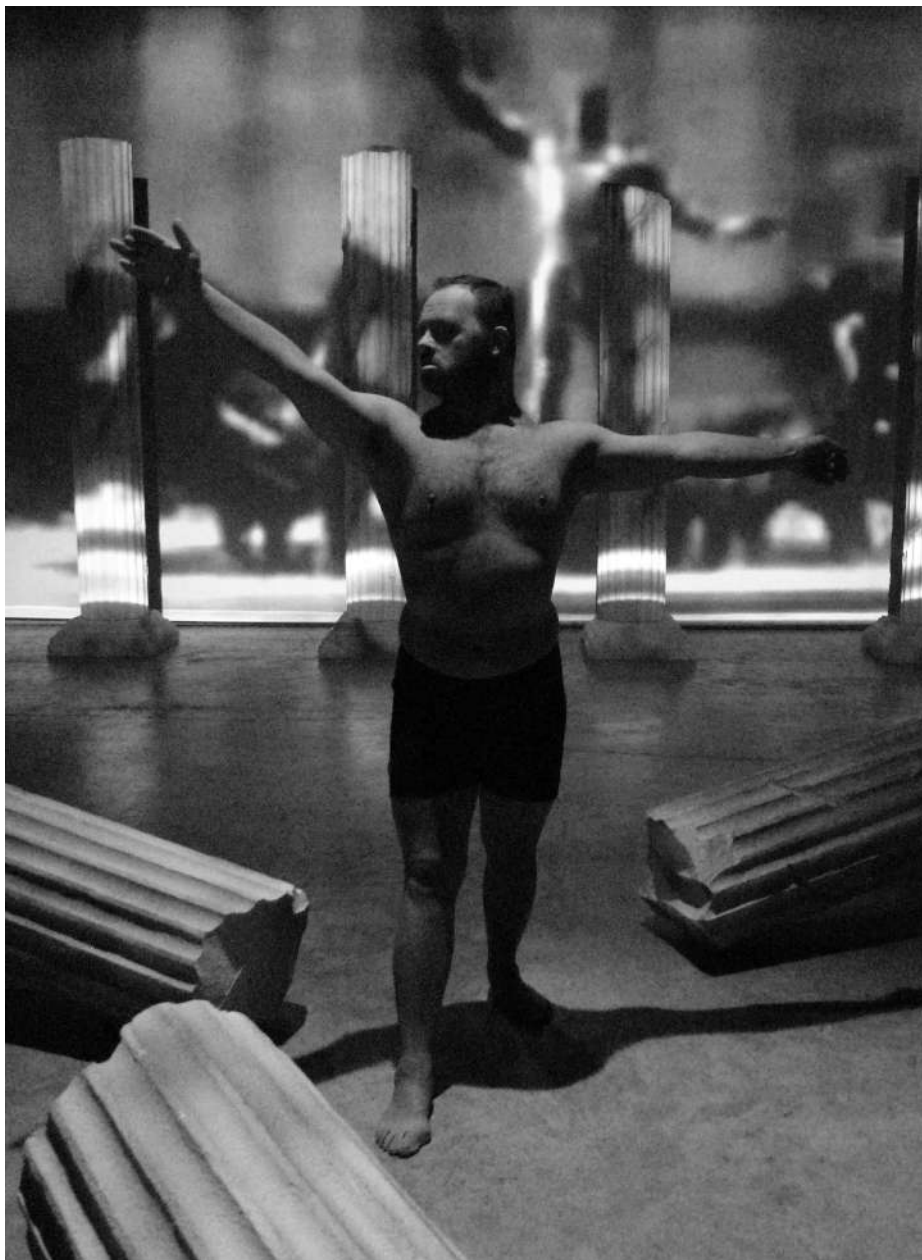


FIG. 1 ph. Maria Federica Maestri, *Aktion T4*, 2016. Per gentile concessione di Lenz Fondazione.

Il corpo non conforme come pratica deterritorializzante

Se gli anni Novanta, come suggeriscono Garzella e Viganò, segnano per il teatro un periodo di consolidamento dell'incontro con le disabilità psichiche in una sorta di categoria autonoma, maggiormente complessa è la questione della rappresentazione delle disabilità fisiche sulla scena. Tale rappresentazione infatti passa attraverso i saperi e le concezioni sul corpo elaborati in ambito filosofico, assorbiti dalla scena teatrale dal secondo Novecento in poi.

Le rivoluzioni sociali e culturali dei movimenti del Sessantotto svelano il corpo come dispositivo primo di controllo, ad opera del potere¹, e ne promulgano la liberazione come atto di ribellione alle prescrizioni della società. La Body art, la Performance art, la Video arte assumono il corpo come materia prima tramite cui esprimere discorsi sommersi. Come scrive Lea Vergine: «L'artista usa la violenza per rompere e comporre la normalità delle figure in cui l'uomo è ipocritamente obbligato a riconoscersi»². Il corpo si qualifica come luogo di transito, di desiderio, pulsione, linguaggio, gesto, percezione, storia individuale e collettiva. In alcuni casi la messa a nudo della sofferenza si tramuta in denuncia dei modelli dominanti di corpo e salute. L'artista Rebecca Horn ad esempio, a seguito di una grave infezione ai polmoni, pone al centro della propria ricerca la malattia, esponendo e magnificando il dolore mediante costrizioni e camuffamenti corporei. In *Einborn* (1970) la performer cammina in mezzo alla natura per dodici ore, indossando sulla testa una pesante estensione costituita da legno e metallo. L'azione controverte la polarità natura/cultura, producendo una mortificazione corporea che va a comprimere la soglia tra ciò che consideriamo un prodotto sociale e ciò che siamo abituati a concepire come naturale.

Nel corso del Novecento le prassi teatrali di allenamento del corpo, come la biomeccanica di Mejerchol'd o il lavoro sugli impulsi e le azioni fi-

¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir* (1976), trad. it. a cura di P. Pasquino e G. Procacci, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 2011.

² Lea Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Skira, Milano 2000, p. 80.

siche di Grotowski³, si costruiscono attorno a pratiche di decostruzione dei blocchi che impediscono il fluire dell'energia psico-fisica⁴. Come scrive Valentina Valentini: «L'idea di fondare una "scienza del corpo" basata non più sulla contrapposizione fra fisico e psichico quanto sulla reciprocità fra corpo e spirito, mentale e materiale, ha costituito per il teatro un principio attivo di rinnovamento»⁵. Dismesso il testo come dispositivo regolatore dello spettacolo, i principi drammaturgici e significanti delle opere si diramano nell'interazione tra le varie componenti testuali, abbattendo gerarchie tra linguaggi, cose e persone. Questo processo libera l'attore dall'onere di interpretare psicologicamente un personaggio, spostando l'asse sulle sue abilità fisiche e creative. L'espressione del soggetto in scena è affidata essenzialmente alle posture fisiche e vocali del performer. Grotowski vede «il processo performativo come possibilità per il performer di raggiungere momenti di profonda autorivelazione che hanno luogo in una zona d'ombra tra il lavoro sul personaggio e il lavoro su se stessi»⁶.

Il Living Theatre porta in scena *Antigone* (1967) proponendo un'immagine del corpo come ingranaggio di una macchina più grande che acquista senso sulla base delle diverse relazioni innescate. «I corpi si fanno scena, diventano mare che trasporta Polinice, prigioniero che serra Antigone, falange che sorregge Creonte»⁷.

Nel teatro di Tadeusz Kantor, gli oggetti hanno funzione di *dramatis personae*, mentre gli attori vengono costretti in imballaggi che ne impediscono la libertà di movimento. In *La Classe morta* (*Umarla Klasa*, 1975) gli attori con il viso bianco siedono accanto a dei manichini sui banchi di scuola. Spazio, cosa e persona si comprimono l'un l'altro. L'attore è reificato, e tale astrazione diviene dispositivo atto a mettere in scena la "materia cruda dell'esistenza"⁸. Come scrive lo studioso tedesco Hans-Thies Lehmann:

Se nell'attore classico si uniscono il genio dell'interpretazione e il genio del discorso, il potere cioè di comunicare a un pubblico, nel nuovo teatro questi due aspetti si separano, la capacità di interpretare un altro da sé cade in secondo

³Cfr. Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993.

⁴Per maggiori approfondimenti cfr. Mauro Petruzzello, *Perché di te farò un canto*, op. cit.

⁵Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 2007, p. 63.

⁶Richard Schechner, *Aspects of training at the Performance Group*, in Id., *Actor Training Vol. I*, Institute for Acting Research, New York 1972, p. 6 (trad. a cura dell'autrice).

⁷Franco Quadri, *Nota ad Antigone*, «Teatro», I, n.1, 1967, p. 56.

⁸Cfr. Franco Quadri, *Colloquio con Tadeusz Kantor. Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino 1984, p. 34.

piano a favore della qualità del performer che comunica la sua individualità idiosincratica [...] In linea frontale i corpi divengono un campo di battaglia, un'arena di combattimento, presentati non più per formulare un senso scenico, ma è lo shock dell'incontro con la loro stessa fisicità il loro senso⁹.

Sul finire del Novecento assistiamo ad ulteriori fratture: il crollo del muro di Berlino, la caduta delle frontiere, l'avanzata della globalizzazione annullano identità etniche, economiche e culturali. La sempre più forte presenza dei dispositivi tecnologici nella quotidianità spinge a un passo oltre le dicotomie reale/virtuale, animale/umano/, cosa/persona, maschile/femminile. Nell'alveo multiforme di teorie ed epistemologie *post-human* il prefisso *post* designa tanto un superamento dell'umano e della sua finitezza corporea, ora potenziabile mediante la tecnologia, quanto la crisi dell'umanesimo, ovvero di quel sistema di pensiero fondato sull'antinomia natura-cultura che si basa sulla concezione antropocentrica dell'uomo come misura del mondo. Il *cyborg* (*cybernetic* + *organism*) teorizzato da Donna Haraway ad esempio è un ibrido tra macchina e organismo, creatura delle realtà sociali e della finzione insieme¹⁰, un multisoggetto instabile e situato che fa saltare ogni distinzione e antinomia. Con l'espressione "corpo senza organi" Gilles Deleuze e Felix Guattari mettono in discussione l'idea che il corpo risponda ad un'organizzazione governata da un solo centro di controllo, e denunciano la derivazione culturale della nozione di "organismo":

L'organismo non è affatto il corpo, il CsO, ma uno strato sul CsO, cioè un fenomeno di accumulazione, di coagulazione, di sedimentazione, che gli impone forme, funzioni, collegamenti, organizzazioni dominanti e gerarchizzate¹¹.

Sulla scena questi discorsi si riversano in una magnificazione del corpo spezzato, realmente o reso tale, segno di un mondo decentralizzato e frattalico. Nel teatro degli anni Ottanta e Novanta il commiato al paradigma umanista si traduce in molteplici approdi. C'è chi sancisce l'obsolescenza dell'umano, come Marcel·lí Antúnez Roca (*Epizoo* 1994), chi frammenta l'io

⁹Hans Ties-Lehmann, *On presence*, in «Culture teatrali», n. 21, 2011, p. 20.

¹⁰Donna J. Haraway, *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in Ead., *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature* (1991), trad. it. a cura di L. Borghi, *Un manifesto per cyborg. Scienza, tecnologia e femminismo socialista nel tardo ventesimo secolo*, in *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995.

¹¹Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (1980), trad. it. a cura di G. Passerone, *Come farsi un corpo senza organi? Millepiani. Capitalismo e Schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 1996, pp. 19-20.

in brandelli di memoria, di storie, riti liberatori e poetici, come il Teatro Valdoca (*Fuoco Centrale*, 1995), chi disperde la soggettività nella continuità tra immagine elettronica e corpo del performer, come negli spettacoli di Giorgio Barberio Corsetti e Studio Azzurro (*Camera Astratta*, 1987), chi la fonda nell'articolazione in divenire del binomio persona-personaggio, come Remondi e Caporossi (*Rem & Cap* 1988), e chi la trova nell'unione tra architettura e corpo, come Masque Teatro (*Eva Futura*, 1999). In questo frastagliato scenario le pratiche teatrali quindi si fanno portavoce di un'immagine del corpo quale altare sacrificale, carne martoriata, protesizzata, ferita, che mette in discussione i concetti di salute e di bellezza fino ad allora accettati. Questo passaggio risulta maggiormente evidente sulla scena della danza che rifiuta la trasmissione di qualsiasi senso che non sia quello originario prodotto da un corpo in movimento, un costituirsi del senso *in fieri*, per cui instabile, eterogeneo e provvisorio. Le pratiche coreografiche del secondo Novecento sovvertono l'idea che la danza sia prerogativa di un corpo con determinati requisiti. Basti pensare alle produzioni della Candoco Dance Company, fondata nel 1991 da Celeste Dandeker e Adam Benjamin e costituita da un *ensemble* di performer con e senza disabilità, che nell'arco di trent'anni di attività ha contribuito a scardinare i codici della danza e la normatività richiesta ai corpi per praticarla¹². Fra gli esempi si possono annoverare anche *Pinocchio Leggermente diverso* (2013) e *Atlante del bianco* (2011) di Virgilio Sieni e la compagnia Damasco Corner, costituita da performer ciechi, che sperimentano la possibilità di descrivere verbalmente i movimenti in scena e di ripensare l'orientamento nello spazio come dominio esclusivo della vista; o lo spettacolo *bODY_rEMIX/gOLDBERG_vARIATIONS* (2005) della coreografa canadese Marie Chouinard, la quale costringe i movimenti dei propri danzatori con stampelle, deambulatori e protesi. Le *Variazioni Goldberg*, composte da Johann Sebastian Bach, cui il titolo dello spettacolo rimanda, sono per la coreografa le variazioni dell'essere umano e le sue forme. La danzatrice italiana Piera Principe concentra la propria ricerca sullo iato tra i propri limiti fisici e le potenzialità espressive di questi limiti. Il corpo della coreografa, "spezzato" da un gravissimo incidente stradale, traduce il dolore in poesie gestuali che al contempo fungono da sollecitatori di memoria per i propri muscoli, costretti all'immobilità per due anni. Nello spettacolo di teatro-danza *Riservato* (1992) Piera Principe è una donna che aspetta un uomo che non arriverà mai. Il dolore diventa mezzo di propriocezione, scoperta delle qualità espressive del disequilibrio,

¹²Cfr. il sito della compagnia (<https://candoco.co.uk/>; ultimo accesso 29 maggio 2021).

traduzione del sentimento basculante dell'attesa. Possiamo menzionare ancora la ricerca di Claire Cunningham, una danzatrice che danza con le stappelle esplorando le potenzialità espressive di queste protesi che la accompagnano nel quotidiano. Tra i numerosi esempi di riscrittura dei modelli di corpo e salute che popolano la scena performativa sul finire del secolo si è scelto di concentrare l'attenzione sulla produzione della Società Raffaello Sanzio degli anni Novanta e su altri esempi più recenti, quali *Give Me a Reason to Live* (2014) della già citata coreografa Claire Cunningham, *Pinocchio nel paese dei Lucignoli* (2019) di Animali Celesti – Teatro d'Arte Civile, *ENIGMA. Requiem per Pinocchio* (2021) di Teatro Valdoca.

Incarnare la scena, ricreare mondi

Nella produzione teatrale degli anni Novanta della compagnia Societas Raffaello Sanzio la specificità dei corpi chiamati a incarnare i personaggi si fa essa stessa *dramatis personae*, carne di un'estetica che somatizza la parola e solidifica il pensiero. In particolare, ci riferiremo all'*Orestea (una commedia organica?)* (1995), senza tralasciare rimandi agli spettacoli appartenenti alla terza fase della ricerca del gruppo, prima della separazione¹, una fase, quest'ultima, in cui la Societas si scontra con i grandi classici nella storia del teatro d'Occidente in: *Amleto. La veemente storia di un mollusco* (1992), *Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta* (1993), *Orestea (una commedia organica?)* (1995), *Giulio Cesare* (1997), *Genesi. From the museum of sleep* (1999), per culminare negli episodi della *Tragedia Endogonidia* (2002-2004).

Tutta l'attività della Societas Raffaello Sanzio è stata animata dal rifiuto di un centro ordinatore, di un senso già dato, di un linguaggio prescritto, di una forma prestabilita, di categorie e concetti stabili. Decostruire la rappresentazione per la compagnia non vuol dire approdare al reale, né eliminare la finzione, ma, al contrario, prendere le distanze dal quotidiano per erigere un autonomo reale immaginario, che del quotidiano risucchia la materia e la ri-plasma. Questa rifondazione del mondo si inerpica anche sulla pelle di corpi "eccentrici", considerati come inceppamento del linguaggio e perciò idonei a ricostruirlo. Come scrive Valentina Valentini: «La valenza politica

¹È la stessa compagnia a scandire i passi della propria ricerca in tre fasi, tutte, a ben vedere, impegnate nel riformulare la rappresentazione: la prima, che potremmo definire postmoderna, è segnata da spettacoli costruiti per contaminazioni di segni e linguaggi secondo la logica del bricolage, fase che culmina con l'invenzione di una nuova lingua, la Generalissima, proclamata con *Kaputt Necropolis* (1984); la seconda risponde allo svuotamento e all'appiattimento dei segni del postmoderno, con la scelta del rifiuto della rappresentazione in favore dell'iconoclastia, sancita in *Santa Sofia. Teatro Khmer* (1986); la terza, che segna la fine della produzione della compagnia, si misura con le grandi narrazioni dell'antico oriente mesopotamico, del rito e del mito dell'Occidente. Le fasi sono documentate da due pubblicazioni: Claudia Castellucci – Romeo Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super icona (1985-1990)*, Ubulibri, Milano, 1992; e Claudia Castellucci – Romeo Castellucci – Chiara Guidi, *Epopoea della Polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Ubulibri, Milano 2001.

primaria è quella di rifondare il linguaggio poggiando su “figure della diversità”, sul materialismo della scena e sulla supremazia dello sguardo; alimentando la tensione fra parola e corpo; concependo l’evento teatrale come viaggio iniziatico dalle tenebre alla luce, come atto epifanico»².

Oresteia (una commedia organica?) (1995) è il primo incontro della Societas con la tragedia classica, la quale, prima ancora di essere concepita come autorità della storia del teatro con cui misurarsi, è affrontata come mito fondante la cultura occidentale cui risalire. Per comprendere in quale impianto concettuale vengono inseriti i corpi non conformi in scena, è bene fornire alcuni approfondimenti sullo spettacolo. Per la compagnia la trilogia di Eschilo rappresenta uno spostamento di paradigma: dall’irrazionalità arcaica e sanguigna all’istituzione dell’aeropago, sintomo di razionalità e giustizia decretata non più solo dal desiderio accecante degli dei, ma anche dalla decisione degli uomini. Nella prima tragedia, *Agamennone*, la giustizia si imprime nella feroce vendetta che spinge Clitennestra a vendicare la morte della figlia Ifigenia uccidendo il marito. La seconda, *Coefore*, corrisponde alla scelta di Oreste di onorare il padre e l’ordine di Apollo, macchiandosi di matricidio. Nella terza, *Enmenidi*, la giustizia viene strappata dall’ordine individuale e garantita dall’istituzione di un tribunale costituito da uomini e dei.

Nel portare in scena questa trilogia la Societas riavvolge il nastro posizionandosi dalla parte di Clitennestra:

l’istituzione dell’aeropago, l’assoluzione di Oreste e il definitivo istaurarsi del diritto patriarcale come superamento della *ius naturale* portatrice di violenza, di materia di buio, l’ho invertito, perché tutta l’Oresteia è fatta di queste cose che si vogliono superare. È stato come leggerla dal punto di vista materiale, a rovescio, cioè secondo il punto di vista invertito dell’ordine che sta cedendo, dell’ordine che stava prima, all’inizio. Dell’ordine matriarcale³.

Lo schieramento dalla prospettiva di Clitennestra si traduce in primo luogo nella scelta di affidarne la parte a Fiorella Tommasini, un’attrice estremamente pingue, come la definisce Romeo Castellucci⁴. Il nome Clitennestra, in greco “la Celebre Signora”, colei che prende decisioni “in modo

²Valentina Valentini, *Dopo il teatro moderno*, Politi Editori, Milano 1989, p. 93.

³Claudia Castellucci – Romeo Castellucci – Chiara Guidi, *Epopea della Polvere...*, op. cit., 277.

⁴Cfr. il comunicato per le audizioni per la ripresa dello spettacolo del 2015, dove Romeo Castellucci descrive la caratteristica fisica richiesta per la parte di Clitennestra (<https://www.teatrocritica.net/2015/02/audizioni-attori-societas-raffaello-sanzio-per-orestea/>; ultimo accesso 2 giugno 2021).

famigerato”⁵, viene tradotto letteralmente dalla compagnia mediante la magnificenza della fisicità dell’attrice. Incastonato sopra un parallelepipedo che ne costituisce una protuberanza, questo corpo non si muove, resta reificato in una posa statuaria che rinvia tanto alla *Paolina Bonaparte* del Canova quanto alle sculture di Fernando Botero. È un corpo a-temporale, che recide ogni legame con il vissuto dell’attrice Fiorella Tommasini perché nulla conserva di lei: luci stroboscopiche ne frammentano l’immagine impedendo di collegare le parole udibili ad un volto; la voce è processata tecnicamente, tanto da arrivare come suono distorto, dilatato e rallentato; le sue specifiche caratteristiche tonali e timbriche sono completamente alterate in direzione metallica e virile. Il discorso di Clitennestra è restituito come massa sonora che si impasta con rumori di tuoni e di armi, e con i suoi respiri amplificati. Immobile sul suo triclinio, è circondata dai movimenti di Egisto, che armeggia con dei tubi per farla respirare. Il corpo-figura di Clitennestra è dunque attaccato ad un supporto esterno per compiere l’atto naturale di respirare. Anche il camminare e lo spostarsi le sono negati, Clitennestra infatti è mossa: il triclinio su cui dimora, scivola sul palco autonomamente o è trascinato da Egisto. Clitennestra è come un corpo totalmente smontato e ricostruito, niente di quanto faccia vivere un organismo è dato come naturale, ma qualsiasi attività di questo è ricreata. Un corpo senza organi, direbbero Deleuze e Guattari, un corpo cioè che si oppone all’organismo, inteso come unità organizzata dalla mente, per disarticolarsi in campo aperto al passaggio di molteplici intensità.

E tuttavia quello che la presenza di questo corpo comunica non è un soggetto scisso, ma una forza potente e squamosa che si avviluppa in tutta la scena. I tubi, così come il parallelepipedo mobile, non si costituiscono infatti come protesi ausiliarie alla vita di questo soggetto, ma come strumenti di estensione che collegano il suo corpo al resto dello spazio, tentacoli che ne diramano il potere ben oltre la portata del suo organismo. Dal punto di vista della volontà Clitennestra ha già deciso: ucciderà Agamennone, nessun rimorso, nessun conflitto interiore.

Le parole di Eschilo sono pervertite e totalmente deturpate dal loro rapporto con il significato. Queste parole non servono a portare avanti un’azione che già conosciamo, né a tratteggiare un personaggio, perché è il loro suono a costituirsi come personaggio. Se nel primo atto la voce processata di

⁵ Il nome Clitennestra è un composto di κλυτός, “celebre” (da κλύω, “intendere, udire”) e di -μήστρα (da μήδομαι, con significato di “consigliare”). Significherebbe dunque “celebre consigliera”, “colei che prende decisioni in modo famigerato”.

Clitennestra è virile, possente e dilatata, nel secondo, *Coefore*, muta radicalmente, divenendo acuta, sottile e definita. Al ritirarsi della voce corrisponde infatti un ritirarsi del dominio del personaggio sulla vicenda che, nel secondo atto, sa che sta per essere ucciso per mano del figlio. *Coefore* si contraddistingue per una luce cristallina, una tonalità biancastra e polverosa che allevia lo spettatore dalla frustrazione del primo atto, caratterizzato dall'oscurità rischiarata solo a tratti da lampi di luce. In questa seconda parte Clitennestra è ben visibile e l'importanza che il suo corpo si ritaglia allo sguardo stride con la flebile sonorità vocale che chiede pietà ad Oreste. All'indietreggiare della voce non corrisponde un indietreggiare della figura di Clitennestra, ma una diversa "frequenza" del personaggio che si leva come un'adultrice del suo assassino. La drammaturgia vocale curata da Chiara Guidi fa in modo che la nenia di Clitennestra risulti più come una *captatio benevolentiae* che come supplica credibile. È una Clitennestra che chiede pietà recitando di chiedere pietà, perché già consapevole del proprio destino.

Se Clitennestra è una figura-voce che attesta un ordine, e per tale motivo governa la scena-mondo dell'*Oresteia*, c'è un altro corpo, speculare a questo, che nel farsi portatore di verità si annulla: Cassandra. Come Clitennestra, anche questo personaggio è interpretato da un'attrice pingue, Nicoletta Magalotti, ma la sua opulenza non indica una sovranità, al contrario si rovescia in materia adiposa che ingoia ogni possibilità di comunicazione. Se la prima si erge in un parallelepipedo, la seconda ne è contenuta. Cassandra, veggente condannata a non essere mai creduta, è l'unico personaggio dell'*Oresteia* detentore della verità, veicolo di una parola che contraddice il mondo corrotto cui appartiene. Per questo motivo la sua verbalità è negata, si risolve in lamenti, mugolii, movimenti della lingua e versi bagnati e stridenti. Per tutta la durata della sua presenza in scena, nel primo atto, appare imprigionata in un cubo trasparente, tanto stretto da aderire alla sua carne. Non avendo accesso ad uno spazio di comunicazione, non trovando contatto con un esterno cui indirizzare la parola, la ingoia, se ne nutre, diventando immagine dell'afasia. Sia nel caso di Cassandra che in quello di Clitennestra il corpo, configurandosi come dimora della parola, diviene materia autonoma che dà forma al soggetto per conflitto, gli resiste, ma non lo disintegra, semmai gli si oppone per metterne a nudo le contraddizioni.

D'altro canto, le cose sulla scena hanno una vita propria e si configurano come canali di scambio energetici tra personaggi e pensieri. La "natura" di questi oggetti, di questi meccanismi automatici è quella di *dramatis personae*, al pari degli attori, dei suoni, delle luci. La funzione di collettività ad esempio, data dal coro, si calcifica in coniglietti di gesso che denunciano con il loro non-esse-

re l'impossibilità di opporsi all'impetuosità carnale di Clitennestra. Il coniglio-corifeo è prelevato dall'*Alice* di Carroll, con la quale Ifigenia condivide una caduta verticale in un anti-mondo che rovescia le logiche preesistenti. Sono *cose* che incarnano idee, che agiscono e portano avanti l'azione, soglie di passaggio di intensità. Sono attanti investiti di spirito dal pensiero magico dell'infanzia, tramite cui ogni materia può caricarsi di potere e intelligenza e qualsiasi cosa può prendere il posto dell'altra. Dello stesso pensiero magico sono infatti investiti anche gli animali sulla scena della *Societas*. La capra agganciata al soffitto, evocatrice delle opere di Damien Hirst o del Teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch, per associazione incarna il corpo martoriato di Agamennone. Nel tentativo di ridestarlo Oreste si attacca al tubo cedendogli parte del proprio respiro. Nell'immagine potente del movimento toracico della capra si condensa la carnalità di un etimo che costella la tradizione filosofica occidentale: quello di *pneuma*, dal greco soffio vitale. Soffiando dentro al tubo, Oreste letteralmente ri-anima il padre: lo *pneuma* per gli antichi greci era infatti quello che la tradizione giudaico-cristiana ha poi definito anima, un respiro di vita che qualifica il cadavere in essere vivente. Il tubo diviene dunque canale di vita a doppia entrata, dal mondo all'organismo nel caso di Clitennestra e da un organismo all'altro in quest'ultimo caso, collegamento tra terreno ed extra-terreno, umano e animale. Del resto la capra non è l'unico animale/*dramatis personae*: le Erinni sono infatti cinque scimmie macaco e nel secondo atto due asini albini fanno da sfondo all'azione. Animali, cose e persone sono caricate dello stesso grado di soggettività e al contempo ne cedono una parte per dare forma ad un soggetto superiore che le contiene tutte, quello della scena che materializza e "anima" nel suo insieme l'immobilità della parola scritta.

È in questo panorama che va inserita e letta la presenza dei performer con disabilità nello spettacolo. L'attore senza braccia che incarna nel secondo atto Apollo, Enzo Lazzarini, impolverato di gesso, evoca la bellezza di una scultura greca erosa dal tempo. L'interprete indossa una maschera sugli occhi impedendo un contatto diretto, uno scrutinio della propria persona, distogliendo quanto di più indicativo siamo soliti conferirvi (lo sguardo "specchio dell'anima"), cosicché il nostro sguardo si ferma sulla plasticità del corpo dell'attore piuttosto che ingaggiare una qualche relazione con un vissuto. Nel primo atto Agamennone è interpretato da Loris Comandini, un attore con Sindrome di Down. L'anomalia cromosomica che causa la Sindrome si imparenta nello spettacolo con il sangue blu, un'anomalia che investe di autorità il sovrano di Argo. Il parallelismo tra la Sindrome di Down e la monarchia risiede dunque sulla letteralità di un destino che vede nel sangue la possibilità di occupare una determinata posizione sociale.

Questa incarnazione del senso nella materia della carne raggiunge una vertiginosa letteralità in *Giulio Cesare* (1997), nell'immagine video delle corde vocali dell'attore Sergio Scarlatella nell'atto di parlare. Le parole inaugurali della tragedia di Shakespeare vengono infatti visualizzate mediante una sonda endoscopica che perlustra l'apparato fonatorio dell'attore, cosicché la proiezione centrale diviene letteralmente un *bocca-scena*, coincidenza fra la parola e la visione, carne visibile della voce. Nello stesso spettacolo l'orazione di Marco Antonio, interpretata da Dalmazio Masini, un attore laringectomizzato, deturpa la retorica della propria intrinseca sostanza: la forma e la forza della parola, a prescindere dai significati e dalle ideologie veicolate. Il cortocircuito tra un discorso non articolato dalle corde vocali e un'arte che basa la propria efficacia sulla seduzione della parola diviene quasi il manifesto di un teatro che si vuole corrotto, sede di un verbo finto, avulso da intenti moralistici. Quest'altra soglia del fisiologico, una gola priva della propria funzione di articolare la voce, diviene possibilità di restituire una parola che è effettivamente prodotta visceralmente. Anche Antonio è un corpo senza organi deleuziano, che riorganizza il proprio organismo assegnando alle proprie viscere il compito di esprimersi per lui, utilizzando la tecnica esofagea per proferire il discorso.

Sulla base di quanto detto finora dunque la presenza di corpi non conformi nelle produzioni della Societas andrebbe letta nella scelta di rendere espressiva l'epidermide della materia scenica, la *zoé*, laddove questa si incrina cedendo il passo a molteplici aperture di senso. Questa strategia di produzione semantica è infatti la stessa che investe tanto le persone quanto le cose, come abbiamo visto. Come spiega Giorgio Agamben:

I Greci non avevano un unico termine per esprimere ciò che noi intendiamo con la parola *vita*. Essi si servivano di due termini semanticamente e morfologicamente distinti: *zoè*, che esprimeva il semplice fatto di vivere comune a tutti i viventi (animali, uomini o dei) e *bios*, che significava la forma o maniera di vivere propria di un singolo o di un gruppo. Nelle lingue moderne, in cui questa opposizione scompare gradualmente dal lessico, un unico termine – la cui opacità cresce in misura proporzionale alla sacralizzazione del suo referente – designa il nudo presupposto comune che è sempre possibile isolare in ciascuna delle innumerevoli forme di vita. Col termine *forma-di-vita* intendiamo una vita che non può mai essere separata dalla sua forma, una vita in cui non è mai possibile isolare e mantenere disgiunta qualcosa come una nuda vita⁶.

⁶Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi Torino 1995, p. 3

La Societas Raffaello Sanzio ripristina invece la valenza arcaica della nuda vita, concependola però non come grado zero della persona, ma come un *surplus* che aggiunge qualità alla persona. La *zoè* che queste figure attestano è un *più* espressivo e magnetico che si aggiunge, sfalsandolo, al soggetto.

Ciò che chiamiamo politica è, cioè, innanzitutto, una speciale qualificazione della vita, attuata attraverso una serie di partizioni che passano nel corpo stesso della zoè. Ciò significa che il concetto di vita non potrà essere veramente pensato finché non sarà stata disattivata la macchina biopolitica che l'ha sempre già catturato al suo interno attraverso una serie di divisioni e di articolazioni⁷.

Non riferendosi al mondo reale, non intendendo rappresentarlo ma ricrearlo in base a leggi proprie della dimensione estetiche, per la Societas la macchina biopolitica da disattivare è quella del linguaggio. Esaltare la *zoè*, la nuda vita, significa dunque rifondarne una nuova, autorizzata e nutrita sul piano dell'estetica e avulsa da quello della morale. Ma è effettivamente possibile sfuggire al dominio dell'etica arginando un'autonomia dell'estetico? Loris Comandini (Agamennone), Enzo Lazzarini (Apollo), Dalmazio Masini (Marco Antonio) sono stati scelti per le loro personali qualità attoriali o per quelle fisiche? Sarebbero stati sostituibili con attori con le medesime caratteristiche? Queste domande insinuano il sospetto che, sebbene le disabilità nel mondo irreali della compagnia divengano strategie di produzione del senso, siano frutto di un impianto concettuale che trova nelle sole ragioni del corpo gli argini di costruzione di un'espressione identitaria. Tale sospetto replica in qualche modo lo stesso dibattito interno ai Disability Studies, teso tra posizioni essenzialiste, che fondano cioè la costituzione dell'identità del soggetto disabile esclusivamente sull'esperienza del corpo, e quelle costruzioniste che ne cercano le origini nelle dinamiche socioculturali. In definitiva, una tensione tra "natura" e "cultura", che a ben guardare segna gran parte delle riflessioni che assumono corpo e soggettività come campo di indagine, per cui difficilmente risolvibile in questa sede. Come scrive la studiosa Ilenia Caleo:

Nel rimappare e ricollocare oggi in prospettiva femminista il campo di tensione natura/cultura, siamo sollecitate da una duplice esigenza. Da un lato, è necessario consolidare strumenti teorici che spezzino il *frame* di ogni determinismo dentro cui natura/biologico diventano un destino. Strumenti capaci di rendere conto della capacità produttiva dell'elemento culturale, discorsivo, linguistico in quanto forza che contribuisce a creare il vivente, senza dislocarlo in un altrove

⁷Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014, p. 259.

dalla materia stessa, in una posizione subalterna e secondaria, o al di sopra di una presunta struttura materiale tangibile come voleva il marxismo classico⁸.

Nella scena della *Societas*, dunque, sono le qualità della materia a dare forma alla scena, ma tale materia è sua volta inserita in una pratica discorsiva che fa di essa “un destino”, per utilizzare le parole della studiosa. Del resto, il campo di tensione natura/cultura di cui parla Ilenia Caleo è una polarità che soggiace a molte produzioni che coinvolgono in scena corpi non conformi. Nello spettacolo *ENIGMA. Requiem per Pinocchio* (2021) di Teatro Valdoca, ad esempio, Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri affidano all’attrice e autrice Chiara Bersani il ruolo di fata, depositando sul suo corpo la sfera del magico e del prodigioso che, come abbiamo visto, è appannaggio problematico di un retaggio culturale lontano. Come in molte produzioni di Valdoca, l’attrice labia sulla voce acusmatica della drammaturga Mariangela Gualtieri. Privata dall’uso espressivo della propria voce Chiara Bersani incarna «un femminile potente e magico»⁹ che guida le paure di Pinocchio (interpretato dall’attrice Silvia Calderoni) proprio in virtù della propria fisicità e non in ragione delle sue azioni o dei suoi atti vocali in scena. In questa prospettiva, quello di Chiara Bersani è un corpo “parlato” da una voce altrui che si fa veicolo di significati ancorati alla dimensione dell’extra-ordinario, un corpo che eccede il regno dell’ordinario, dunque collocato in una posizione di eccezionalità.

Nel *Pinocchio nel paese dei Lucignoli* (2019) di Animali Celesti – Teatro d’arte Civile, diretto da Garzella il medesimo racconto sulla fiaba di Collodi ricrea un mondo abitato interamente da figure del male. Lo spettacolo, definito dalla compagnia un *reality porno show*, attesta un disfacimento morale, una corruzione dalla quale nessuno si salva, nemmeno il corpo non conforme dello stesso autore, che in scena interpreta sia Pinocchio che Mangiafuoco. In questo regno non c’è spazio per la dicotomia buono/cattivo, innocente/corrotto, tutte le figure sono al contempo vittime e carnefici di una società in bilico tra la possibilità di generare nuove forme e la perdizione nei fumi tossici di Lucifero, tra eros e thanatos. La dicotomia natura/cultura, ovvero corpo del performer/fiaba di Pinocchio è in *ENIGMA. Requiem per Pinocchio* sbilanciata a favore del corpo, mentre in *Pinocchio nel paese dei Luci-*

⁸Ilenia Caleo, *Dentro le turbolenze espressive della materia...*, op. cit., p. 63

⁹Dalle note di regia dello spettacolo, cfr. *ENIGMA. Requiem per Pinocchio* sul sito di Teatro Valdoca

(https://www.teatrovaldoca.org/15_produzioni_enigma-requiemperpinocchio.html; ultimo accesso 20 giugno 2021).

gnoli è alimentata da una relazione di scambio reciproco e generativo di nuove immagini. Lo spettacolo rivendica infatti la necessità di sfuggire dalla logica dell'eccezionalismo che colloca la persona con disabilità in una posizione singolare, sia essa appannaggio del bene o del brutale. È dunque nella relazione tra l'impianto drammaturgico complessivo e le azioni dei performer che si schiude una determinata rappresentazione delle disabilità, non nella specificità dei corpi in scena.

Il dibattito tra natura/cultura, biologico/sociale attiva la drammaturgia dello spettacolo *Give Me a Reason to Live* (2014) di Claire Cunningham. Nello spettacolo la coreografa si ispira agli schizzi di Hieronymus Bosch e alle figure deformi che popolano il suo immaginario per apportare una critica dell'immaginario oppressivo che da sempre ruota attorno ai corpi non conformi. Come ci dice l'artista:

I soggetti erano tutti disabili (gli schizzi erano in realtà etichettati come “storpi”) e mi sono interessata in primo luogo alla bellezza di questi corpi e delle forme, ma anche alle loro caratteristiche fisiche – per lo più sono soggetti ripiegati, curvati, molto vicini al suolo – e all'uso di diverse attrezzature: stampelle, bastoni, piattaforme, ecc. Durante una conferenza di Erwin Pokorny sul lavoro di Bosch ho inoltre scoperto che il pittore avesse la tendenza a rendere i corpi di coloro percepiti come “anime buone” a testa alta, mentre i “peccatori” ripiegati e a testa bassa, ecc. Ho iniziato ad interessarmi al semplice linguaggio del corpo di queste forme, alla lettura che la società proietta sui corpi, a come il valore di una persona (o anima) venisse giudicato in base alla verticalità o apertura di un corpo o alla sua vicinanza al suolo, alla correlazione della società tra il valore morale delle persone e la loro fisicità. Interessante come i mendicanti/storpi appartenessero alla categoria dei peccatori di default a causa delle loro menomazioni¹⁰.

In scena con le proprie stampelle, la danzatrice controverte il valore affidato alla verticalità, in una partitura che poggia sulla relazione elastica tra il corpo e il suolo. La performance è un lungo tentativo della danzatrice di levarsi dalla forza di gravità che l'attira a terra. In questo processo di verticalizzazione della figura in scena le posture del corpo, ora sotto-sopra, ora in orizzontale scaricando il peso sulle sole mani, rovesciano i sistemi prospettici che addomesticano i corpi nello spazio pubblico, aprono a nuovi immaginari, né migliori, né peggiori di quelli preesistenti, ma possibili.

¹⁰Claire Cunningham in *L'accessibilità come dispositivo scenico. Conversazione con Claire Cunningham*, infra, pp. 187-191.



FIG. 2 ph. Luca Del Pia, *Oresteia (una commedia organica?)*, Societas Raffaello Sanzio, 1995. Per gentile concessione di Luca Del Pia.



FIG. 3 ph. Luca Del Pia, *Oresteia (una commedia organica?)*, Societas Raffaello Sanzio, 1995. Per gentile concessione di Luca Del Pia.



FIG. 4 ph. Luca Del Pia, *Giulio Cesare. Pezzi staccati*, Romeo Castellucci, 2015. Per gentile concessione di Luca Del Pia.

CAPITOLO TERZO

Le qualità del corpo come principi drammaturgici

In *From acting to Performance* lo studioso nordamericano Philip Auslander suggerisce che l'analisi della relazione tra scena e performer di un'opera non possa prescindere da uno studio sulla storia del corpo in sé, dalla percezione, conoscenza e concezione che ogni epoca e ogni cultura adotta per interpretarlo e rappresentarlo¹. Se per certi versi questa osservazione trova riscontro in questo libro, per altri l'analisi dei casi studio presi in esame finora ci spinge a proseguire con maggiore cautela. Le opere prese in esame, come si è visto, contraddicono l'idea che ciascuna epoca si faccia portatrice di un'univoca concezione del corpo e delle disabilità. Le opere esaminate, se sotto certi aspetti si nutrono delle riflessioni scientifico-filosofiche coeve, in alcuni casi le controvertono. La questione dunque, non sembra poter essere risolvibile una volta per tutte adottando per ciascuna di esse la lente teorica del periodo di riferimento. In primo luogo perché il rischio è quello di far precipitare il corpo nel campo degli studi sociologici anziché coglierne la rilevanza nell'ambito della materialità propria di uno spettacolo. In secondo luogo perché, come si è visto, il pensiero filosofico sulla corporeità a partire dal secolo scorso è assai vasto e poco uniforme, come del resto i mondi creati dagli artisti.

Nel primo capitolo si sono esaminati i casi in cui una data "eccentricità", variamente intesa, si è costituita come oggetto stesso delle opere e materia plasmante il soggetto. Nel secondo abbiamo invece analizzato quei casi in cui le disabilità si sono delineate come dispositivo di riflessione e disarticolazione dei codici e delle convenzioni di sistemi rappresentativi. Dunque, le disabilità da oggetto delle opere divengono tramite di ripensamento dei linguaggi che le modellano. Gli spettacoli presi in esame in questo capitolo sono invece stati raggruppati perché assumono le disabilità, fisiche e sensoriali, come principio costruttivo, ovvero come pratica e strategia di organizzazione del senso e dell'impianto drammaturgico. Visto in quest'ottica il

¹Cfr. Philip Auslander, *From Acting to Performance. Essays in modernism and postmodernism*, Routledge, London 1997, p. 92.

corpo viene ad assumere un'accezione più ampia: non è solo quello dei performer presenti sulla scena, ma logica interna degli spettacoli. Le opere di Chiara Bersani, come *Family Tree* (2012), *Gentle Unicorn* (2018) e *Cordata* (2020), lo spettacolo *Deafman Glance* (1971) di Bob Wilson, *Aurora* (2015) di Alessandro Sciarroni, pur appartenendo a periodi diversi, sono creazioni che seppur prendono spunto dalla morfologia del corpo specifico che li ha generati lo assumono come dispositivo codificatore dell'opera, materia sulla base della quale organizzare l'ordine dell'impianto drammaturgico, motore di senso dell'azione scenica; opere che innescano nuove prospettive sulla relazione tra corpo e scena, svincolandosi dalla dicotomia natura/cultura che abbiamo visto nel precedente paragrafo. In tutti i casi analizzati in questo capitolo le qualità iscritte sul corpo dei performer e degli autori/autrici divengono, in termini foucaultiani, potenza generatrice di forme di sapere, produzione di enunciati, costruzione di mondi. Nel corso al Collège de France del 1974-1975 (*Les anormaux*) Foucault adotta l'anormale non tanto come oggetto del discorso ma come figura indicante un modo di procedere del pensiero². Il filosofo assume la genealogia come metodo, focalizzandosi sulla produzione dei discorsi, non più analizzati nella loro relativa autonomia, ma sotto il profilo degli effetti che essi producono. Secondo Foucault, per essere compresi i fenomeni devono essere collocati all'interno di un insieme complesso di pratiche e relazioni politiche. Infatti, è all'interno di un ambiente istituzionale concreto che i discorsi vengono prodotti e funzionano. Per il filosofo quindi nominare, prendere ad oggetto l'anormale, ha carattere performativo, non è solo un dire, ma è un fare che esclude e organizza allo stesso tempo. L'anormale, afferma Foucault, «racconta sullo sfondo del continuo, quasi caricaturalmente, la genesi delle differenze. Non sconvolge l'ordine delle cose, ma vi contribuisce»³. Cronologicamente più vicine a noi rispetto al filosofo francese sono le epistemologie femministe neomaterialiste, come quelle di Donna Haraway, Rosi Braidotti, Elizabeth Grosz, Vicki Kirby e Karen Barad, che dispiegano strumenti, posizionamenti e discorsi lontani dal voler "inquadrare" dei fenomeni, ma che al contrario cercano di coglierli criticamente nella loro incessante complessità

²Il corso del 1974-1975 si inserisce all'interno di un passaggio particolarmente importante della ricerca del pensatore francese, che sposta il proprio asse dall'analisi delle formazioni discorsive a quella delle tecnologie del potere, laddove per potere il filosofo non intende l'insieme di apparati e istituzioni che sottomettono i cittadini, ma «la molteplicità dei rapporti di forza immanenti al campo in cui si esercitano e costitutivi della loro organizzazione». Cfr. Michel Foucault, *La volontà di sapere...*, op. cit., pp. 81-82.

³Michel Foucault, *Le parole e le cose...*, op. cit., p. 170.

e materializzazione, in una cartografia di saperi a cavallo tra scienze umane, naturali, politiche ed estetiche. In questo campo di riflessioni vasto ed eterogeneo la materia, quella dei corpi e quella delle cose, “intra-agisce”⁴ performativamente con le geografie, i linguaggi, le rappresentazioni e le identità. Nella lettura materialistica di Karen Barad, ad esempio, come scrive la studiosa Liliana Borghi:

La materia è sostanza del proprio divenire, agente attivo della sua materializzazione, è un coagulo di *agency* responsabile degli intrecci che attraversano e producono i nostri corpi come parte di una continua riconfigurazione attiva e performativa del mondo a cui partecipano anche razza, classe, genere, sessualità, perché il mondo produce sé stesso attraverso una molteplicità di *entanglements*⁵.

È in quest’ottica che cogliamo la relazione tra corpo e impianto drammaturgico delle opere qui prese in esame: un processo performativo e performante che vede il corpo come campo di forze generatrici di universi immaginifici, a loro volta produttori di effetti sul nostro modo di assistere ad uno spettacolo e sul sistema istituzionale di cui esso fa parte. Tale effetto generativo tra corpo e scena, infatti, non si rivela esclusivamente nell’ordine di dar forma ad un pensiero, ma sconfinando il dominio dell’estetico per sfondare quello del politico e del diritto. Nella seconda parte del capitolo sono presi in esame alcuni spettacoli che, a partire dalle peculiarità dei corpi coinvolti, edificano nuove pratiche istituenti e discorsive, generando ripensamenti non solo sul piano estetico concettuale, ma anche su quello produttivo. Spettacoli come *The Way You Look (At Me) Tonight* (2016) di Claire Cunningham e Jess Curtis, che coinvolge drammaturgicamente la Lingua dei Segni e consente al visitatore cieco l’opportunità di scoprire il palcoscenico toccandolo o *Lonely Planet* (2019) e il successivo *Let me Be* (2021) di Giuseppe Comuniello e Camilla Guarino, che nascono dall’urgenza di far conoscere come può svilupparsi la descrizione di uno spettacolo di danza per una persona cieca, ci spingono a chiederci entro quali relazioni e condizioni materiali sono concepiti solitamente gli spettacoli, a chi si rivolgono, chi ne viene escluso e come si possano generare nuove pratiche di inclusione che tengano conto di prerogative plurali. In definitiva sono spettacoli che, indagando da una prospettiva estetica il concetto di accessibilità, ren-

⁴Cfr. Karen Barad, *Nature’s Queer Performativity* (2017), trad. it. a cura di E. Bougleux e E. Castiello, *Performatività della natura. Quanto e queer*, con la Prefazione di Liana Borghi, ETS, Pisa, 2017.

⁵Liana Borghi, *Percorso per diffrazione*, in Ilenia Caleo – EcoPol (a cura di), *Bodymetrics. La misura dei corpi, Quaderno 1*, op. cit., p. 34.

dono conto della valenza politica dei corpi e della loro capacità di generare nuove scritture sensoriali e percettive, e al contempo si fanno carico di relazionarsi in maniera complessa con pratiche e istituzioni politiche, nell'intento di slargare le maglie del diritto alla fruizione culturale.

Incarnare un manifesto politico

L'intreccio delle questioni sollevate in apertura al capitolo può essere ben esemplificato dalla produzione, teorica e operativa, dell'artista e attivista Chiara Bersani. Se l'obiettivo dei *Disability Studies*, come abbiamo visto, è quello di rendere esplicito, decostruendolo, il sistema di rappresentazione delle disabilità in termini culturali e politici, l'artista passa alla *pars costruens* decidendo di assumersi la responsabilità di agire direttamente nell'immaginario collettivo, sabotandone i dispositivi di senso. Tale operazione si traduce nell'assolvere le relazioni come strategia e statuto della propria ricerca. Non si può affrontare il lavoro di questa artista sorvolando sull'osteogenesi imperfetta¹, e non perché questa segni marcatamente il suo aspetto, ma perché è in questa esperienza incorporata e situata che Chiara Bersani trova un'occasione per ripensare la scena quale luogo di incontro tra un corpo dimora di una memoria irripetibile e il deposito di saperi e sguardi collettivi su tale corpo. Nelle sue opere infatti, non solo le sue specifiche qualità fisiche divengono materia espressiva di scrittura, ma è nella relazione tra queste qualità, lo sguardo degli spettatori e la collaborazione con altri artisti che trova fondamento la possibilità di riscrivere l'impianto concettuale che riguarda le disabilità. Su queste possibilità si installa il concetto di *corpo politico* su cui poggia l'attività artistica della Bersani:

Il corpo sceglie di rispondere al proprio dovere politico nel momento in cui accoglie i significati che gli vengono attribuiti, li analizza e li personalizza trasformandoli in un manifesto consapevole di se stesso. In questo percorso sul corpo politico la sessualità riveste una posizione centrale. Gli stereotipi legati a questa sfera colpiscono diverse fasce di persone. Ne sono un esempio i disabili visti come asessuati, gli anziani percepiti come privi di carica erotica, gli omosessuali a cui viene frequentemente attribuita una vita dissoluta, gli attori porno considerati incapaci d'amare².

¹L'osteogenesi imperfetta (OI) comprende un gruppo eterogeneo di malattie genetiche caratterizzate da un aumento della fragilità scheletrica, una diminuzione della massa ossea e una suscettibilità alle fratture ossee di gravità variabile. Cfr. il Portale di Fondazione Telethon (<https://www.telethon.it/cosa-facciamo/ricerca/malattie-studiate/osteogenesi-imperfetta/>; ultimo accesso 17 maggio 2021).

²Chiara Bersani in Anna Trevisan, *Tell Me More. Intervista on Chiara Bersani*, «abcdance», 23 agosto 2015 (<http://www.abcdance.eu/interview-tell-me-more-by-chiara-bersani/>); ul-

Più recentemente l'artista dichiara:

Partiamo dal presupposto che per me tutto è politico: lo è con chi fai sesso, con chi mangi, con chi vai al cinema. Quindi, il corpo, dal momento che esiste, è già politico, indipendentemente dalla scelta di esporlo oppure no. Anche scegliere di non far vedere il proprio corpo è una scelta politica. Io faccio un atto politico quando scelgo di portare il mio corpo negli spazi senza chiedermi se quegli spazi siano adatti al mio corpo³.

Queste riflessioni edificano una produzione artistica che vede il corpo quale dispositivo in cui precipitano i tumulti del sentirsi e dell'essere guardata, e come veicolo di interrogazione degli apparati produttivi e delle regole sistemiche che soggiacciono al mondo delle arti performative. Nello spettacolo *Family Tree* (2012) ad esempio l'artista invita il coreografo Riccardo Buscarini e il performer Matteo Ramponi a prendere spunto dalla storia del proprio corpo come mappa di partenza per la creazione di una performance:

Sono nata il 9 novembre del 1984, affetta da una forma medio/grave di osteogenesi imperfetta. Per questa ragione ho subito numerosi interventi chirurgici che hanno lasciato inevitabili tracce sul mio corpo. Seguendo le cicatrici presenti sulla pelle posso ricostruire la mia autobiografia dall'età di due anni ad oggi. Ad ogni segno corrisponde una data, un luogo, una sequenza di ricordi precisa. Considerando la mia vita attraverso questo percorso, mi ritrovo ad essere da sempre protagonista di una lunga performance il cui principio va ricercato nella sua radice genetica. Sono un mosaico. Ricostruiscimi⁴.

L'invito dell'artista si traduce in una performance in tre atti, o meglio quadri, non consequenziali, ciascuno dei quali firmato da un artista diverso. Nel primo quadro, *Halfway*, concepito da Matteo Ramponi, il performer si leva come *silhouette*, è materia plasmata dalla luce, privata della parola, staccata da ogni legame con un tempo e un luogo definiti. Una voce acusmatica scandisce le sue azioni: «Cosa credi che vedrei se potessi allontanarmi da me? L'abbandono ogni tanto riempie il vuoto, ci dà volume, ci rende ciò che siamo, chi saremmo senza di loro? Racconta. Guardiamo». Tra il corpo e la

timo accesso 17 maggio 2021).

³Chiara Bersani in Gloria Venegoni, *Su intersezionalità e corpo politico, con la performer Chiara Bersani*, «i-d vice», 03 giugno 2021

(<https://i-d.vice.com/it/article/wx5d9n/intervista-chiara-bersani-performance-disabilita>; ultimo accesso 17 giugno 2021).

⁴Chiara Bersani, dalle note di regia dello spettacolo *Family Tree*. Cfr. il sito dell'artista (<https://chiarabersani.it/it/Family%20Tree>; ultimo accesso 20 giugno 2021).

voce non si instaura un rapporto gerarchico, ma di compensazione. Ovvero, non c'è una relazione sintattica tra quello che vediamo in scena e quello che sentiamo, ma i due piani, visivo e sonoro, si caricano di significati l'un l'altro per assemblaggio. Il soggetto derivante è dunque una ricostruzione *in fieri*: i gesti del performer, il movimento delle luci e del fumo, abbinati alla voce, strutturano una dimensione mentale espansa.

Il secondo quadro, *Volta*, è diretto da Riccardo Buscarini. Il palco è illuminato solo da *abat-jour* disposti a terra a disegnare un cerchio irregolare. Al centro di tale circuito luminoso agiscono la stessa Chiara Bersani e Marco D'Agostin, che la prende in braccio roteando lentamente su se stesso. L'orbita tracciata dai due performer si srotola dall'alto verso il basso, quasi come se la gravità schiacciasse a terra i due corpi, costretti a ri-bilanciare ciascuno il proprio peso per trovare un nuovo equilibrio e continuare a ruotare. Lo spazio risulta un luogo denso in cui ogni impercettibile gesto può variarne l'equilibrio, un fluido amniotico agitato dalle vibrazioni emanate dall'attrazione dei due corpi che alla fine si uniscono in un repentino abbraccio. In questo quadro, il corpo emerge come un sistema precario di flussi che ha bisogno dell'altro per sorreggersi: lui tiene in braccio lei, lei ricalibra l'equilibrio di lui. L'azione lentissima di roteare su se stessi, poggiarsi per terra e riprendere il moto circolare, trova forza ed equilibrio spostando il baricentro dall'uno all'altro corpo. Anche in *Volta*, dunque, la soggettività è un'energia che scorre nella relazione, non è rintracciabile nelle singolarità delle persone in scena, ma emerge dall'incontro tra i due performer.

L'ultimo quadro, *Epilogo*, è diretto dalla stessa Chiara Bersani. Dei fiocchi di neve cadono sulla scena inizialmente vuota. Da diverse parti del palco entrano dei performer con degli strumenti musicali a fiato e a percussioni. I quattro musicisti si dispongono in fila al centro della scena bloccandosi nell'atto di suonare il proprio strumento. L'unico movimento sul palco è quello della neve che continua a cadere sui performer. L'apparente immobilità accelera in uno scatto improvviso sul finire del quadro, quando i musicisti avvicinano velocemente lo strumento che impugnano, ma prima che qualsiasi nota venga emessa la scena ricade nel buio. Come nel primo quadro, anche in quest'ultimo la presenza dei quattro musicisti è compensata da un suono extra-scenico che ne frantuma il senso. Sono quattro figure congelate, in posa come in una fotografia, che trovano fuori dalla scena il completamento di un'azione che stanno per fare ma che mai eseguono: quella di suonare. A far da chiosa allo spettacolo è la voce acusmatica che lo ha aperto e che canta sussurrando *Il cielo in una stanza* di Gino Paoli. Durante la

seconda strofa, una lucciola illumina Chiara Bersani di spalle. Il soggetto, che in *Hallway* era solo immaginato dallo spettatore, trova alla fine dello spettacolo un volto. Il suono si ricongiunge alla sua fonte.

Come a sfogliare un album fotografico, lo spettacolo invita a colmare i vuoti e tessere un racconto tra una fotografia e un'altra. Nel complesso non si potrebbe dire che assistiamo ad un'emanazione in scena di un processo psichico del soggetto-Chiara Bersani. Semmai i tre quadri dello spettacolo si costituiscono come varchi di memoria che si aprono da ogni cicatrice sul suo corpo. Ma sono varchi di memoria immaginati dall'altro, dove "altro" sono da una parte Matteo Ramponi e Riccardo Buscarini e dall'altra lo spettatore. Lo spettacolo, dunque, mantiene una composizione disorganica, che non armonizza le tre diverse visioni degli artisti chiamati a scriverlo, poiché si costituisce come racconto di parti spezzate di un corpo, che si attesta complessivamente come soggetto in divenire e in relazione ad un campo di forze: scena-platea-autori.

La relazione è al centro di un altro progetto dell'autrice, *Goodnight, peeping Tom* (2016). La performance è pensata per pochi spettatori alla volta, che vengono invitati ad abitare un ambiente spoglio e semibuio insieme a quattro performer, tra cui la stessa Chiara Bersani. Questo micro-mondo è strutturato dalla tensione magnetica degli sguardi tra performer e spettatori. In una sorta di ribaltamento della prospettiva, lo spettatore entra pensando di dover osservare qualcosa e si ritrova coinvolto in una dinamica relazionale fondata sullo sguardo. Ribaltando il dispositivo della frontalità teatrale, in *Goodnight, peeping Tom* è lo spettatore ad essere osservato e ad avvertire il peso o il piacere di questo dialogo tra occhi. La performance prende spunto dalla leggenda di Peeping Tom, punito con la cecità per aver osato guardare attraverso un foro Lady Godiva, nuda in segno di protesta. A monte dello spettacolo c'è la volontà di ribaltare uno stereotipo: il guardare, lo spiare, da azione da punire diviene momento di empatia che è possibile raggiungere una volta abbandonate le sovrastrutture che inibiscono la capacità di lasciarsi guardare. Lo sguardo diventa una sospensione del desiderio che aspetta di essere ricambiato per essere appagato. Nello spazio abitato da questa micro-comunità vengono ad intrecciarsi e srotolarsi rapporti intimi tra performer e spettatori sulla base del desiderio privato di portare avanti un dialogo visivo o disattenderne le aspettative.

Lo sguardo come dispositivo di relazione è a fondamento di un'altra performance: *Gentle Unicorn* (2018), con la quale l'autrice vince il premio Ubu 2018 nella categoria "miglior performer under 35". *Gentle Unicorn* è un tentativo di spostare l'attenzione dal corpo alla persona, di superare le

riserve culturali che educano le reazioni all'incontro di un evento inaspettato, come può essere l'apparizione di un unicorno. Gli spettatori si raccolgono attorno ad una scena vuota dove inizia a prendere corpo l'unicorno incarnato da Chiara Bersani. L'artista si appropria della figura mitologica, un essere ibrido, continuamente manipolato e reinventato nel corso della Storia, per ribaltare le dinamiche oggettivanti che strutturano lo sguardo diagnostico che si posa sui corpi non conformi. Come questi corpi, anche l'unicorno è infatti stato caricato nell'immaginario popolare e nella storia dell'arte di una moltitudine di significati contrastanti, da simbolo di fertilità a difensore della purezza delle fanciulle a icona pop, suscitando un misto di fascino e timore. Questa costellazione di memorie, significati e sensazioni si condensa e stratifica sul piano visivo e su quello sonoro, in un incontro intimo tra osservatore e osservata. L'artista in scena si muove con la lentezza di un tempo mitologico, reagisce a ogni piccolo rumore e inconveniente che proviene dalla sala, per poi avanzare davanti agli spettatori guardandoli e ribaltando il meccanismo di assoggettamento tra il guardare e l'essere guardati. L'azione di fermarsi di fronte allo spettatore si traduce in un'attestazione politica di esistenza. L'incontro quotidiano con un corpo non conforme conduce spesso la persona a distogliere lo sguardo, impreparato e impacciato di fronte all'evento improvviso. Ritagliarsi uno spazio nel campo del visibile significa dunque addomesticare quel tipo di disposizione, scioglierne le riserve, dichiarare di esserci e voler essere guardata. A sua volta la partitura sonora, curata da F. De Isabella, evoca una massa adiposa di voci e rumori indistinguibili che via via si addensano in una delicata melodia, man mano che l'avvicinamento tra performer e spettatori si fa più prossimo. *Gentle Unicorn* assume così le sembianze di un rito collettivo, una cerimonia sacrificale in cui i partecipanti si prestano a valicare insieme una soglia liminale, consacrata, sul finale dello spettacolo, da un'orchestra che avanza suonando dalla platea alla scena.

Il progetto politico dell'artista, radicato nella prossimità e nella relazione, non è scindibile dalle sue riflessioni e dalle esperienze nel campo dell'attivismo. Un'opera come *Cordata* (2020) ad esempio non può essere correttamente interpretabile se non contestualizzata nel momento socio-politico in cui nasce: la pandemia del 2020. Durante i primi scalpiti di un virus galoppante, Chiara Bersani denuncia sulla rivista *Pasionaria* le narrazioni violente delle disabilità esercitate dai media mainstream, con articoli che incitavano alla tutela della salute del prossimo, gravando l'accento sulle scelte preferenziali, spaventosamente di stampo eugenetico, che gli operatori sanitari avrebbero preso di fronte all'emergenza: salvare il meno debole per assicu-

rare maggior possibilità di vita. Una narrazione in cui chi occupa uno spazio più vulnerabile diviene solo l'elemento di misura sulla base del quale regolare il proprio agire, solo oggetto, non soggetto dei discorsi. L'artista scrive:

Se sei stata una bambina con disabilità e poi una ragazza con disabilità per diventare infine una donna sempre con disabilità, allora sei cresciuta con la richiesta di rimanere razionale. Nelle esercitazioni d'evacuazione ti insegnano a stare al tuo posto, a non intralciare la fuga degli altri e ad attendere che i soccorritori vengano a salvarti [...] La gestione delle emergenze è una scienza e tu, cosciente della tua condizione fisica, devi capire che la società è qualcosa di complesso e in ogni emergenza l'obiettivo è di salvare il maggior numero di persone che possano poi sopravvivere [...] Poi arriva il coronavirus [...] Alle prime interviste mi sembrava quasi che le loro parole calmassero anche me. O forse desideravo solo essere confortata. Essere considerata anche io un soggetto da confortare [...] Ma noi non lo siamo. Non lo sono io, non lo sono le persone anziane, non le oncologiche. Noi, tutt* noi, siamo l'esempio che conforta gli altri. Lo siamo quando veniamo chiamat* ad essere esempi di vita, di resistenza e di saggezza⁵.

Attraversare lo spazio pubblico durante la pandemia, sia esso un palco di un teatro o una piazza, non ha le stesse ricadute per tutte le persone. Così, quando il 15 Giugno 2020 il decreto-legge emanato dal Presidente del Consiglio Giuseppe Conte consente la ripartenza dei teatri, senza tener conto delle singolarità e necessità di ciascun corpo, Chiara Bersani dà vita a un distillato di poesia e insieme manifesto politico: *Cordata*, un'opera sonora creata per e con Centrale Fies in collaborazione con corpoceleste_C.C.00. *Cordata* prende forma mediante l'audio di un podcast curato dal sound designer F. De Isabella, in cui i suoni di paesaggi inafferrabili e cangianti si fondono alla voce dell'artista. La "cordata" è anche una pratica alpinista, un sistema di sicurezza per compiere in gruppo ascensioni e scalate, un'impresa che può esistere solo grazie all'unione di corpi diversi per forma, ritmo, identità, luogo e sentire. Guidati da un capocordata, Marco D'Agostin, ci si addentra nell'esplorazione di un percorso sonoro che ha l'intento di accorciare le distanze, avvicinare corpi lontani e diversi nella condivisione di sensazioni di fronte alla visione di un paesaggio. Marco D'Agostin consegna in video (per chi non è a Centrale Fies) il messaggio dell'autrice, magnificandone la presenza sotto forma di assenza. L'artista invita a guardare un tra-

⁵ Chiara Bersani, *Il coronavirus e la narrazione tossica della disabilità*, «Pasionaria», 2 marzo 2020 (<https://pasionaria.it/body-count-la-disabilita-nella-narrazione-sul-coronavirus/>; ultimo accesso 17 giugno 2021).

monto e ad attraversare uno spazio insieme alla sua voce. Quest'ultima, un atto corporeo del linguaggio, impronta vitale e unica della persona, diviene dispositivo di relazione intima, totalizzante. Dalle cavità del corpo dell'artista, questo suono articolato in parole permea il corpo di chi ascolta, risuonando come paesaggio condiviso e immaginifico: un tramonto che invoca alla cooperazione necessaria, millimetrica, attenta, al vivere insieme legati da una stessa corda da cui ciascuno dipende e per cui è responsabile. Il corpo dell'artista si nega alla vista, impossibilitato ad attraversare lo spazio pubblico perché considerato maggiormente vulnerabile di altri dalle indicazioni di un'emergenza sanitaria in atto. La sua voce così diviene traccia di un'assenza imposta, denuncia di condizioni lavorative asimmetriche ma al contempo pratica istituyente di nuove modalità di condivisione del sentire. *Cordata* si attesta dunque come uno slancio programmatico a una modalità cooperativa che dismette la logica della maggioranza per abbracciare quella della singolarità e invocare l'urgenza di ascolto di chi resta indietro per ragioni fisiologiche, emotive, economiche.



FIG. 1 ph. Alice Brazziti, *Gentle Unicorn*, Chiara Bersani 2018. Per gentile concessione di Alice Brazziti

Diffrazioni sensoriali

Nel 1971 il regista statunitense Bob Wilson mette in scena *Deafman Glance*. Il titolo, letteralmente traducibile con “sguardo di un uomo sordo”, enuncia l’indagine da cui lo spettacolo si dispiega, ovvero l’esplorazione di un mondo senza suoni, osservato da una persona sorda. Una madre, interpretata da Sheryl Sutton, uccide i propri figli al cospetto di un uomo sordo. La sordità del protagonista diventa il dispositivo regolatore di una drammaturgia silenziosa, che avanza per immagini, magnificazione del gesto e della sua durata, e affrancamento dal dominio di un testo verbale tramite l’esperazione del senso della vista¹. Quest’opera del silenzio della durata di sette ore è il prodotto delle conversazioni tra Wilson e Raymond Andrews basate sulle osservazioni e i sogni di quest’ultimo:

Io e Raymond abbiamo scritto le mie prime opere, tutte mute, perché è vero che è facile sedurre il pubblico con il movimento, ma è anche vero che c’è grande fascino in una performance in cui gli attori sono fermi e al massimo fanno toc-toc sul palco. Il loro gesto è energia concentrata. Così ho fatto mio l’aforisma di Ezra Pound: «L’immobilismo è la forza di una bestia feroce»².

I performer agiscono lentamente in un palco caricato di fantastiche figure: rane giganti, arieti, maschere di volti enormi. Ogni azione si sublima nella lunga durata, distillandosi in posa. Il risultato è uno spettacolo che confonde i confini tra sogno e realtà, dal forte impianto surrealista, tanto da meritarsi il plauso del poeta e voce dei surrealisti Louis Aragon, il quale, in una lettera aperta ad André Breton, scrive:

Il mondo di un bambino sordo si è aperto a noi come una bocca senza parole [...] Non ho mai visto niente di più bello al mondo da quando sono nato. Mai, mai nessuno spettacolo si è avvicinato a questo, perché è insieme la vita sveglia e la vita ad occhi chiusi, la confusione tra la vita di tutti i giorni e la vita di ogni

¹Cfr. Robert Wilson, *Le Regard du Sourde | Deafman Glance*, Royal Books, Baltimore 1971.

²Robert Wilson in Gianni Valentini, *Voom Portraits. I sogni di Bob Wilson, il video racconto è ad alta definizione*, «La Repubblica», 14 ottobre 2007 (https://www.repubblica.it/2007/10/sezioni/spettacoli_c_cultura/madre-bob/madre-bob/madre-bob.html; ultimo accesso 17 giugno 2021).

notte, la realtà si mescola al sogno, tutto ciò è inesplicabile nella vita di un uomo sordo [...] Mai come qui, nella cavità oscura del teatro, di fronte allo spettacolo di Robert Wilson, ho provato la sensazione che se mai il mondo dovesse finalmente cambiare, e cessare di essere questo inferno che chiunque riconosce sulla scena alla fine di quasi quattro ore di performance [...] è attraverso la libertà che l'uomo sarà cambiato. Libertà, libertà radiosa dell'anima e del corpo³.

In un momento in cui le pratiche sperimentali del cosiddetto Nuovo Teatro uscivano fuori dagli edifici per incontrare la società, Bob Wilson ripropone il fare teatrale all'interno della cornice di un palcoscenico erigendo un mondo fondato sull'immagine, contaminato dal linguaggio videografico e da quello cinematografico, e affidato alle percezioni silenziose della sordità. Per contiguità linguistica infatti, nel 1981 lo spettacolo viene condensato in un'installazione video di ventisette minuti che esaspera la scena dell'omicidio mediante la magnificazione di rumori ordinari, come l'aprirsi di una porta o il gocciolare dell'acqua da un rubinetto, in una partitura sonora silenziosa. In questo mondo onirico la sordità diviene forza differenziale, non una mancanza dell'udito, ma potenziamento del campo del visibile.

Nel 2015 l'artista e coreografo Alessandro Sciarroni compie un'operazione simile con lo spettacolo *Aurora* in cui la cecità dei performer diviene riorganizzazione dello sguardo attraverso l'ascolto. Lo spettacolo chiude la trilogia *Will you still love me tomorrow?* mediante la quale Sciarroni si propone di indagare le categorie dello sforzo, della resistenza e della durata in relazione all'azione scenica. La domanda che attiva i tre spettacoli, *Folk-s* (2012), *Untitled. I will be there when you die* (2013) e *Aurora* (2015), si riferisce alla vita e alla sopravvivenza di pratiche antiche che continuano a scandire la vita culturale umana: il ballo popolare nel caso di *Folk-s*, la giocoleria in quello di *Untitled* e lo sport in quello di *Aurora*. Nella trilogia il "limite", quello imposto dalla regola richiesta al performer di danzare lo *schuhplattler*⁴ fino a quando ne trae godimento, quello dell'errore minimo consentito dal *toss juggling* (lancio di oggetti) e quello fisico degli atleti del *goalball*, diviene principio drammaturgico⁵.

³Louis Aragon, *An Open Letter to André Breton on Robert Wilson's "Deafman Glance"*, «Les Lettres Française», 2-8 June 1971, s.p.

⁴Un ballo popolare bavarese e tirolese, che consiste nel battere le mani sulle proprie gambe e scarpe. Alessandro Sciarroni chiede ai propri performer di danzare sino a quando le loro forze fisiche lo consentano e la ripetitività dei gesti procuri loro piacere, sicché la performance ha una durata variabile.

⁵Per maggiori informazioni sulla trilogia cfr. Flavia Dalila D'Amico, *Toccare i suoni, sentire la luce. La poetica del limite di Alessandro Sciarroni*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di Studi,

In particolare, *Aurora* esplora il *goalball*, uno sport paraolimpico praticato da persone cieche e ipovedenti. L'abilità di giocatori professionisti di eseguire una pratica facendo a meno della vista intesse una drammaturgia che poggia sull'ascolto, che edulcora lo sguardo in favore degli altri sensi. Il titolo infatti rimanda a quel momento della giornata che rischiarà ciò che abbiamo intorno di una nuova luce. Nello spettacolo paradossalmente questa luce è rivelata da un profondo buio, che con forza impone allo spettatore di entrare in comunione con i performer attraverso canali percettivi diversi dalla vista, l'udito prima di tutti.

La scena si esaurisce nelle due porte da *goalball* alle estremità del campo e nella scelta di disporre gli spettatori lungo i due lati dello spazio scenico così come avviene durante le partite. Lo spettacolo inizia come fosse una semplice partita. Sin dal primo momento lo spettatore è spinto a prestare attenzione a gesti minimi, i giocatori infatti si dispongono alle due estremità del campo, riconoscendosi e avvicinandosi tra loro attraverso lo schiacciare delle dita o della lingua. Una volta formate le squadre, i due arbitri si apprestano a bendare ciascun giocatore. Le regole di questo sport infatti, impongono la stessa gradazione di cecità a tutti i partecipanti. Bendato l'ultimo degli atleti, un buio pesto cala su tutta la sala, spiazzando l'attenzione degli spettatori e al contempo rendendoli partecipi della dimensione percettiva dei performer. Il buio sulla sala dà infatti la sensazione di indossare la stessa benda dei giocatori, di provare per un attimo la loro condizione. Quando la partita ha inizio le luci si riaccendono ad illuminare in maniera omogenea tutto il campo. La palla, che nasconde dei sonagli al suo interno, balza da una parte all'altra dello spazio emettendo un suono ferroso, unico suono non prodotto direttamente dal corpo dei performer. Lo sport impedisce sia agli atleti che agli astanti di proferire parole che possano condizionare l'andamento silenzioso della partita. Gli unici suoni che scandiscono il tempo e il ritmo dello spettacolo sono dunque, oltre quello della palla, i fischi degli arbitri a segnare un *goal* o un'irregolarità e i rumori prodotti dai movimenti dei performer: battiti sul suolo, schiocchi della lingua, respiri e suoni emessi durante le rincorse che precedono il lancio della palla. Con il procedere della partita, quella che sembra a tutti gli effetti una pratica sportiva inizia lentamente a prendere in prestito i codici più prossimi allo spettacolo. Le rigide regole di uno sport paraolimpico sfumano e si contaminano con i codici più aleatori della pratica performativa. Man mano che il gioco avanza le luci, inizialmente potenti e uniformi sul campo, iniziano a calare di intensità, fino a quando,

circa a metà dello spettacolo, non fanno ripiombare nuovamente l'intera sala nel buio più profondo. I livelli di sapere tra spettatori e performer si scambiano. Se fino a quel momento lo sguardo dello spettatore si costituiva come quello di un osservatore onnisciente, che sa più dei performer, per qualche minuto la situazione si capovolge: i performer continuano a sapere tanto quanto prima, non interessati dal cambiamento di luminosità nella sala, mentre lo spettatore è costretto ad affinare il proprio udito e a percepire gli spostamenti d'aria attorno a sé per poter continuare a comprendere l'andamento della partita. Quello che poco sopra è stato definito come "limite" sulla scena si traduce in apertura, soglia di conoscenza.

In *Aurora* la cecità dei performer si configura come metodo di scrittura e al tempo stesso come riflessione sul sistema senso-motorio del corpo. La cecità diviene una lente di ingrandimento per lo spettatore, atta ad esaminare il funzionamento del proprio apparato sensoriale e la "sordità" di alcuni sensi rispetto ad altri. Riaccese le luci, la partita continua a scivolare maggiormente nel regno dello spettacolo. Ai rumori concessi dallo sport si affianca un tappeto musicale, nello specifico *Symphony of Sorrowful Songs* (1976) di Henryk Gorecki. La musica, dapprima di sottofondo, incalza via via in un crescendo talmente assordante da impedire ogni sorta di comunicazione tra gli atleti. L'ingresso della musica inserisce una nuova variazione nella regolamentazione della condotta del gruppo: l'utilizzo della parola. I performer iniziano a scambiarsi indicazioni e battute, fino a quando il livello eccessivamente alto del volume non li costringe a gridare per poter proseguire la partita. La scena scivola nel caos, ogni tentativo di indirizzare la palla verso la porta fallisce, le coordinate spaziali dei giocatori vengono meno al venire meno della possibilità di ascoltarsi. Nuovamente lo spettatore acquista una posizione di sapere superiore a quella dei performer. Sapere, però, stavolta lontano da quello distaccato del tifoso della prima parte dello spettacolo, ma scosso dal movimento musicale che ne forza i nervi e ne altera le condizioni emotive.

In questa parte dello spettacolo l'azione della musica diventa duplice: da una parte si traduce in impedimento per i performer a procedere il gioco, dall'altra come punto di svolta, variazione che spalanca le barriere dell'emozione tanto per il performer quanto per lo spettatore. La cecità diviene una pratica di scrittura che plasma l'impianto dello spettacolo a più livelli. A dominare l'assetto drammaturgico e a distinguere quella che potrebbe essere una performance sportiva da una performance artistica sono piuttosto le azioni della luce e del paesaggio sonoro. La luce manca due volte nello spettacolo: nella fase iniziale, trascinando bruscamente lo spettatore nella

totale e assoluta oscurità in cui tutti i performer sono stati condotti, e nella fase centrale dello spettacolo, a seguito di un lento abbassamento dell'intensità che procede per l'intera prima parte dello spettacolo. E paradossalmente è proprio nella sua assenza che la luce rivela il suo costituirsi come presenza, come *dramatis personae*. L'elemento sonoro invece regola i rapporti prossemici e le relazioni tra i performer. Il calpestio sul suolo, i rumori prodotti dalle rincorse che precedono i lanci di palla, i battiti delle mani sul suolo o sulla parte superiore della porta, lo schiocco della lingua o delle dita sono infatti utilizzati dai performer sia per regolare la propria posizione nello spazio, e rispetto ai compagni di squadra, che per depistare l'avversario circa la posizione di partenza nella fase di lancio. Allo stesso modo l'innalzamento del volume della musica impedisce tali relazioni e sfalda lentamente i principi che regolano il movimento del gruppo.

La drammaturgia dunque si lascia disegnare dalle prerogative principali dell'apparato percettivo di una persona ipo e non vedente: dalla diminuzione o la totale assenza di luce e dall'affinarsi delle facoltà uditive. Il secondo livello, che vede la cecità come modalità di scrittura dello spettacolo, è quello che regola il rapporto tra scena e platea. Come si è detto, infatti, l'assenza di luce o il picco dei volumi della musica articolano i rapporti di sapere e rimodulano la sfera percettiva sia dei performer che degli spettatori. A luci accese lo spettatore si affida alla vista, i performer all'udito. A luci spente entrambi assestano la comprensione di ciò che sta accadendo sull'udito. Quando la musica raggiunge l'apice, i giocatori sono inabilitati ad ascoltarsi, quindi a proseguire le azioni; gli spettatori sono sovraccaricati dalle note drammatiche della traccia sonora, la quale si frappone tra lo sguardo imparziale del tifoso e il sentire commosso dello spettatore. La musica allenta la postura attenta e codificata dell'atleta, si insinua come emozione, nel momento stesso in cui diventa limite. Il climax sonoro si attesta come canale di fusione con lo spettatore, risonanza empatica che scioglie nel sentire il paradosso del guardare e del guardato. La musica dunque svela il corpo in quanto emozione e il patire insieme in quanto movimento comune, co-appartenenza allo stesso luogo, tanto che si potrebbe asserire che il corpo stesso diviene soggetto e oggetto dello spettacolo, insinuandosi come forma plasmante e contenuto plasmato. Vista e udito, individuale e collettivo, percezione interna e percezione esterna alla scena, luce e suono, si avviluppano l'un l'altro in una esteriorizzazione della fisiologia dei performer che diviene riflesso incondizionato per lo spettatore. Il corpo in questo spettacolo non è posto davanti allo spettatore ma lo avvolge, si costituisce come un "fra", un incontro che attiva uno scambio. La danza viene de-ossificata

della propria grammatica: il movimento viene deturpato dalla funzione espressiva, la musica svincolata dal compito di scandire il ritmo della coreografia o di servirla in qualche modo, lo spazio diventa un campo da *goalball*, la durata si ritira nell'azione ripetitiva del lancio di palla. Performer, luci, musica, spazio e tempo sono "presenze" non comunicanti, dotate di una autonoma funzione drammaturgica, organicamente unite dal compito comune di sollecitare in maniera indipendente un determinata componente del sistema sensoriale dello spettatore.



FIG. 2 ph. Alessandro Sala, *Aurora*, Alessandro Sciarroni 2016. Per gentile concessione di Centrale Fies

L'accessibilità come principio estetico-politico

Se in *Deafman Glance* di Bob Wilson e in *Aurora* di Alessandro Sciarroni i sensi della vista e dell'udito vengono assolti come principio di spostamento percettivo e drammaturgico delle opere, per alcuni artisti che incorporano disabilità sensoriali essi divengono pratiche discorsive e istituenti strategie di comunicazione accessibile, oltre che estetica.

L'accessibilità è un sistema di tecniche e strumenti atto a garantire la fruizione di luoghi, servizi e informazioni senza discriminazione alcuna. In termini foucaultiani, l'accessibilità è un dispositivo, ovvero: «un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati»¹. Comunicare tenendo conto delle pluralità di esigenze e prerogative di potenziali destinatari significa infatti scegliere a chi si rivolgono i discorsi e predisporre un determinato grado di interazione. Stabilire quali soggettività possano accedere o meno a un luogo, un evento, un discorso implica dunque un rapporto di potere, implicito o esplicito, tra chi eroga conoscenza e chi la riceve o può riceverla. In termini giuridici l'accessibilità è un diritto fondamentale, disciplinato dalla legge italiana n.104 e ribadito dall'articolo n.30 della Convenzione delle Nazioni Unite che stabilisce il diritto delle persone con disabilità ad avere pari accesso alla vita culturale e in particolare: «a luoghi per spettacoli o servizi culturali, come teatri, musei, cinema, biblioteche e servizi turistici»². Tuttavia, nell'ambito delle arti performative, sebbene molti degli edifici architettonici rispettino le norme di accessibilità per quel che concerne le disabilità motorie, diversa è la questione per le disabilità sensoriali.

¹Michel Foucault, in Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?* Nottetempo, Roma 2003, p. 7. Cfr. Michel Foucault, *Dits et écrits, vol. III* (1994), trad. it. a cura di J. Revel, G. Costa, *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste 1961-1970: follia, scrittura, discorso*, Feltrinelli, Milano 1996.

²Legge n.18 del 3 marzo 2009, ratifica del Presidente della Repubblica italiana della Convenzione delle Nazioni Unite. Cfr. il Portale della Legge Vigente Normattiva (<https://www.normattiva.it/atto/caricaDettaglioAtto?atto.dataPubblicazioneGazzetta=2009-03-14&atto.codiceRedazionale=009G0027¤tPage=1>; ultimo accesso 17 giugno 2021).

L'apparato di comunicazione, gli staff e non da ultimo gli impianti spettacolari non tengono ancora troppo conto delle esigenze delle comunità sorde o cieche. Pochi ad esempio gli spettacoli che prevedono l'interpretariato in Lingua dei segni, sottotitoli e audio-descrizioni. In Italia alcune organizzazioni sono impegnate su più fronti per consentire al maggior numero di persone possibile di poter partecipare alla produzione e fruizione culturale. Tra queste, ad esempio, il Festival del Silenzio di Milano, un progetto della compagnia Fattoria Vittadini con la direzione artistica di Rita Mazza, concepito per promuovere le culture di artisti nativi segnanti, che utilizzano cioè la Lingua dei segni come lingua madre, accanto ad altri progetti resi accessibili in modo da garantirne a chiunque l'esperienza. La programmazione è inoltre sostenuta da una modalità comunicativa e organizzativa che fa del Festival un evento accessibile a tutto tondo.

Alcune compagnie e artisti hanno assolto di pari passo nelle proprie creazioni tecniche e linguaggi accessibili in chiave estetica, integrandone gli strumenti come l'audio descrizione, la Lingua dei segni, i percorsi tattili, non come elementi ausiliari e aggiunti posticciamente agli spettacoli, ma come motore del dispositivo drammaturgico. A fare da caposcuola in questa direzione è sicuramente la compagnia britannica Graeae, fondata nel 1980 da Nabil Shaban e Richard Tomlinson, una compagnia teatrale, guidata artisticamente da artisti con disabilità, che sin dalla sua nascita sperimenta un linguaggio drammaturgico inclusivo, promosso e diffuso, oltre che con le performance, mediante laboratori e corsi di formazione³.

In questa direzione va letto *The Way You Look (at me) Tonight* (2016) della già citata Claire Cunningham insieme al coreografo Jess Curtis e in collaborazione con il filosofo Alva Noë. I due artisti in scena si incontrano facendo dialogare le proprie differenze, biologiche, anagrafiche, percettive. «Come ci guardiamo? Come ci lasciamo guardare? In che modo la nostra fisicità modella le nostre percezioni sul mondo che ci circonda?»⁴. A partire da queste domande la partitura fisica, visiva e verbale disegna un viaggio sensoriale che prevede a monte la possibilità di essere esperito da persone cieche e sorde. Drammatizzare il modo in cui diversi corpi percepiscono il mondo diviene non solo contenuto dell'opera, ma strategia di costruzione e restituzione. I

³Per maggiori approfondimenti cfr. il sito della compagnia (<https://graeae.org/>; ultimo accesso 17 giugno 2021).

⁴Dalle note di regia (trad. a cura dell'autrice). Cfr. *The Way You Look (at me) Tonight* sul sito dell'artista (<https://www.clairecunningham.co.uk/production/the-way-you-look-at-me-tonight/>; ultimo accesso 17 giugno 2021).

due artisti infatti coinvolgono nel processo di ricerca interpreti di Lingua dei segni di diversa provenienza (e quindi segnanti diverse lingue) integrandoli nello spettacolo, piuttosto che a margine della scena. Lo spettacolo inoltre prevede una partitura sonora da ascoltare in cuffia, appositamente pensata per spettatori ciechi, cercando di stratificarne le sensazioni attraverso la prossimità tra scena e platea e la possibilità di esplorare il palco attraverso il tatto.

Sulle possibilità del tatto come motore di senso per l'universo concettuale e drammaturgico si installa la ricerca del duo Giuseppe Comuniello e Camilla Guarino che collima nello spettacolo *Let me Be* (2021). La performance è preceduta dal progetto *Loneley Planet* (2019) che nasce dall'urgenza dei due artisti di interrogarsi sulle possibilità di descrivere uno spettacolo di danza a una persona cieca. Giuseppe Comuniello, autore e performer cieco, mette in questione l'idea che l'audiodescrizione possa essere un ausilio utile per lo spettatore cieco, poiché, descrivendo pedissequamente o meno quanto avviene in scena, essa si interpone all'immaginazione creativa. Da questo presupposto nasce la ricerca del duo, che dismette le regole esistenti relative all'audiodescrizione per convertire l'accessibilità degli spettacoli in partitura poetica per gesti, parole e movimento. Alle spalle della performance risiede un training sensoriale basato sull'ascolto, sul tatto e sull'olfatto, una serie di tecniche personali che consentono a Camilla Guarino di comunicare a Giuseppe Comuniello quanto accade in scena, con quali intensità un movimento avviene e in quale parte dello spazio scenico. Pian piano gli artisti si rendono conto di aver creato a loro volta non solo una dinamica relazionale, ma un'intima partitura coreografica. Queste strategie si trasformano dunque in codice drammaturgico e confluiscono all'interno della partitura coreografica. Una di queste è disegnare con le dita le diverse variabili di movimento sul palmo della mano o sulla schiena. Sulla base di semplici *task* e attraverso un confronto con gli spettatori, al termine di *Loneley Planet* Giuseppe Comuniello riproduce la partitura impressa sulla sua pelle dalla compagna di scena. Prima dello spettacolo gli spettatori ricevono il *Manifesto per un nuovo sguardo*, una piccola guida riportata qui di seguito pensata per stimolare la descrizione di uno spettacolo di danza a chi non vede:

A chi non vede bene perché gli si è seduto davanti uno spettatore altissimo e capellone, a chi è a fine giornata e cominciano a bruciare gli occhi per le lenti a contatto, a chi viene trascinato all'ennesimo spettacolo di danza contemporanea, ma forse anche un bicchiere di vino a quest'ora... A chi non ci vede affatto ma qualcuno gli sta leggendo questo testo.

Spostamenti: Non perdere tempo con troppe parole: anche le mani possono descrivere lo spostamento dei corpi in scena. Chi non vede potrà porgergli la sua mano e tu con le dita potrai tracciare sul suo palmo gli spostamenti che stanno avvenendo in scena.

È più immediato e poetico disegnare una diagonale con un dito piuttosto che dire: "il danzatore si è spostato dalla sinistra del proscenio verso la destra del fondo scena in modo lineare".

La Coreografia puoi descriverla

Per immagini: i movimenti in scena potrebbero essere molto veloci, velocissimi e i danzatori essere molto numerosi, numerosissimi. Immagina uno spettacolo in cui 27 danzatori compiono 445 movimenti articolari in un minuto e ciascuno di loro secondo una variazione coreografica differente.

Per descriverla hai a disposizione dieci dita e una bocca.

In questo caso puoi provare a utilizzare delle immagini che rievochino ciò che sta accadendo.

Un campo di tulipani colorati mossi dal vento può essere un'immagine efficace per descrivere i 27 danzatori che si muovono ondeggiando con un berretto in testa disposti a file sfalsate sul palco.

Analiticamente: una scena semplice, statica o ripetitiva può essere descritta anche in modo oggettivo e impersonale.

Se tutti corrono sul posto mentre la danzatrice gira su se stessa, potrei dire che tutti corrono sul posto mentre la danzatrice gira su se stessa.

Con il movimento: Per le scene lente, con movimenti o pose imperdibili ma che non riesci a descrivere a parole, non perdere l'occasione di fare un po' di ginnastica anche tu. Manipola il tuo *uditore* seguendo ciò che sta accadendo in scena. Se pensi sia complesso puoi metterti tu nella posizione che vuoi descrivere e farti toccare la parte che interessa il movimento. Lo stesso vale per le espressioni del volto.

Se il danzatore si tiene con la mano destra la spalla sinistra, prendi la mano destra dell'uditore e poggiala sulla sua spalla sinistra (o al contrario mettiti tu in quella posizione facendola toccare all'uditore).

Luci, atmosfere, scenografie: Puoi utilizzare un immaginario personale (*il crepuscolo*) o riportare una descrizione effettiva dei colori, oggetti e atmosfere (*Ci sono delle luci basse che creano riflessi dorati sui contorni del corpo nudo in scena*)⁵.

Come si evince dallo stesso manifesto elaborato dagli artisti, una qualsiasi descrizione porta con sé riflessioni, associazioni, ricordi e visioni frutto di esperienze personali, che quando trasmesse possono condizionare la visione dell'altro. Si creano quindi dei filtri nella trasmissione di una visione che vanno a modificare la percezione di chi non vede. Questi concetti insieme alle tecniche di traduzione sperimentate dai due artisti durante il processo di ricerca, offrono nuovi spunti di riflessione che divengono motore di senso per lo spettacolo successivo, *Let me Be*. Camilla Guarino infatti si chiede quanto la sua traduzione per gesti e parole sia più o meno fedele alla

⁵Il *Manifesto*, inedito, è stato reso accessibile dalla compagnia attraverso uno scambio privato di e-mail, il 20 giugno 2021.

scena; Giuseppe Comuniello viceversa, se quanto immaginato sia realmente accaduto sul palco. A partire da queste aporie si sviluppa una partitura in cui il piano del reale e quello dell'immaginario sfumano l'uno nell'altro. La percezione, le libere associazioni, i ricordi e le sensazioni che scaturiscono dalla visione di uno spettacolo vengono condensate sulla scena in una coreografia suggestiva in cui non è chiaro chi sia il soggetto che traduce e quello che immagina. Nello spettacolo si mescolano diversi stati emotivi tradotti in versi poetici da Camilla Guarino e declinati in posture e movimenti da Comuniello, in dialogo con le ombre tracciate sul suolo dal disegno delle luci.

Lo spettacolo si apre programmaticamente con una citazione: un estratto video dello spettacolo *zero degrees* (2005) dei coreografi Akram Khan e Sidi Larbi Cherkaoui, che è a sua volta un tentativo di riflettere sull'inevitabile processo di "corruzione" che avviene quando culture e identità diverse si incontrano. I coreografi infatti provengono da famiglie islamiche cresciute in Europa, ed entrambi nella loro ricerca attingono all'incontro di diverse culture, combinando la tradizione della danza indiana Kathak con i movimenti delle pratiche contemporanee. A partire da questa commistione, *zero degrees* si propone come ricerca di un grado zero del linguaggio in cui possano collimare diverse dicotomie: divenire/morte, luce/oscurità, caos/ordine. L'estratto prelevato da Guarino e Comuniello vede in scena i due coreografi seduti nella medesima posizione a raccontare il proprio passato, compiendo gesti simmetrici (fisici e vocali) identici e speculari, nell'intento di confondersi in un unisono continuamente contraddetto dalle loro stesse differenze (fisiche, timbriche, di abbigliamento, ecc.).

Questo rimando in *Let me Be* diviene manifesto programmatico di una performance in cui si confondono ripetutamente gli sguardi, si intrecciano immagini e suoni che disattendono ripetutamente il concetto di fedeltà di una qualsiasi traduzione. Un'inevitabile *lost in translation* che diviene pratica di scrittura, enunciato esistenziale. Al termine del video i due performer entrano in scena, assumono la medesima posizione e postura dei due coreografi precedenti e iniziano un dialogo con le proprie mani, ingigantite sullo schermo alle loro spalle. Questa micro-partitura, disegnata con le dita sul palmo delle mani, si trasforma successivamente in una combinazione di movimenti che i due performer riproducono insieme, adesso in piedi su una scena vuota. Lo spettacolo alterna silenzi, musiche e momenti poetici interpretati dalla stessa Guarino o dalla sua voce acusmatica. Giuseppe Comuniello risponde a questa partitura verbale cercando di riprodurne le evocazioni con gesti, pose e movimenti. Non c'è, tuttavia, un legame consequenziale di causa ed effetto tra il racconto portato avanti dalla performer e la

partitura fisica, ma una personale restituzione in cui precipitano ricordi e suggestioni personali. Sul finire dello spettacolo questo scambio di impressioni e prescrizioni si arrovigliano in un corpo a corpo tra i due performer, un passo a due guidato da Giuseppe Comuniello. Se in un primo momento, dunque, è la performer a guidare l'azione per voce e per gesti, nella seconda parte dello spettacolo il rapporto di sapere si rovescia ed è l'artista a strutturare la partitura fisica a partire dalle suggestioni fino a quel momento ricevute. Il passo a due è un continuo tentativo di Comuniello di dar forma al corpo della partner che si srotola verso il basso attirato dalla forza di gravità. Le forze in campo si ribaltano e inestricabile diventa la comprensione di chi guidi realmente una data visione. Le percezioni e i saperi dei rispettivi performer si scambiano e si attorcigliano senza soluzione di continuità, disegnando un paesaggio onirico di ombre, luci e storie che rincorre la possibilità di sentire all'unisono.

Come uno sguardo, come un soffio. Come quando qualcuno ti avvicina con cura una mano vicino alle labbra sporche ma tu capisci e lo precedi. Come la luce alle sei del mattino d'estate. Sai quando non riesci più a riaddormentarti e allora esci sul balcone per capire cosa fare? Come quando fai qualcosa che non avresti mai creduto di poter fare e pensi che allora forse è possibile. Forse a volte è possibile vedere la stessa cosa⁶.

Il sodalizio del duo Guarino/Comuniello si inserisce in un altro progetto, *Dimmi cosa vuoi vedere* (2021) versione radiofonica dello spettacolo di *Earthbound ovvero le storie delle Camille* (2021) di Marta Cuscunà, artista affermata nell'ambito del teatro di figura contemporaneo. *Earthbound ovvero le storie delle Camille* è un monologo fantascientifico ispirato al saggio *Staying with the Trouble* della pensatrice eco-femminista Donna Haraway⁷. La performance porta in scena una piccola comunità, gli "Earthbound" appunto, a cui è stata impiantata una serie di geni di creature in via d'estinzione allo scopo di conservarne la specie e favorire una nuova prospettiva di relazione tra l'umano e l'ambiente naturale. "Earthbound" a sua volta è un neologismo del filosofo Bruno Latour in risposta alla necessità di ricostruire un rapporto con la Terra che non si limiti all'attaccamento al suolo, come indicato dalla

⁶Dal foglio di sala dello spettacolo *Let me Be*, consultabile sul sito Murate Art District (<https://www.murateartdistrict.it/contenuto/let-me-be-testo-residenza-dartista-2021/>; ultimo accesso 17 giugno 2021).

⁷Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016), trad. it. a cura di C. Durastanti e C. Cicconi, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019.

parola “umano” (strettamente legato al termine humus, “terra”), ma espanda le molteplici relazioni del sensibile per superare la dicotomia Uomo/Natura⁸. In scena Marta Cuscunà dà voce e manipola a vista creature animatroniche progettate da Paola Villani e ispirate alle opere dell’artista australiana Patricia Piccinini. L’impianto visivo è fortemente scolpito da colori forti e dalla presenza di sculture a metà tra volatili e mammiferi. A partire da questo complesso spettacolo, Marta Cuscunà ha portato avanti una ricerca insieme all’Associazione Al.Di.Qua. Artists – Alternative Disability Quality Artists, di cui Giuseppe Comuniello è parte, per realizzare un esperimento di audio-descrizione. Anche in questo caso, l’idea alla base della ricerca è quella di considerare i linguaggi accessibili non come supplemento agli spettacoli, ma come parti integranti ed espressive del processo performativo. Il risultato è una partitura sonora concepita per essere fruita in radio, laddove cioè le differenze tra una persona cieca e un’altra vedente si azzerano. Nello spettacolo radiofonico si attiva un percorso di consapevolezza su cosa significhi accedere agli spazi dell’emozione e degli immaginari del teatro, attraverso strade percettive differenti da quelle che poggiano principalmente sulla vista. *Dimmi cosa vuoi vedere*⁹ è dunque il frutto di un laboratorio di ricerca percettiva che tenta non tanto di restituire lo spettacolo nella sua totalità tramite un’audiodescrizione, ma di ripensarne interamente la forma. Come spiega Marta Cuscunà:

Mentre lo spettacolo prendeva forma sul palco, tutte le persone del gruppo, munite di cuffie e microfono, hanno immaginato di essere come piccole mosche per il vostro orecchio e raccontarvi il loro sguardo personale, il loro immaginario, senza nascondere la meraviglia soggettiva della scoperta, con l’auspicio che, ascoltando le nostre voci e imparando a riconoscerle, seguirete il filo dei nostri punti di vista. A ogni performer del gruppo è stato affidato un diverso punto di vista da cui guardare *Earthbound*, ovvero una precisa funzione narrativa per costruire una descrizione corale e multiforme di quello che avveniva sul palco. E per riconoscerli, abbiamo dato un nome a ciascuno di questi sguardi. *Fantamondo*: ovvero il punto di vista della fiaba e dei suoi personaggi. È lo sguardo di chi sceglie di credere al piano della finzione teatrale e accetta come reale quello

⁸Bruno Latour, *Agency at the time of the Anthropocene* (2014), trad. it. a cura di E. D’Angelo, *L’agency ai tempi dell’Antropocene*, «KABUL magazine», Digital Library, 19 luglio 2017 (<https://www.kabulmagazine.com/wp-content/uploads/2017/07/KABUL-magazine-Bruno-Latour-Lagency-ai-tempi-dellantropocene.pdf>; ultimo accesso 20 giugno 2021).

⁹È possibile ascoltare *Dimmi cosa vuoi vedere* sul sito di Radio 3 (<https://www.raiplayradio.it/programmi/ilteatrodiradio3/archivio/puntate/>; ultimo accesso 20 giugno 2021).

a cui assiste. *Realtà*: è il punto di vista disincantato di chi osserva il trucco invece dell'illusione, conosce le tecniche teatrali e le descrive per quello che sono. È il piano della messa in scena dove ogni cosa è quello che è. *Domanda*: è il punto di vista di chi è in bilico tra fantamondo e realtà e chiede nuove informazioni per scegliere come interpretare i segni che vede. A volte è dubbio, a volte è domanda che rimane senza risposta, a volte è chiave per decifrare il codice della messa in scena. *Digressioni*: è il punto di vista di chi elabora ciò a cui assiste e, attraverso analogie, libere associazioni di idee o divagazioni solo apparentemente casuali, fa suo lo spettacolo, ne interiorizza i contenuti e li espande¹⁰.

In fase di ricerca, la drammaturgia sonora si è strutturata a partire da un continuo confronto con Giuseppe Comuniello, nell'idea di scongiurare il rischio di sbilanciare il racconto in direzione didascalica e descrittiva. Quello che emerge non è dunque una telecronaca, ma la ricreazione di un mondo autonomo e parallelo a quello dello spettacolo che, a partire da uno spostamento percettivo, ne amplifica i sensi e i racconti. A stratificare la complessa macchina drammaturgica di Marta Cuscunà, insieme alla sua voce vi sono quelle di altri componenti di Al.Di.Qua. Artists, come Aristide Rontini, Diana Anselmo e Claudio Gaetani, accompagnate dalle voci di Camilla Guarino e della sociologa Mariella Popolla. Come gli "Eartbound" di Latour, queste voci sono forze differenziali che spalancano le porte a nuovi paradigmi relazionali di partecipazione alla dimensione estetica e politica. Sono voci che consentono di immaginare modalità non escludenti di fruizione del fatto teatrale, che riedificano le logiche dell'accesso alla produzione culturale e che rivendicano l'attestazione politica di nuovi soggetti "Eartbound" che, come scrive Latour:

Agiscono finché corrono il rischio di colmare il divario dell'esistenza – altrimenti scompaiono del tutto. In altre parole esistenza e significato sono sinonimi. *Finché agiscono, gli agenti hanno senso*. Questa è la ragione per cui tale significato dev'essere portato avanti, inseguito, catturato, tradotto, trasformato in parola – che non vuol dire che «ogni *cosa* nel mondo è materia di discorso», ma piuttosto che ogni possibilità di creare un discorso è dovuta alla presenza di *agenti* in cerca della loro esistenza. [...] «Il senso di vivere nell'epoca dell'Antropocene è che tutti gli agenti condividono lo stesso destino mutevole, un destino che non può essere seguito, documentato, raccontato e rappresentato utilizzando una delle vecchie caratteristiche associate alla soggettività o all'oggettività». [...] Lontani dal provare a "riconciliare" o "mescolare" natura e società, l'obiettivo politicamente cruciale è al contrario la *distribuzione dell'agency* il più lontano

¹⁰ *Ibid.*

e nei modi più *differenziati* possibili – finché, a quel punto, avremo perso completamente qualunque relazione tra questi due concetti di oggetto e soggetto che non sono più di alcun interesse, se non in senso patrimoniale¹¹.

Sono dunque voci che affermano una soggettività politica che rivendica un posto nella *partizione del sensibile*, diluendo i confini rigidi del comunicabile in possibilità estatiche di partecipazione. Sono voci detonatrici di senso, di istanze politiche, di riconfigurazioni estetiche e produttive, che si ritagliano uno spazio “finché avremo perso completamente qualunque relazione tra i due concetti di oggetto e soggetto”, tra accessibile e inaccessibile, tra abilità e disabilità.



FIG. 3 ph. Federico Malvaldi, *Let me be*, Camilla Guarino, Giuseppe Comuniello 2021. Per gentile concessione di Federico Malvaldi.

¹¹Bruno Latour, *L'agency ai tempi dell'Antropocene*, op. cit.

PARTE III
Nothing about us without us

Nothing about us without us

A conclusione di queste due parti del libro, la prima focalizzata sugli approcci critici relativi alla lettura delle disabilità in scena e la seconda sulle pratiche che in diversi contesti storici ne hanno alimentato le rappresentazioni, si vuole in quest'ultima parte rendere conto delle istanze rivendicate dagli artisti con disabilità mediante un corpus di interviste¹, alcune delle quali svolte nell'ambito del progetto Europeo *Europe Beyond Access*, di cui l'Italia fa parte mediante l'istituzione Oriente Occidente Festival di Rovereto². Tale progetto mira alla professionalizzazione e mobilità internazionale di artisti con disabilità, al fine di garantirne la piena partecipazione nel sistema delle arti performative. Oltre all'azione di co-produzione e scambio tra i diversi Paesi partner di progetti performativi realizzati da o con artisti con disabilità, *Europe Beyond Access* si propone di incrementare la consapevolezza delle barriere fisiche e culturali che gli artisti e gli spettatori con disabilità continuano a incontrare in termini di accessibilità al sistema e alle istituzioni culturali europee. In uno dei report elaborati dagli enti membri durante il congresso *European Arts and Disability Cluster meeting*, tenutosi nel 2019 a L'Aia, si legge:

È necessario creare un nuovo pubblico composto da persone con disabilità e i professionisti con disabilità devono avere pari accesso alla mobilità culturale. Il lavoro degli artisti con disabilità non deve essere promosso come “nicchia”, ma in continuità al resto del comparto artistico. Un impegno politico più chiaro deve essere sostenuto dai finanziamenti strutturali tanto necessari per il settore, che possono consentire agli operatori culturali di sviluppare strategie a lungo termine per il cambiamento sistemico. È fondamentale che i principali programmi di finanziamento dell'UE per la cultura, come Europa Creativa, diano priorità all'inclusione, all'accessibilità e alla promozione della disabilità. È necessario creare opportunità affinché le persone con disabilità possano accedere a una migliore

¹Parte delle interviste è stata pubblicata nel volume a cura di Andrea Porcheddu, *Altri corpi, nuove danze*, Cue Press, Imola 2019, pp. 84-103.

²Gli altri partner sono: British Council (che opera nel Regno Unito e in Polonia), Onassis Stegi (Grecia), Holland Dance Festival (Paesi Bassi), Kampnagel (Germania); Per.Art (Serbia), Skånes Dansteater (Svezia).

istruzione artistica e svilupparsi e professionalizzarsi nel settore delle arti e della cultura [...] Pertanto, è fondamentale che le principali istituzioni incoraggino attivamente la partecipazione alla cultura delle persone disabili per garantire l'uguaglianza e promuovere l'accessibilità per tutti. Le istituzioni dell'UE dovrebbero rivedere le loro attività di mobilità culturale e garantire pari accesso alla mobilità culturale per i professionisti con disabilità in quanto professionisti delle arti e non in quanto persone con disabilità. Ridurre le barriere discriminatorie per il pubblico e creare un nuovo pubblico attento alle esigenze di ciascuna persona³.

Per adempiere a tale obiettivo di rinnovamento sistemico delle arti dal vivo ed evitare che la sostanza si risolva in una sorta di “quota disabile” nelle programmazioni delle istituzioni coinvolte, in Italia Oriente Occidente Festival ha attivato dal 2019 una serie di tavole rotonde che coinvolgono artisti e operatori. Questi incontri hanno portato al consolidarsi della rete italiana *Europe Beyond Access 2021-2023*⁴, che incoraggia le parti interessate ad interrogarsi in termini di accessibilità e inclusione, nonché a sviluppare strategie atte a consentire e supportare la partecipazione delle persone con disabilità alle professioni che interessano il sistema delle arti performative, diffondere conoscenze ed esperienze di buone pratiche. Durante questo processo circolare di revisione dei meccanismi che impediscono il pieno accesso delle persone con disabilità al mondo culturale, si è costituita l'associazione Al.Di.Qua. Artists – Alternative Disability Quality Artists, la prima in Italia costituita da artisti e lavoratori dello spettacolo con disabilità. Nello specifico l'associazione è costituita da: Diana Anselmo, media artist e attivista; Chiara Bersani, performer, attivista e autrice; Giuseppe Comuniello, danzatore e autore; Aristide Rontini, coreografo e danzatore; Claudio Gaetani, attore e film-maker; Giacomo Curti, attore, danzatore e insegnante di *danceability*. Tale formazione agisce per sostenere l'autonomia e i diritti

³Ben Evans – Betina Panagiotara – Filip Pawlak, *Disabled Artists in the Mainstream: A New Cultural Agenda for Europe*, Atti del Convegno, L'Aia, 30 novembre 2019, p.6 (trad. a cura dell'autrice)

(https://issuu.com/europebeyondaccess/docs/report_a_new_cultural_agenda_for_europe_final_0503; ultimo accesso 20 giugno 2021).

⁴Attualmente la rete coinvolge: AMA – Accademia Mediterranea dell'Attore; Associazione Culturale Fuori Contesto; Balletto Civile; Compagnia Menhir; Compagnia teatrale L'Albero; Compagnia Xe; DANCEHAUSpiù – Centro Nazionale Produzione Danza; Factory Compagnia; Fattoria Vittadini; Fondazione I Teatri; Fondazione Matera-Basilicata 2019; Fondazione Nazionale Della Danza / Aterballetto; Fondazione Piemonte dal Vivo; Fuorinorma; LAC – Centro Arti Integrate; La Luna nel Pozzo; Lenx Fondazione; MILANOLITRE Festival; MUVet; Orlando Festival; Pergine Festival; Teatro di Roma – Teatro Nazionale; Teatro La Ribalta; Teatro Pubblico Pugliese – Consorzio Regionale per le Arti e la Cultura; Versilidanza.

degli artisti con disabilità in Italia, e trasformare il modo in cui le disabilità sono rappresentate dai media mainstream e nell'immaginario culturale. Il confronto con un organo di rappresentanza sulle questioni etiche, estetiche, linguistiche, politiche e architettoniche relative alle disabilità nel campo specifico dell'arte è sicuramente il punto di partenza per una crescita complessiva in termini di accessibilità – sia per le istituzioni coinvolte nel sistema culturale italiano, che per la creazione di nuovi pubblici e la formazione di artisti professionisti con disabilità. Nell'idea di dar conto delle voci e delle istanze dei soggetti interessati in prima linea nei discorsi intrecciati in questo libro, il corpus di interviste qui radunato si apre proprio con il Manifesto dell'Associazione, che funge da megafono e apripista poetico di un mondo politico e artistico fin qui appena tratteggiato.

“Esiste un muro” abbiamo dichiarato “e quindi esistono un Al Di Qua e un Al Di Là”. Nell'Al Di Qua eravamo monadi solitarie ma ci siamo riunite, abbiamo dato nuovi nomi alle cose, ci alleniamo collettivamente ad essere forza eterogenea e compatta. Cerchiamo insenature nel muro per farlo crollare. Vogliamo contagiare con forza capillare l'Al Di Là, costruire nuovi spazi di possibilità, rileggere i meccanismi di partecipazione, diventare voce nel cuore del dibattito contemporaneo affinché il nostro corpo non sia la prima e ultima cosa che si dica di noi.

Vogliamo che nessun parli mai più a nome nostro!
Questa è la nostra prima uscita.

Ciao,
come stai?

Noi stiamo bene oggi perché abbiamo finalmente deciso di scriverti. E lo stiamo facendo da molto vicino, dall'Al Di Qua.

Siamo artiste e lavorat dello spettacolo accomunati dall'essere orgogliosamente portatrici di corpi disabilitati.

Non chiederti cosa sia La Disabilità, è la domanda sbagliata!

Chiediti invece Cosa ci rende disabili.

E tu? Cosa ti rende disabile?

Non sono i nostri corpi il problema, non le nostre competenze fisiche, motorie, sensoriali, neurologiche, cognitive. Noi non possiamo più accettare che sotto un unico confortevole termine dal sapore medico-scientifico vengano raccontati e appiattiti i nostri corpi, le nostre storie, le nostre mutevoli identità: non parliamo di disabilità ma di Esperienze Disabilitanti imposte da una società costruita sul modello di quell'unico essere umano occidentale, maschio, bianco, abile, sano, cis, etero.

*E voi, vi siete sentite impotenti durante la quarantena?
Che esperienze disabilitanti avete avuto voi? Vi hanno lasciato cicatrici?
Ve le ricordate ancora?
Se Sì, ve ne prendete cura?*

Parliamo di quella società che ha creato una scala di valutazione delle abilità, per poi selezionare i corpi e gli stili di vita che avevano diritto ad abitare il mondo, relegando gli altri a specifiche periferie.
Per noi, per esempio, sono state costruite riserve naturali dove, ci viene detto, potremmo stare bene.

*E tu? Pensi che noi ci stiamo bene nelle vostre riserve naturali?
Ci hai mai chiesto se vogliamo i “progetti inclusivi”?
Riuscite a notare la differenza tra “dare spazi di autonomia” e “concedere spazi controllati”?*

Ci è stato detto che il nostro essere corpi marginalizzati è diverso dalle altre esperienze di minoranza.
Ci è stato insegnato a dire permesso, grazie, scusa.
Ci è stato imposto di non pretendere.
C'è sempre stato una specialista, professionisti, artiste a spiegarci chi eravamo e cosa dovevamo fare.

Siete sicure che i “bisogni speciali”, per esempio di comprensione - ascolto - validazione, siano davvero necessità così speciali e non piuttosto di tutte?

Di noi, da sempre, discutono gli abili, e no, qui il maschile non è casuale.
Sui nostri corpi “gli altri” fanno esperimenti, creano visioni, scrivono narrazioni, traggono ispirazioni.

*E tu, sei sicuro che sarai abile per sempre?
Siete sicure che le persone accanto a voi, adesso, siano tutte abili?
Siete sicuri di poter riconoscere una persona che subisce esperienze disabilitanti solamente guardandola in faccia?
Siete sicuri che una persona con disabilità nascosta si senta serena nello svelarsi? Perché?
Siete sicure che non subirebbe ritorsioni professionali?
Siete sicuri che quando sarete meno prestanti di adesso, e vi assicuro che accadrà, sareste pronti a rinunciare a lavorare?
Sareste pronti a delegare la vostra vita e le vostre ambizioni alle scelte di altri?
Se vi guardate attorno, quante persone con disabilità vedete in posizione lavorative di direzione/ decisione/ potere?
Che differenza c'è tra “far sentire una voce” e “appropriarsi di quella voce”?*

Stella Young, drammaturga, giornalista e attivista australiana con disabilità morta nel 2014, è stata la prima a dire “I’m not your inspiration”.

Noi ora lo ripetiamo.

Lo moltiplichiamo.

Lo amplifichiamo.

“We are not your inspirations”.

Non siamo qui PER VOI. Siamo qui PER NOI.

Per prendere lo spazio che non ci è mai stato concesso.

Per costruire immaginazioni e non semplicemente alimentarne.

Per prendere parola.

Per creare un precedente a coloro che arriveranno dopo.

Per formarvi.

Per formarci.

Per smettere di essere eccezioni.

Siete sicuri che vi aspettavate che ci fossimo anche noi?

Non ti preoccupare, non ci perdiamo di vista.

Ti chiamiamo noi,

presto.

Siate felici,

Al.Di.Qua. Artists⁵

⁵Al.Di.Qua. Artist, *Manifesto*, «Campo Innocente», 20 luglio 2020 (<https://ilcampoinnocente.blogspot.com/2020/07/voci-alleate-al-di-qua-artists.html>; ultimo accesso 20 maggio 2021).

La scelta di utilizzare diverse modalità per indicare il genere (es. lavorat, sicuru, professionisti, artiste) senza sceglierne uno, è da intendersi per il gruppo, come strategia atta a destabilizzare ogni “categoria” e intrecciare le lotte e le istanze politiche in ottica intersezionale.

Verso un manifesto consapevole di se stessi. Conversazione con Chiara Bersani

Flavia Dalila D'Amico: *La tua ricerca muove dal concetto di corpo politico. Cosa intendi con questa espressione e come si declina nel tuo ultimo lavoro Gentle Unicorn (2018)?*

Chiara Bersani: Ho sempre posto al centro della mia riflessione il corpo quale custode di una storia unica e irripetibile. Dopo un percorso attraverso immaginari biografici ed autobiografici, il concetto stesso di corpo ha iniziato a trasformarsi davanti al mio sguardo. Non più semplice testimonianza di una storia vissuta ma entità politica, incoronata tale dall'incontro/scontro con la società. Il corpo risponde alla sua funzione sociale nel momento stesso in cui sceglie di immergersi nella società, imponendo agli altri di essere visto. Chi lo incontrerà non potrà esimersi dall'interpretarlo. Il corpo sceglie di rispondere al proprio dovere politico nel momento in cui accoglie i significati che gli vengono attribuiti e li personalizza trasformandoli in un manifesto consapevole di se stesso. Questa riflessione ha informato tutti i miei lavori dal 2012, ma con *Gentle Unicorn* decido di incarnarla direttamente nella mia persona – sola, sulla scena, a misurarmi con questa figura mitica e ambigua dell'Unicorno. L'Unicorno ha cambiato nei secoli forma fino a diventare un'icona pop contemporanea. Creatura senza patria e senza storia, è stato usato e abusato dall'essere umano, privato del diritto di parola. Perfetta vittima sacrificale per chiunque desideri riempirlo di significati. Io desidero risarcirlo dei torti subiti. Regalargli una storia, un amore, una scelta.

Anche Family Tree (2012) nasceva da una sorta di autoesposizione, poche righe autobiografiche che invitavano Matteo Ramponi e Riccardo Buscarini a costruire una performance. In che misura quello che vediamo in scena si rapporta con la storia del tuo corpo?

In realtà la richiesta fatta a Buscarini e Ramponi fu più articolata. Partendo dal discorso sul corpo politico introdotto nella risposta precedente, si evince che ciò che sul corpo disabili è più evidente (giudizio, pregiudizio,

malattia...) riguarda, con modalità differenti, anche i corpi sani. Al tempo di *Family Tree* la sfera politica e sociale non era ancora entrata chiaramente nei miei lavori, ma era già presente l'intuizione di base: la disabilità funge da amplificatore su questioni comuni anche a corpi meno eccentrici. Questo valeva per le cicatrici esaminate in *Family Tree* (cicatrici fisiche/visibili per me, emotive/invisibili per Buscarini e Ramponi) e per i significati politici dei corpi apparsi negli anni successivi. Tornando alla richiesta di partenza, si potrebbe parafrasarla così: "La vita mi ha segnato il corpo nella forma, posso ricostruire la mia storia attraverso le cicatrici che mi cospargono gli arti. E tu? Quali sono le tue cicatrici? Cosa ti ha plasmato? Come ricostruiresti la tua storia?". L'ambizione di *The Family Tree* era di mettere in dialogo tre artisti, fondare connessioni tra le loro storie, i loro ricordi, le loro *cicatrici* per creare infine un affresco che parlasse di vita. Non di noi, non di me, ma di nascita, di vita e di morte.

Quali riflessioni teorico-operative emergono nel rapporto con le diverse modalità dello stare in scena: in un tuo lavoro, in un lavoro altrui e nel progettare la scena per altri performer?

La verità è che non riesco a sposare una posizione professionale, a definire la mia identità nei confini di un ruolo preciso. Non so se sia voracità o estremo bisogno di mutevolezza, però, ogni volta in cui si accende la scintilla di una nuova collaborazione o di un progetto, ho bisogno di rimettere in discussione tutto, linguaggi e ruoli compresi. Mi sembra che la materia da maneggiare, i nostri quesiti dilanianti, non possano essere costretti all'alfabeto che noi abbiamo scelto esserci più affine. Davanti ad ogni nuova riflessione io credo sia importante chiedersi dove posizionarsi affinché essa possa schiudersi. In questo ovviamente ci si assumono molti rischi, ma senza la costante vertigine del precipizio e la seduzione del fallimento che senso avrebbe fare ricerca? Partire ad esempio da un'idea preconcepita di quello che dovrebbe emergere di me lavorando per altri lo trovo profondamente sbagliato e poco professionale. È fondamentale che l'*attrice disabile* inizi il prima possibile ad identificarsi con il sostantivo "Attrice", abbandonando l'aggettivo seguente. Il mestiere dell'attrice e della performer non possono essere un mezzo per l'auto-accettazione o il superamento dei propri problemi. Se voglio che questo sia il mio lavoro, e che la mia professionalità sia spendibile, devo avere le competenze, tecniche ed emotive, necessarie a compiere atti di fiducia radicali nei confronti dei registi ai quali mi affido. Questo non significa accettare tutto quello che viene richiesto, ma avere

chiaro qual è il momento idoneo per le scelte. Io posso essere un'attrice consapevole scegliendo a quali registi propormi e come propormi, dopo di che è necessario che io mi affidi alle loro intuizioni.

In che modalità sei stata coinvolta nel progetto Europe Beyond Access da Oriente Occidente Festival?

È tutto nuovo e non so bene da dove partire a raccontare qualcosa che ancora non conosco. Posso dirti che sono felice e terrorizzata al tempo stesso. Per la prima volta creerò con una compagnia di danza, Danskompagniet Spinn, per di più radicata dall'altro lato dell'Europa (Svezia). L'opera verrà creata con quattro danzatrici, di cui una parte si muove con sedia a rotelle e anche questa è una nuova frontiera per me. Essere un'artista disabile non mi rende automaticamente competente nel condurre altri artisti disabili, si tratta di qualcosa che ho testato in passato all'interno di alcuni laboratori con performer non professionisti, ma questo è un altro universo. In questi mesi di preparazione sto provando a identificare e isolare tutte quelle *molle* che per me come performer funzionano. Non voglio scivolare nel grande errore di dar per scontato che i miei meccanismi siano giusti anche per gli altri e per far questo devo avere chiara la situazione. La modalità della commissione non è però l'unica cosa nuova per me. Per la prima volta nel mio percorso autoriale mi avvicino a questa opera con l'idea di *raccontare* una storia. O meglio, un sentimento collettivo che si componga di quelli individuali delle performer e miei. La spinta emotiva alla base del lavoro è enorme e spaventosa, potremmo dire che è il mio incubo contemporaneo. Riguarda il mare, il loro e il nostro, e il tempo che viviamo e l'attesa e la paralisi della mia generazione davanti alle catastrofi.

Esistono a tuo avviso delle carenze di accessibilità per i performer con disabilità nel sistema produttivo della danza?

Purtroppo sì, enormi, e non riguardano solo la danza ma l'intero apparato delle arti sceniche. Oltre all'inaccessibilità più evidente agli occhi di tutti, ovvero quella architettonica, esistono ostacoli molto più complessi da affrontare. Veri e propri apparati di pensiero che solamente ripartendo dalle basi e lavorandoci per anni, forse, potrebbero subire modifiche. Parlo di come vengono visti gli artisti disabili, di come vengono letti i nostri corpi, di come veniamo spesso considerati "potenti visioni" di altri artisti (sempre abili) e raramente veniamo percepiti come attori/ performer/danzatori

formati e indipendenti. Parlo di quanto la narrazione sui nostri corpi abbia sparso paura nel mondo dei formatori, alimentando la falsa certezza che per formare un artista disabile servano contenitori specifici o metodi paralleli. Parlo della convinzione distorta per cui dar voce ad un artista disabile significa scendere a compromessi con la qualità in nome del messaggio. Sprofondare in questo discorso apre almeno un centinaio di falle nel sistema produttivo, narrativo e divulgativo delle arti sceniche italiane. Rendiamo accessibile ai disabili anche la formazione accademica. Permettiamo ad un artista disabile di scegliere in che scuola provare ad entrare, spinto dal suo interesse e non dai pregiudizi/limiti della scuola stessa. Partiamo dal formare dei veri professionisti, senza aspettare che quei due o tre casi unici ci lavino le coscienze. Iniziamo da lì e poi, forse, possiamo iniziare a parlare di qualcosa di concreto.

La danza legittima i corpi. Conversazione con Aristide Rontini

Flavia Dalila D'Amico: *Potresti raccontarmi della tua ultima produzione?*

Aristide Rontini: *Alexis* è una performance che prende ispirazione da *Alexis o il trattato della lotta vana* di Marguerite Yourcenar¹. Il libro è una lunga lettera che il protagonista, Alexis, indirizza a sua moglie per congedarsi dalla relazione e ricercarne l'assoluzione. Durante l'atto della scrittura, come guidato da una penna-appendice del proprio corpo, ripercorre la sua storia personale, narrando vicende, episodi, sensazioni e pensieri che non aveva mai confidato a nessuno. Alexis si assume la responsabilità di accogliere pienamente il proprio desiderio, di accettare la propria inclinazione omosessuale e la propria vocazione artistica. Nella matassa che Alexis dispiega sul foglio bianco non c'è una spiegazione ragionevole, ma il fallito tentativo di darsi una spiegazione. Ciò che più mi ha più attratto di questa opera è la necessità comunicativa di Alexis di condividere un'intimità, di mettersi a nudo, di prendere il coraggio e avviare un cambiamento. Sia i contenuti sia la forma del testo sono fondamentali per la messa in scena del mio spettacolo. Il corpo dell'interprete di Alexis, con i suoi tratti somatici, i suoi movimenti, racconta un mondo interiore, lo apre alla propria latenza. In scena il performer interagisce con due presenze interiori, un uomo e una donna, l'essenza femminile e maschile di Alexis. Il progetto è sostenuto dal Festival Danza in Rete 2019 di Vicenza/Schio, il Festival Oriente Occidente, l'Associazione Altri Balletti, il Museo Civico del San Domenico di Imola e l'Associazione Nexus. Durante il 2019 sono previsti alcuni momenti di apertura al pubblico e un'anteprima, mentre il debutto è previsto per il 2020.

La tua formazione è poliedrica: performer, coreografo ed educatore. Quali differenze teorico-operative emergono in merito alla corporeità nei tre diversi ambiti?

¹Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le traité du vain combat* (1929), trad. it. a cura di M. L. Spaziani, *Alexis o il trattato della vana lotta*, Feltrinelli, Milano 1962.

Per me la danza è un'esperienza di corporeità che dà voce, evidenza, consistenza e legittimità al corpo. Quando il corpo si muove liberamente nello spazio dispiega il proprio processo dialogico con il mondo e l'altro da sé. È la condizione fondante dell'*essere nel mondo*, qui e ora. Siamo costantemente in questo incessante flusso silenzioso e latente. Lo stato di danza è come un ingresso a una dimensione più universale che va oltre il sé, che valica i confini del tempo e dello spazio, come se il corpo fosse un archivio della storia dell'uomo e del pianeta. Per me la danza diventa un evento artistico quando racconta una storia dimenticata, che appartiene a chi la danza ma anche al pubblico. Questo è il filo conduttore che lega tutte e tre gli ambiti in cui mi muovo. Quando coreografo cerco performer con cui sento di condividere una sensibilità. Il mio compito è quello di creare fiducia, di trovare strategie affinché durante il processo creativo emerga una tessitura corporea vivente con forza e consistenza. Quando mi trovo nella posizione di performer, invece, mi affido allo sguardo e mi lascio attraversare e coinvolgere dal flusso creativo del coreografo. Anche nei percorsi più partecipati, chi infine decide, guida e mette la firma sul lavoro è il coreografo.

Quando sono impegnato in attività laboratoriali di danza con la comunità inizialmente la mia attenzione è tesa a creare fiducia e concentrazione, a disporre un contesto accogliente, piacevole e divertente che vuole favorire lo scioglimento di resistenze per entrare in un flusso di movimento, creare un territorio comune per facilitare la comunicazione, osservare i partecipanti per assorbirne le qualità della loro presenza. Ciò è necessario per mettere a fuoco un immaginario da sviluppare realisticamente, tenendo in considerazione le loro abilità e qualità e il tempo a disposizione.

Ti sei mai sentito scomodo prendendo parte a produzioni di altri coreografi?

Durante qualche audizione mi è capitato di suscitare imbarazzo. Ma non mi sono mai sentito scomodo a causa della mia disabilità. Ho spesso scoperto zone inesplorate grazie ai coreografi che ho incontrato. Penso che le persone con cui ho lavorato mi abbiano scelto per le mie capacità, senza vedere come limite la mia disabilità, ma semplicemente come una mia caratteristica fisica.

Può secondo te la danza essere uno strumento di autodeterminazione per l'individuo in termini artistici e sociali?

Secondo me dipende dai processi creativi che si mettono in campo. Se sono orientati all'ascolto, all'azione, alla riflessione, all'interrogazione su

temi della società, alla messa in connessione del sé e il mondo circostante, allora anche la danza può diventare uno strumento a favore dell'autodeterminazione dell'individuo, per chi la pratica e per chi la guarda. Sta poi alla persona compiere scelte nella vita di tutti i giorni e determinare un cambiamento reale. Secondo me la scena non è che un luogo di interrogazione della vita. Ci si libera man mano dei condizionamenti esterni per esprimere appieno la propria unicità.

Esistono a tuo avviso delle carenze di accessibilità per i performer con disabilità nel sistema produttivo della danza?

Esistono sicuramente delle carenze di accessibilità per i performer disabili nel sistema produttivo della danza e vanno distribuite le responsabilità. Prima ancora di parlare di accessibilità nel sistema produttivo, a mio avviso, è bene parlare dell'accessibilità dei percorsi formativi di danza. E parlo sia di quelli di alta formazione sia delle scuole di danza territoriali. La formazione, oltre ad allargare lo sguardo, a sviluppare un talento, a chiarirti quale strada approfondire dopo gli studi, fornisce un'adeguata cassetta degli attrezzi con cui affrontare le diverse richieste che possono essere poste quando si lavora con un coreografo. Aprire e rendere inclusivi questi percorsi vuol dire preparare le persone disabili ad affrontare il mondo del lavoro. Probabilmente ciò invoglierebbe, inoltre, più persone disabili ad avvicinarsi al mondo della danza con prospettive professionali. Nella grande varietà di estetiche, visioni artistiche e modalità operative che caratterizzano il mondo della danza contemporanea italiana non sono mancati artisti che abbiano lavorato con danzatori con disabilità. Non sono tantissimi, eppure ci sono esempi di produzioni in cui performer disabili sono presenti ed emergono con forza. Poi ci sono linguaggi tradizionali che faticano a entrare in dialogo con la persona disabile, perché qualsiasi deficit mette in crisi i codici rigidi che tendono ad autoconservarsi e che si fondano su un corpo ideale.

La scarsità di risorse e le barriere architettoniche non incentivano l'inserimento di persone disabili nel sistema produttivo. Per esempio, pagare un accompagnatore necessario ad alcune persone disabili per essere indipendenti durante le trasferte crea un innalzamento dei costi, sia in fase di produzione sia in fase di circuitazione, che molti artisti non riescono a sostenere. Altro esempio sono quei teatri non ancora predisposti ad accogliere sul palco un performer con sedia a rotelle.

Incarnare una moltitudine di sé e di fisicità danzando. Conversazione con Tanja Erhart

Flavia Dalila D'Amico: *Puoi parlarci della tua esperienza come membro della compagnia di danza Candoco?*

Tanja Erhart: Emozionante, stimolante, strabiliante. Essere parte di uno dei fiori all'occhiello nella danza contemporanea contò abbastanza per me. All'epoca non mi rendevo conto davvero in cosa mi stessi imbattendo, infatti a volte è stato difficile, ma mi ha soprattutto entusiasmata. A volte sentivo di non essere davvero pronta fisicamente, mentalmente ed emotivamente, dato che sono un'autodidatta e non ho seguito una formazione "tradizionale" di danza, perché non era accessibile e sostanzialmente non lo è ancora. Ero incastrata dentro narrazioni che qualcun altro aveva fatto su come dovessero andare le cose e su di me.

Quindi, imparare la professione praticandola, è stato il mio punto di riferimento: quali vestiti devo indossare per muovermi bene? Che riscaldamento è congeniale alla mia diversa fisicità? Qual è l'allenamento migliore per tenermi in forma? Come mi lascio coinvolgere in un processo creativo? Quanto mi lascio coinvolgere in un processo creativo? Come posso prendermi cura di me? Di cosa ho bisogno per lavorare al meglio e come posso chiedere supporto per ottenerlo? Fortunatamente avevo avuto la possibilità di trovare alcune risposte a queste domande prima di entrare nella Candoco, cioè durante il mio apprendistato con la AXIS Dance Company. I processi di partecipazione alle classi della AXIS, l'apprendimento di alcune delle loro performance, le tournée, ecc. mi hanno fatto sentire più a mio agio nell'incontro professionale con Candoco.

Quale la performance o la situazione che ti ha permesso di esplorare a pieno il potenziale espressivo della sua specifica fisicità?

Far parte della Candoco è stata un grande scommessa per me. Lavorando con diversi coreografi, linguaggi ed estetiche, ho potuto esplorare le mie differenze incarnate in vari modi. Però non mi sento di poter parlare di una singola performance, progetto o situazione. Non solo perché incarno tre

diverse fisicità da esplorare – con la sedia a rotelle, con le stampelle e senza strumenti di supporto –, e suppongo sia una grande sfida pensare di attraversarle tutte insieme in una sola occasione, ma anche perché non è il mio obiettivo. Si tratta più di un incontro tra un tema/compito e le diverse fisicità e qualità del mio movimento e di come creare una relazione carica ed eccitante all'interno dell'intera situazione. Attraverso la connessione tra il topic dello spettacolo e la mia fisicità, sto trovando nuove potenzialità sulla specifica lingua dei miei movimenti, delle mie qualità e abilità.

Secondo te la danza può essere uno strumento di autodeterminazione in termini artistici e sociali?

Sì, può e lo è. Mi identifico come danzatrice disabile e come tale ho alcuni anni di esperienza nel campo della danza, un viaggio di enormi sfide e soddisfazioni. Ricordo il debutto del primo spettacolo fatto con Candoco, *Notturmo* di Thomas Hauert. Quella notte prima di entrare in scena mi sono detta: se non riesco a godere e divertirmi, la danza non fa per me! Autodeterminazione per me è avere la possibilità di esibirmi di fronte agli spettatori e concedergli il consenso di fissarmi. A volte mi sento più a casa sul palco che non in pubblico, nella vita quotidiana, perché riesco a emancipare me e gli altri da preconcetti abituali riguardanti la disabilità e ciò che la danza è o può essere. Quel senso di “Eccomi, guardami!” mi dà motivi per vivere come performer e allo stesso tempo la libertà di ribaltare gli sguardi e le prospettive degli spettatori. Per me è un lavoro politico in cui tutti insieme (performer e spettatore) creiamo costantemente una cultura del cambiamento. L'espressione attraverso la danza è un modo di comunicare agli altri e a me stessa determinate cose, difficili da verbalizzare. La danza è così immediata! Si crea una prossimità al reale molto forte nell'incarnare diverse fisicità danzando, tale da rendermi evidente che io sono – e, credo, tutti – non una, ma molti. Come mi muovo con le stampelle o con la sedia a rotelle, come questi strumenti a loro volta mi muovono, come mi muovo nello spazio e nel tempo, con gli altri o da sola, davanti a un pubblico o meno, è un'esperienza sempre diversa. Acquisire competenze e fiducia in questo cambiamento costante e nella fluidità dei corpi è qualcosa che mi interessa tantissimo.

Esistono a tuo avviso delle carenze di accessibilità per i performer con disabilità nel sistema produttivo della danza?

Sì! Non c'è nessuno o pochissimi performer disabili in posizioni di potere. Che posto occupano le persone che si identificano come disabili tra i

produttori, i direttori artistici, gli insegnanti, i coreografi ecc.? Chiaramente una posizione di minoranza, ma perché? Credo perché il sistema e le strutture non solo non sono accessibili, ma soprattutto sono poco adatte alle diverse tipologie di persone. L'accessibilità necessita di essere allargata sul palco, di fronte ad esso e dietro le quinte. Abbiamo bisogno di una più ampia varietà di rappresentanza nel mondo dell'arte, abbiamo bisogno di mettere in discussione il rapporto di somiglianza tra la leadership e le persone. L'accesso dovrebbe essere un diritto umano universale, non una categoria sociale.

Ti sei specializzata in studi di danza, performance e disabilità, ma sei anche una danzatrice. Come possono dialogare questi due campi (la produzione scientifica e la prassi della danza)?

Attraverso lo studio dei diversi modelli di disabilità – il modello medico, il modello sociale e il modello culturale/relazionale – ho imparato diversi modi di comprendere me stessa come essere visibilmente disabile e in che modo le persone “mi leggono”, come gli stereotipi e le categorie devono essere messe in discussione e perché ci influenzano. Discorsi, teorie e studi sulla disabilità mi hanno dato delle parole per descrivere ciò che ho sperimentato personalmente come danzatrice disabile.

Ci sono dei punti deboli, secondo te, riguardo alla terminologia o agli strumenti interpretativi usati dalla critica nella lettura di spettacoli con performer con disabilità?

Non definirei sbagliato un termine utilizzato da un critico che io non userei. Per me è più importante che i critici non diano per scontato delle definizioni e rispettino quelle con cui ciascun artista si identifica. Per ora, mi identifico come donna disabile, danzatrice, performer e studiosa, ma anche questo può cambiare, perché l'unica costante è il cambiamento. Una cosa importante per me è che si parli di arte e non di disabilità. Certo, se una performance è interpretata da una prospettiva abilista e si trasforma in ispirazione pornografica, non penso sia produttivo. Quanto sia importante concentrarsi sulla disabilità dipende poi dal contesto. A volte usare dei termini specifici potrebbe aiutare a non alimentare gli stereotipi. Dato che spesso è difficile confrontarsi con i critici sui termini da usare prima che pubblichino la loro recensione, suggerirei ai danzatori di avere una piattaforma online dove spettatori e critici possano conoscere la loro ricerca!

L'accessibilità come dispositivo scenico. Conversazione con Claire Cunningham

Flavia Dalila D'Amico: *Nella produzione The Way You Look (at me) Tonight (2016) utilizzi la lingua dei segni e offri al visitatore cieco l'opportunità di scoprire il palcoscenico toccandolo. Puoi raccontarci di questa performance?*

Claire Cunningham: In questo lavoro, creato insieme a Jess Curtis, indaghiamo il tema della percezione in collaborazione con il filosofo Alva Noë, secondo il quale le nostre azioni e i nostri corpi creano attivamente le nostre percezioni del mondo. Coinvolgere quindi il modo in cui diversi corpi percepiscono il mondo, e in particolare le persone non udenti e cieche, non solo diventa il contenuto principale della ricerca, ma interferisce inevitabilmente con la modalità di accesso allo spettacolo per queste persone. Volevamo rendere il lavoro accessibile a quante più persone possibili (pur sapendo che questo non è mai completamente possibile) e così abbiamo impiegato molto tempo nel capire come coinvolgere gli interpreti di lingua dei segni nei diversi Paesi (e quindi nelle diverse lingue) e integrarli nello spettacolo, piuttosto che relegarli a lato della scena. Pertanto, con il supporto del festival Unlimited, abbiamo invitato persone D/Deaf¹ nel nostro studio per avere una loro consulenza e lavorare con l'interprete di lingua dei segni Catherine King, al fine di preparare materiale molto dettagliato da fornire a tutti gli spettatori con difficoltà uditive² prima dello spettacolo.

In maniera simile abbiamo lavorato con persone non vedenti, per ricevere dei *feedback* e perfezionare la sceneggiatura verbale registrata. Ad ogni replica forniamo infatti una descrizione audio da ascoltare con delle cuffie. Una delle sei persone con cui abbiamo parlato, Chloe Phillips, ci

¹L'espressione D/deaf è utilizzata in area anglosassone per descrivere sia le persone sorde che utilizzano la lingua dei segni che quelle che leggono il labiale e fanno utilizzo di apparecchi acustici.

²Claire Cunningham utilizza la sigla SLI, che in area anglosassone indica "specific language impairment", ovvero disabilità linguistica specifica, espressione che non ha un corrispettivo in lingua italiana.

ha introdotto al concetto di “accesso invisibile”, cioè fornire informazioni al pubblico non vedente attraverso mezzi diversi dall’audio descrizione. Così abbiamo integrato nel lavoro alcune di queste tecniche: l’utilizzo della prossimità, del tatto, del suono e un “tour tattile”. Durante il tour io e Jess incontriamo i membri non vedenti del pubblico, un’ora prima dello spettacolo; descriviamo lo spazio, noi stesse e i nostri tecnici. Esploriamo il palco toccando gli oggetti di scena e ripetiamo alcuni movimenti dello spettacolo invitando il pubblico a toccare i performer in modo che conoscano la fisicità e l’ampiezza dei gesti e capiscano in che momento dovrebbero aspettarsi un contatto fisico durante lo spettacolo (se decidono di sedersi sul palco). Inoltre, in tutti i teatri, chiediamo allo staff di fare un annuncio prima dello spettacolo, rivolto a chiunque voglia o abbia bisogno di più tempo per prendere posto. Le ulteriori considerazioni sull’accesso allo spettacolo che facciamo sono quelle di annunciare a tutti i membri del pubblico che sono liberi di andare e venire dalla platea quando ne hanno bisogno, e che ci sarà un breve momento di oscurità (questo è particolarmente importante per i non udenti) ad un certo punto dello spettacolo.

Lo spettacolo Give Me a Reason to Live (2014) è costruito sull’immaginario delle persone con disabilità nei dipinti di Bosch. Puoi parlarci di questo spettacolo?

Durante la fase di ricerca per questo lavoro mi sono stati mostrati degli schizzi di Bosch su una serie di mendicanti. I soggetti erano tutti disabili (negli schizzi erano in realtà etichettati come “storpi”) e mi sono interessata in primo luogo alla bellezza di questi corpi e delle forme, ma anche alle loro caratteristiche fisiche – per lo più sono soggetti ripiegati, curvati, molto vicini al suolo – e all’uso di diverse attrezzature: stampelle, bastoni, piattaforme ecc. Durante una conferenza di Erwin Pokorny sul lavoro di Bosch, ho inoltre scoperto che il pittore aveva la tendenza a rendere i corpi di coloro percepiti come “anime buone” a testa alta, mentre i “peccatori” ripiegati e a testa bassa. Ho iniziato ad interessarmi al semplice linguaggio del corpo di queste forme, alla lettura che la società proietta sui corpi, a come il valore di una persona (o anima) venisse giudicato in base alla verticalità o apertura di un corpo o alla sua vicinanza al suolo, alla correlazione della società tra il valore morale delle persone e la loro fisicità. Interessante come i mendicanti/storpi appartenessero alla categoria dei peccatori di default, a causa delle loro menomazioni.

Nella performance Thank you very much (2019) hai esplorato la differenza tra impersonificazione e tributo. Come si relaziona questo binomio all'esperienza della disabilità?

Il focus specifico del lavoro è costruito attorno a ciò che significa sforzarsi di essere o imitare una determinata nozione “mitica” di un corpo. Ho trovato un parallelismo tra i vari training o quelle terapie (fisioterapie/logoterapie/terapie occupazionali³) che molte persone disabili intraprendono – particolarmente quelle che richiedono l'interazione con i medici sin dalla tenera età – e il lavoro di alcuni artisti che rendono omaggio ai loro idoli tentando di somigliargli – fisicamente, vocalmente e a volte anche nella personalità. Nel caso di *Thank You Very Much* ho guardato specificatamente ai diversi sosia e performer che omaggiano Elvis Presley. Se esiste una distinzione tra impersonare e rendere omaggio, mi sembra che l'idea di impersonare sia più superficiale e potenzialmente potrebbe risulterne una caricatura o la costruzione di uno stereotipo, mentre, invece, la nozione di tributo mi pare più votata alla cura della persona imitata, intrisa di un senso di rispetto e persino di amore. Ma ho anche scoperto che le interpretazioni delle parole “impersonificazione” e “tributo” abbiano risonanze diverse nelle diverse culture (ad esempio tra Regno Unito e Stati Uniti).

Secondo te la danza può essere uno strumento di autodeterminazione in termini sociali e artistici?

Sì, lo credo. Penso che la danza sia un mezzo per approfondire la conoscenza del proprio corpo. Nel mio caso ha anche cambiato la mia relazione con il mio corpo, verso una maggiore attenzione alle sue capacità piuttosto che ai suoi “limiti”. Si spera che lavorare in ambienti che ti investono del potere di vedere il tuo corpo in maniera positiva possa contribuire a renderti più sicuro, a riconoscere il tuo valore e il potenziale del tuo corpo (al contrario di quegli ambienti che impongono dinamiche di confronto e concorrenza, che ritengo siano intrinsecamente dannosi, ma purtroppo ancora esistenti nel campo della danza). Per me è stato importante riconoscere che gli strumenti messi in moto dalla danza e dalla coreografia in termini di

³La terapia occupazionale è volta a migliorare la capacità di un soggetto di essere autosufficiente, di svolgere lavoro e attività ricreative, centrandosi sulla coordinazione di molteplici capacità: sensibilità e capacità motoria; capacità di creare e mettere in atto un piano; capacità di desiderare un'attività e perseverare fino a riuscire a portarla a termine. Cfr. Charles H. Christiansen – Elizabeth A. Townsend, *Introduction to Occupation: The Art of Science and Living*, Pearson Education, Cranbury 2010.

negoziiazione dello spazio e del tempo tra i nostri corpi e quelli altrui sia un'abilità applicabile anche al di fuori dei contesti della danza. Per quanto mi riguarda, penso che tanto più sfidiamo le idee convenzionali e tradizionali di "cosa sia la danza" (che va a minare anche le idee gerarchiche di chi possa danzare), quanto più ciò che è stato considerato apprezzabile, o "apprezzato", potrà iniziare a essere smantellato, artisticamente e socialmente.

Esistono a tuo avviso delle carenze di accessibilità per i performer disabili nel sistema produttivo della danza?

Sì, la maggior parte delle istituzioni di formazione non sono ancora accessibili. Molte sono anche fisicamente inaccessibili! I performer disabili sono ancora considerati in alcuni luoghi, da alcuni programmatori o registi, non di interesse per il pubblico (presumibilmente un pubblico non disabili). C'è ancora una mancanza di comprensione dei supporti utili per un'ampia accessibilità (non esistono solo le rampe per sedie a rotelle) e una concezione molto stretta di disabilità come la mancanza di ulteriori finanziamenti per sovvenzionare i costi aggiuntivi necessari ai performer disabili (viaggi, attrezzature, personale).

Secondo te ci sono delle debolezze rispetto alla terminologia o agli strumenti interpretativi utilizzati nella lettura di performance con performer con disabilità?

Penso che ci sia ancora una mancanza di comprensione da parte dei critici (non disabili) del movimento e del vocabolario dei danzatori disabili, al di là di un livello abbastanza superficiale. Vedo forte ancora la tendenza a "leggerci" attraverso la prospettiva del modello "medico", preoccupazioni rispetto agli identificatori visibili di una menomazione, o ossessioni rispetto alle condizioni mediche, piuttosto che un effettivo confronto con le azioni e le intenzioni cui si assiste. C'è anche una tendenza schiacciante a vedere il lavoro o le azioni dei performer disabili attraverso una lente emotiva (per esempio leggere lo sforzo fisico come "lotta") o proiettare delle narrazioni laddove non esistono. Penso che molti critici in diversi paesi provino ancora disagio nell'atto stesso di guardare corpi disabili e accettare la loro autodeterminazione ad avere il controllo/la scelta di essere guardati (anche se questo può essere un problema intrinseco ad alcune performance che coinvolgono artisti disabili perpetuando tale lettura). Assisto spesso alla mancanza di capacità da parte dei critici a spingersi oltre il confronto con una versione ideale/normativa del movimento che presumano debba

performare un corpo disabile. In parte è anche questo il motivo per cui trovo il lavoro integrato difficile e talvolta problematico, in quanto mi sembra ancora troppo vincolato a un'idea di movimento eseguibile da performer non disabili e che funge da misura per giudicare i performer disabili. Questo potrebbe essere il motivo per cui a volte ho scelto di fare performance da sola o di lavorare con altri performer disabili. Da parte mia, sono stata sollevata e felice quando a un certo punto della mia carriera ho ricevuto una recensione negativa, perché sentivo che la critica (e insieme il mio lavoro) aveva svoltato l'angolo per guardare oltre le prime impressioni superficiali sul mio corpo. Sento che i critici abbiano la responsabilità di fare un ulteriore sforzo per impegnarsi non soltanto a interpretare, ma a educare se stessi, e quindi i lettori. Il che significa non semplicemente arricchire il loro vocabolario con termini più rispettosi, ma imparare a vedere ed espandere la consapevolezza riguardo ai privilegi e alle prospettive dannose, al fine di non perpetuare l'oppressione.

Lo iato tra la scena e la quotidianità. Conversazione con Giacomo Curti

Flavia Dalila D'Amico: *Quali differenze teorico-operative emergono tra una tua creazione e il coinvolgimento in produzioni altrui?*

Giacomo Curti: Ad essere sincero mi sono trovato molto più spesso nella condizione di lavorare ad una creazione altrui, anche se ci sono state occasioni che mi hanno visto impegnare energie nell'ideare e dirigere dei progetti. Una propria creazione presuppone una visione ampia, che guarda alla complessità delle relazioni e dinamiche che vengono a svilupparsi in scena. Quando viceversa ci si affida ad una creazione altrui, e si è quindi chiamati ad un lavoro di interpretazione di un determinato ruolo, ritengo che l'attenzione richiesta sia necessariamente quella di agire mettendo a disposizione la propria sensibilità, cercando di fornire al regista/coreografo e ai colleghi in scena gli adeguati strumenti utili a sviluppare le giuste relazioni con il proprio corpo.

Ci sono state esperienze in cui hai avvertito una distanza dall'immagine che una determinata opera veicolava di te?

Tante sono state in passato le esperienze nelle quali mi sono trovato ad affrontare situazioni e dinamiche certamente distanti dall'immagine che ho di me e dalla mia realtà quotidiana. Posso affermare che ci sono state occasioni nelle quali sono stato molto indeciso circa la possibilità emotiva di aderire o meno ad un ruolo, e dispormi così nella giusta condizione di esperire le dinamiche e relazioni che un determinato impegno artistico presuppongono. Tuttavia, devo dire con franchezza che questi dubbi si sciolgono quando un lavoro artistico è privo di giudizio rispetto alla mia persona, sia sul piano creativo che su quello dei risultati che la scena si propone.

Ci sono termini o prospettive che a tuo avviso sono da rivedere sul piano della critica teatrale?

In riferimento alla critica teatrale, certamente ciò che è necessario considerare e delineare con chiarezza è, a mio avviso, l'inquadramento e le finali-

tà di un determinato processo o risultato creativo. Intendo con questo affermare quindi la necessità di dare spazio e legittimità alle motivazioni che hanno determinato una certa urgenza. Il fatto stesso di occupare un palcoscenico o un determinato spazio utile alla rappresentazione sottende alla necessità di comunicare qualcosa e comporta, quindi, la conseguente accettazione dell'essere, vedersi ed essere visti "altro" da sé stessi. La prospettiva pertanto è a mio avviso quella di preservare una coerenza di giudizio tra le finalità di un determinato progetto e i suoi risultati, e verificare "l'onestà intellettuale" di determinati progetti, a prescindere dalla presenza o meno di performer con disabilità in scena.

Esistono a tuo avviso delle carenze di accessibilità per i performer con disabilità nel sistema produttivo, distributivo e della formazione delle arti performative?

Le possibili carenze sul piano produttivo sono per me sostanzialmente da identificare nei tempi che sono dedicati al lavoro di ricerca, di sperimentazione e sviluppo di una produzione che coinvolga anche artisti con disabilità. A mio avviso appare evidente che il lavoro svolto con fisicità non rispondenti a canoni considerati comunemente "ordinari" comporti la necessità di misurarsi e sperimentare un terreno non conosciuto, di cui non si ha una precisa percezione. Ed è da questa realtà che sorge un'esigenza di tempi più distesi, difficilmente conciliabili con i tempi e i ritmi di un sistema produttivo tarato molto diversamente. Questo discorso lo considero altrettanto valido per ciò che attiene all'aspetto distributivo di una determinata produzione, il quale dovrebbe considerare efficacemente le specifiche necessità di autonomia e libertà gestionale (nel caso anche grazie al sostegno di figure di supporto) che possano permettere un puntuale, sereno e professionale approccio dell'artista disabile rispetto al lavoro da portare a compimento.

Qual è il discrimine tra pratiche di teatro sociale e quelle con risvolti artistici?

Ritengo che il discrimine tra un'attività di teatro sociale e un lavoro che ha finalità artistica possa essere ricercato nel fine ultimo al quale si vuole tendere. Considero che nel primo caso l'interesse principale risieda sostanzialmente nella percezione e verifica del processo che ha generato un mutamento in seno ai singoli elementi che vi partecipano e ad una determinata comunità. Nel lavoro che tende viceversa verso una chiara finalità sul piano artistico-professionale ritengo che l'attenzione sia diretta verso un risultato che richiede non uno sforzo occasionale, ma una costanza di prestazione nella lunga durata.

Qual è il lavoro che ti ha permesso di esplorare a pieno il potenziale espressivo della tua specificità fisica?

Nel corso del mio impegno artistico sono diventato progressivamente sempre più consapevole dell'importanza della mia specificità fisica, principalmente in termini di autonomia professionale, che richiede necessariamente un affiancamento di supporto allo spostamento, a prescindere dal ruolo che di volta in volta sono tenuto a ricoprire. In chiave espressiva, questa riflessione ha contribuito a rafforzare la consapevolezza che l'utilizzo della sedia a rotelle impattasse su tutto il mio essere e assumesse una determinata importanza in scena, indipendentemente dal ruolo affidatomi. Ritengo di poter considerare il lavoro svolto con il regista Marco Baliani assolutamente significativo in questo processo di evoluzione. In fase creativa, tale lavoro mi ha coinvolto e impegnato tanto sul piano recitativo quanto sul piano coreografico. La specifica richiesta del regista è stata infatti quella di sviluppare una modalità personale di stare in scena, che consentisse di identificarmi al meglio con il ruolo richiesto. Ritengo personalmente che ogni forma di arte possa avere la capacità e forza di contribuire ad un processo identitario, nella misura in cui ogni evento o azione proposta contribuisce a formare e rafforzare una coscienza critica, in riferimento alla comprensione, discussione e condivisione e al fine di favorire una più ampia accettazione della pluralità di visioni e sentimenti che popolano un territorio e compongono una comunità.

Ti senti rappresentato nel mondo in cui lavori e operi?

Più che sentirsi rappresentati, io parlerei di percepire una data legittimità e legittimazione in merito alla mia professione, alle modalità che rendono possibile il mio lavoro e quelle che ne predispongono una efficace comprensione. Ad oggi, in misura certamente crescente, la politica sull'identità e consapevolezza legata al ruolo attivo dell'artista disabile incontra un'interessante opportunità di apertura, e in questo senso possibilità di legittimità e legittimazione di un rinnovato sentimento verso pratiche artistiche inesplorate o comunque marginalizzate in precedenza.

Pensi che il sistema in cui lavori abbia carenze di accessibilità?

Certamente in considerazione dell'aspetto più operativo, organizzativo e logistico mi sento di rilevare un sistema che ad oggi non è ancora pronto ad

accogliere istanze, necessità e sentimenti di artisti con disabilità. Andrebbero dedicate risorse e specifiche attenzioni all'integrazione di queste esigenze nel comparto delle arti performative. Il tempo e il denaro impiegato nell'ambito della ricerca e sperimentazione, e successivamente le attenzioni dedicate in fase di circuitazione degli spettacoli, possono essere determinanti nella professionalizzazione di un artista con disabilità.

Danzare ciò che non si vede.

Conversazione con Giuseppe Comuniello e Camilla Guarino

Flavia Dalila D'Amico: *In Lonely Planet (2019) e successivamente in Let me be (2021), oltre ad avere sviluppato tra voi una pratica intima di traduzione del movimento per un performer cieco, vi siete interrogati sullo strumento di audiodescrizione per gli spettatori non vedenti. Potreste parlarmi di quest'ultima?*

Camilla Guarino: L'audiodescrizione è una pratica che io e Giuseppe utilizziamo quotidianamente in vari contesti tra cui l'arte, e ancora più in specifico nella danza. Questa pratica ha sempre fatto parte dei nostri laboratori in modo implicito (non abbiamo mai detto nei laboratori di lavorare sull'audiodescrizione, ma solo di parola connessa al movimento).

Dalla tematica sulla descrizione della danza è nato *Let me be*. Una delle repliche di *Let me be* è avvenuta ad Orme Festival, a Lugano, un festival inclusivo che ci ha chiesto di sviluppare l'audiodescrizione dello spettacolo per persone non vedenti. Eravamo titubanti, dato che lo spettacolo lascia ampio margine all'immaginazione, ed eravamo consapevoli delle difficoltà che avremmo potuto trovare traducendolo in parole.

Let me be ci sembrava già completo, qualcosa non ci convinceva ancora, ma era un lavoro quasi finito. Ho fatto in pochi giorni l'audiodescrizione e l'ho lasciata sedimentare per un po'. Successivamente ci sono tornata, confrontandomi con Giuseppe. Il risultato è una drammaturgia che ci ha sorpresi per le connessioni spontanee che trovava con il lavoro in scena. Abbiamo lasciato che in alcuni momenti le descrizioni verbali fossero le stesse voci che intervengono in scena (il primo testo che interpreto dal vivo, il sussurro durante la danza delle mani e il finale). In altri momenti invece abbiamo affidato il testo di descrizione a Giulia Campolmi, che lo ha interpretato prendendolo in mano con una delicatezza unica. Abbiamo deciso di immergerla tra il pubblico, in platea, per ricreare la situazione che caratterizza me e Giuseppe quando andiamo a vedere uno spettacolo. Questo processo ci ha portato a rivedere il finale: adesso siamo io e Giuseppe che ci audiodescriviamo in scena. Una "tattica" che resta tanto per chi non ci vede quanto per chi ci vede. In poche parole, adesso *Let me be* è diventato un trio.

Abbiamo scelto Giulia non come esperta di audiodescrizioni, ma come artista che stimiamo molto e che ha una sensibilità artistica necessaria per entrare in questo tipo di processo.

In che modo viene fruita l'audiodescrizione?

Camilla Guarino: Al pubblico viene chiesto se vuole usufruire o meno dell'audiodescrizione a prescindere che veda o meno. Chi sceglie di adottarla può farne l'uso che vuole (stare sempre a occhi chiusi, alternare o guardare sempre). Come fruire tecnicamente dall'audiodescrizione ancora non è chiaro, abbiamo solo fatto due repliche, nella prima abbiamo provato a usare delle ricetrasmittenti (quelle da guida turistica), a Lugano abbiamo usato delle cuffie wireless e per la prossima data il festival ci ha chiesto di poter usare un'app, in modo che il pubblico possa usare il proprio telefono. Siamo scettici ancora a riguardo, ma dato che siamo solo all'inizio di una complessa ricerca è giusto sperimentare. *Let me be* è solo una prima tappa di un percorso su cui stiamo lavorando e che ha bisogno ancora di ricerca.

Giuseppe, quali differenze teorico-operative emergono tra una tua creazione e quella altrui?

Giuseppe Comuniello: Le principali differenze sono di carattere pratico, in quanto in produzioni mie tendo a sperimentare molto e quindi mi metto in gioco prendendomi il "lusso" di rischiare, mentre in produzioni altrui la tendenza è inversa. Si tende in generale a classificare ogni tipo di disabilità credendo di conoscerne limiti e possibilità, e si lascia poco spazio alla sperimentazione.

Ci sono state esperienze in cui hai avvertito una distanza con l'immagine che una determinata opera veicolava di te?

Giuseppe Comuniello: Sì, ci sono state delle produzioni in cui mi sono sentito trattato da cieco invece che da danzatore, nel senso appunto che ho avvertito poca curiosità ad esplorare le mie qualità di danzatore.

Esistono a tuo avviso delle carenze di accessibilità per i performer con disabilità nel sistema delle arti performative in cui operi?

Giuseppe Comuniello: Credo che la pratica artistica, oggi, possa essere uno strumento atto a favorire l'autodeterminazione di soggetti con disabili-

tà, viste le recenti aperture in tal senso. Tuttavia, ritengo debbano essere adeguatamente formate delle figure, in modo da organizzare le modalità di lavoro con esigenze e qualità fisiche eterogenee. Le maggiori discriminazioni da parte del sistema produttivo sono di carattere prettamente sociale. Come ho già detto, a mio avviso i performer disabili in molte produzioni vengono sottovalutati e si richiede il minimo da loro, invece di provare a sfruttare al meglio le loro potenzialità e magari anche far sì che questi siano stimolati a progredire con la loro educazione e formazione. Il sogno sarebbe l'abolizione dei festival inclusivi e la programmazione di una performance per le sue qualità estetiche e concettuali, e non per la presenza o meno di performer disabili.

Quindi secondo te l'arte può promuovere una diversa politica di inclusione?

Giuseppe Comuniello: Secondo me l'arte deve promuovere a 360 gradi una politica sull'identità personale e sociale della persona, intesa come riappropriazione delle situazioni e dei contesti sociali, partendo in primo luogo dal consentirci di prendere consapevolezza delle nostre potenzialità e della più o meno permeabilità di queste nella sfera della società. Ad oggi, il più grande rischio è stato quello di arginare le pratiche artistiche di persone disabili in contesti di esperimenti sociali e non professionali, una sorta di palliativo o hobby volto alla ricreazione piuttosto che alla creazione.

Le disabilità invisibili.

Conversazione con Alessandro Schiattarella

Flavia Dalila D'Amico: *Quali differenze teorico-operative emergono tra una tua creazione e quella altrui?*

Alessandro Schiattarella: Nella mia esperienza come danzatore di creazioni altrui ho dovuto spesso confrontarmi con la scarsa consapevolezza di come gestire la mia differenza fisica. Ero spesso spinto a dover fare come gli altri, ed ero ascoltato molto poco circa le mie necessità e possibilità del mio corpo. Questo creava molto stress fisico ed emotivo, in quanto mi faceva sentire il “problema”. Di conseguenza stava a me adattarmi alle necessità dei coreografi. Non ho mai lavorato con coreografi pienamente consapevoli di cosa voglia dire lavorare con persone disabili, per questo motivo ho intrapreso un percorso autoriale personale. Lavorare con me stesso mi ha regalato un senso di libertà. Non ho avuto più bisogno di cercare di entrare in stretti canoni prestabiliti, in modelli e aspettative che in tutti i casi il mio corpo non può (e non vuole più) soddisfare.

Ci sono state esperienze in cui hai avvertito una distanza con l'immagine che una determinata opera veicolasse di te?

Avendo lavorato in ambienti di danza convenzionali, sono stato sempre molto distaccato da quello che avrebbe potuto essere un'immagine di me stesso vicina alla realtà. Mi era richiesto di imparare la coreografia, riuscire a preparare il mio corpo per diversi tipi di stili e movimenti, talvolta anche con l'uso della voce, la recitazione, l'acrobazia. Come danzatore professionista in compagnie di danza internazionali, avevo capito che dovevo rendere il mio corpo come una tela bianca per un pittore: pronto a eseguire qualunque tipo di idea coreografica. Nel momento in cui mi sono infine reso conto che, malgrado i tanti sforzi, al mio corpo non sarebbe mai stato possibile raggiungere uno stato di “neutralità”, ho iniziato ad interrogarmi sul come diventare uno “strumento per me stesso”.

Secondo te, sul piano della critica teatrale, ci sono termini o prospettive da rivedere in merito a queste tematiche?

Vivendo in Svizzera nel cantone tedesco, le diverse sfumature del significato delle parole spesso mi sfuggono. Trovo che sia importante una costante attenzione all'uso della lingua, per esempio riflettere sull'uso del prefisso "dis" prima del termine abilità, che indica la mancanza di qualcosa. Quest'attenzione per il linguaggio è importante e a mio avviso dovrebbe andare di pari passo alle varie strategie inclusive. La parola "handicap" e tutte le parole che nel tempo sono state usate con accezioni negative dovrebbero essere evitate, almeno fin quando non ci sarà una riappropriazione esplicita di questi termini da parte della comunità interessata (come ad esempio è avvenuto con la parola "queer").

Può la pratica artistica essere uno strumento di autodeterminazione per l'individuo in termini sia artistici che sociali?

La mia disabilità si chiama malattia di Hirayama e colpisce le cellule motorie dei nervi degli avambracci e delle mani, portando ad una graduale atrofia dei muscoli e, di conseguenza, una perdita di forza. Mi muovo nell'ambito delle disabilità meno visibili, in cui ci si confronta con tematiche vicine alle questioni di genere come il "passing" e il "coming out". La malattia di Hirayama è poco visibile dall'esterno, ma la pratica artistica mi ha aiutato a capire molti aspetti legati alla mia identità in relazione con tale malattia. La coreografia all'inizio della mia attività è stata uno strumento di esplorazione di me stesso e dei fattori esterni che contribuiscono alla difficoltà di accettare la mia diversità. I risultati ottenuti da questo processo di ricerca mi hanno portato a vedere la mia disabilità con una prospettiva nuova: di forza invece che debolezza.

Esistono a tuo avviso delle carenze di accessibilità per i performer con disabilità nel sistema professionale in cui operi?

In Svizzera ed in altri luoghi dove ho viaggiato spesso i teatri sono equipaggiati per un certo numero di spettatori che utilizzano la sedia a rotelle. Ma mentre la sala è accessibile, i camerini, il palcoscenico ed altri spazi dei teatri spesso non lo sono. Ciò vuol dire che gli spazi accessibili sono previsti per il pubblico, ma non per gli artisti, e questo fa riflettere. Posso immaginare che la situazione sia molto simile in Italia.

Qual è il discrimine tra pratiche di teatro sociale e quelle con risvolti artistici?

Nel teatro sociale il focus è centrato forse più sull'incontro che sulla qualità del lavoro. Il rischio in questo caso potrebbe essere di riprodurre stereotipi ed aumentare, in una sorta di reazione a catena, la marginalizzazione delle persone coinvolte. Per pratiche con risvolti artistici intendo pratiche dove la qualità del lavoro è portata in primo piano. Credo che un lavoro di grande qualità abbia la capacità di trasportare uno spettatore al di là delle diversità dei performer, ed aprire nuovi territori di percezione e di inclusione.

Ringraziamenti

Ringrazio l'associazione Al. Di. Qua. Artists per la fiducia e per aver reso possibile che il mio sguardo e il mio stare al mondo divenissero complessi, continuamente mutevoli e sfrontatamente militanti.

In particolare Chiara Bersani, Aristide Rontini, Camilla Guarino, Giuseppe Comuniello, Giacomo Curti, Alessandro Schiattarella per le conversazioni impresse su questo libro e per gli incessanti scambi di idee e punti di vista. Diana Anselmo per la freschezza e la puntualità con cui ha aperto i miei orizzonti. Claudio Gaetani per la gentilezza con cui ha accolto le mie richieste. Mariella Popolla per la dolcezza con cui mi ha trasmesso rigosità metodologica e per il suo amorevole supporto ad ogni mio dubbio.

Ringrazio ancora Claire Cunningham e Tanja Erhart per la prontezza con cui hanno risposto alle mie domande e Oriente Occidente Festival, in particolare Anna Consolati, che mi ha incoraggiata in questo percorso. Mauro Petruzzello per la lettura paziente e curiosa, lo scambio di riflessioni, il caloroso sostegno. Daniele Vergni per i commenti puntuali e precisi e la disponibilità all'ascolto. Imma Costa per l'attenta revisione. Centrale Fies e i fotografi Luca Del Pia, Alessandro Sala, Federico Malvaldi e le fotografe Alice Brazziti e Maria Federica Maestri per avermi concesso di utilizzare le loro immagini. Dario Alberti per aver realizzato la grafica di copertina. Giorgio Andriani e Giulio Barbato per il controllo finale. Antonio Attisani, Roberto Cuppone, Daniele Fragapane e Enrico Pitozzi per i preziosi suggerimenti. Valentina Valentini che mi ha insegnato a mettere sempre in discussione quello che vedo, a rifuggire dalle formalità ed accettare le contraddizioni senza cercare di risolverle.

Alberto che mi ha portato in cammino e fatto scoprire che ho le forze di raggiungere la vetta.

Le mie amiche sempre vicine nei momenti più difficili.

La mia famiglia che mi vuole bene nonostante le mie assenze.

Chi resiste l'omologazione e lotta per la difesa della pluralità.

Bibliografia

- AA.VV., *Contre la pièce SLĀV*, diffusione digitale (<https://goo.gl/forms/7afRV-SdkFZkpP8BR2>; ultimo accesso 20 maggio 2021).
- AA.VV., *Elementi di discussione per un convegno sul Nuovo Teatro*, «Teatro», n.2, 1967-68.
- Abbattista, Guido, *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, EUT, Trieste 2013.
- Agamben, Giorgio, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi Torino 1995.
- Id., *Che cos'è un dispositivo?* Nottetempo, Roma 2003
- Id., *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014.
- Al.Di.Qua. Artist, *Manifesto*, «Campo Innocente», 20 luglio 2020 (<https://ilcampoinnocente.blogspot.com/2020/07/voci-alleate-al-di-qua-artists.html>; ultimo accesso 20 maggio 2021).
- Aragon, Louis, *An Open Letter to André Breton on Robert Wilson's "Deafman Glimpse"*, «Les Lettres Francaise», 2-8 June 1971.
- Attisani, Antonio, *Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale). Un caso di filosofia a lavoro, che sembra danza*, «Mimesis Journal. Scritture della performance», v.6, n.1, 2017.
- Auslander, Philip, *From Acting to Performance. Essays in modernism and postmodernism*, Routledge, London 1997.
- Barad, Karen, *Nature's Queer Performativity* (2017), trad. it. a cura di E. Bougleux e E. Castiello, *Performatività della natura. Quanto e queer*, ETS, Pisa, 2017.
- Baravalle, Marco, *Teatro ad oltranza. Giuliano Scabia e la partecipazione radicale*, «Acting Archive Review» Anno X, n.19, Maggio 2020.
- Barba, Eugenio, *Alla ricerca di un teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Padova 1965.
- Barrow, Mark V., *A Brief History of Teratology to the Early 20th Century*, in T.V.N Persaud (ed.), *Problems of Birth Defects, from Hippocrates to Thalidomide and After*, University Park Press, Baltimore 1977, 18-28.
- Barthes, Roland, *Mythologies* (1957), trad. it. a cura di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974.
- Id., *Nouveaux Essais critiques* (1972), trad. it. a cura di G. Bartolucci et al., *Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 1982.
- Id., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (1982), trad. it. a cura di C. Benincasa et al., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985.

- Bartolucci, Giuseppe (a cura di), *Il teatro dei ragazzi*, Guaraldi, Firenze 1972.
- Id., *Un'ipotesi di decentramento culturale*, «TeatrOltre», n.13, 1976, pp. 7-15.
- Id., *Animazione '77/ Morte dell'animazione?*, «TeatrOltre», n.15, 1977, pp. 3-10.
- Id., *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Bulzoni, Roma 2007.
- Basaglia, Franco, *Il cavallo azzurro che portò i matti fuori dal manicomio*, «l'Unità», 22 giugno 2011.
- Belton, John – Smith, Angela M. (eds.), *Hideous Progeny: Disability, Eugenics, and Classic Horror Cinema*, Columbia University Press, New York 2011.
- Bencivenga, Rita, *Re-genderizzare o de-genderizzare la disabilità? Vivere con la disabilità nelle società contemporanee*, «About Gender» v.9, n.18, 2020.
- Benjamin, Walter, *Il programma per un teatro proletario di bambini*, «Quaderni Piacentini», n.38, 1969.
- Id., *Opere complete. Scritti 1928-1929 (Vol. 3)*, a cura di E. Ganni, H. Schweppenhäuser e R. Tiedermann, Einaudi, Torino 2010.
- Berger, Peter L. – Luckmann, Thomas, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Anchor Books, New York 1966.
- Bernardi, Claudio, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2014.
- Bersani, Chiara, *Il coronavirus e la narrazione tossica della disabilità*, «Pasionaria», 2 marzo 2020 (<https://pasionaria.it/body-count-la-disabilita-nella-narrazione-sul-coronavirus/>; ultimo accesso 17 giugno 2021).
- Bertillon, Alphonse, *La Photographie Judiciaire*, (1890), Parigi 1890.
- Bogdan, Robert, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, University Press of Chicago, Chicago 1988.
- Id., (ed.), *Picturing Disability: Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*, Syracuse University Press, New York 2012.
- Bonito Oliva, Achille (a cura di), *Gino De Dominicis. L'immortale*, Catalogo della mostra, MAXXI, Roma, 20 maggio – 7 novembre 2010, Electa, Milano 2010.
- Borghi, Liana, *Percorso per diffrazione*, in Ilenia Caleo – EcoPol (a cura di), *Bodymetrics. La misura dei corpi*, Quaderno 1, IAPh Italia, 2019, pp. 31-36.
- Boutang, Pierre-André, *Abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD, Editions Montparnasse, Parigi 2004.
- Brunetta, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano, Vol.1: Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- Burti, Virgilio [corrispondente da New York], *Nel mondo dei fenomeni*, «La Domenica del Corriere», n. 23, 1903, p. 10.
- Caleo, Ilenia, *Dentro le turbolenze espressive della materia. Una cartografia di noti critici tra materialità, performativo, assemblaggi, artificio e corpi non umani*, in Ead – EcoPol (a cura di), *Bodymetrics. La misura dei corpi*, Quaderno 1, IAPh Italia, 2019, pp. 63-100.

- Candela, Andrea, *Dal sogno degli alchimisti agli incubi di Frankenstein. La scienza e il suo immaginario nei mass media*, FrancoAngeli, Milano 2013.
- Cappa, Felice – Gelli, Piero (a cura di), *Dizionario dello spettacolo del '900*, Baldini&Castoldi, Milano 1998.
- Casi, Stefano, *I «teatri veri» d'interazioni sociali. Postfazione agli scritti di Meldolesi*, in Claudio Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, «Teatro e Storia». v. 33, annale 2012.
- Casini Ropa, Eugenia, *Il teatro Agitprop nella repubblica di Weimar*, in Asja Lacis, *Professione: rivoluzionaria*, Feltrinelli, Milano 1976.
- Castellucci, Claudia – Castellucci, Romeo, *Il teatro della Societàs Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super icona (1985-1990)*, Ubulibri, Milano, 1992.
- Castellucci, Claudia – Castellucci, Romeo – Guidi, Chiara, *Epopea della Polvere. Il teatro della Societàs Raffaello Sanzio 1992-1999*, Ubulibri, Milano 2001.
- Centomo, Rossana, *Movimenti per la vita indipendente – Una storia che parte da lontano*, «Lisdha» n. 32, gennaio 2002.
- Cheu, Johnson, *Performing Disability, Problematizing Cure*, in Carrie Sandahl – Philip Auslander (eds.), *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005, pp. 135-146.
- Chiauzzi, Angelo, *La scala metrica dell'intelligenza*, «La difesa della razza», n.5, 1938, pp. 32-33.
- Christiansen, Charles H. – Townsend, Elizabeth A., *Introduction to Occupation: The Art of Science and Living*, Pearson Education, Cranbury 2010.
- Claudia Durastanti, *Passare il microfono agli altri*, «Internazionale», 17 luglio 2020 (<https://www.internazionale.it/opinione/claudia-durastanti/2020/07/17/passare-microfono-altri-cancel-culture>; ultimo accesso 23 giugno 2021).
- Conte, Iliara (a cura di), *Teatro e Disagio: primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati/disagiati*, ANC, Cartoceto 2003.
- Cuollo, Marina – Righetti, Sofia, *La lotta all'abilismo passa dal linguaggio: termini da non usare quando si parla di disabilità*, «Bossy. Beyond Stereotypes», 3 dicembre 2020 (<https://www.bossy.it/abilismo-linguaggio-termini-disabilita.html>; ultimo accesso 10 aprile 2021).
- Cuppone, Roberto (a cura di), *Catarsi, ovvero il teatro tra affetti ed effetti*, in CATARSI. *Storie ed esperienze di un teatro-che-cura*, Atti del convegno, Vicenza 25-26 ottobre 2013, Accademia Olimpica, Vicenza 2016.
- D'Amico, Flavia Dalila, *Toccare i suoni, sentire la luce. La poetica del limite di Alessandro Sciarroni*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di Studi, Scritture, Visioni», n.9, 2017, pp. 211-224.
- Ead., *Il teatro come memoria collettiva. Intervista a Maria Federica Maestri e Francesco Pititto*, «Alfabeta2», 27 giugno 2017 (<https://www.alfabeta2.it/2017/06/27/teatro->

- memoria-collettiva-intervista-maria-federica-maestri-francesco-pititto/; ultimo accesso 20 marzo 2021).
- D'Incà, Renzia, *Città del teatro e dell'immaginario contemporaneo. Teatro dell'arte in-civile*, Titivillus, Corazzano 2009.
- D'Alessio, Simona (ed.), «Rivista Italiana di Studi sulla Disabilità», v.1, n.1, settembre 2013 (http://www.edizionianicia.it/docs/Rivista_Vol1_N1.pdf; ultimo accesso 20 marzo 2021).
- Ead., *Editoriale*, «Rivista Italiana di Studi sulla Disabilità», v.1, n.1, settembre 2013, pp. 5-13.
- Davis, Lennard, *The Disability Studies Reader*, Routledge, New York 2006.
- De Marinis, Marco, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982.
- Id., *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze, 2011.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Felix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (1980), trad. it. a cura di G. Passerone, *Come farsi un corpo senza organi? Millepiani. Capitalismo e Schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 1996.
- Derrida, Jacques, *Psyche. Invention de l'autre* (1987), trad. it. a cura di R. Balzarotti, *Psyche. Invenzioni dell'altro*, Volume 1, Jaca Book, Milano 2008.
- Diamond, Hugh W., *On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity* (1856), in Sander L. Gilman (ed.), *The Face of Madness, Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Brunnel/Mazel, New York 1976.
- Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1982), trad. it. a cura di R. Panattoni, G. Solla, E. Z. Merlo, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Genova-Milano 2008.
- Dreesbach, Anne, *Gezähmte Wilde: die Zurschaustellung "exotischer" Menschen in Deutschland 1870-1940*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2005.
- Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani Milano 1975.
- Fadini, Edoardo, *Il teatro degli equivoci*, «Fuoricampo», I, n.2, giugno 1973.
- Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano 2003.
- Fiedler, Leslie, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self* (1978), trad. it. a cura di E. Capriolo, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, Garzanti, Milano 1981.
- Fiorentino, Francesco, *Conflitti di proprietà*, «Sciami Ricerche», n.4, ottobre 2018.
- Foni, Fabrizio, *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*, Tunué, Latina 2007, p. 33.

- Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses. Une Archéologie des Sciences Humaines* (1966), trad. it. a cura di E. A. Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 2010.
- Id., *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir* (1976), trad. it. a cura di P. Pasquino e G. Procacci, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 2011.
- Id., *Dits et écrits, vol. III* (1994), trad. it. a cura di J. Revel e G. Costa, *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste 1961-1970: follia, scrittura, discorso*, Feltrinelli, Milano 1996.
- Id., *Les Anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975* (1999), trad. it. a cura di V. Marchetti e A. Salomoni, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2004.
- Fragapane, Giacomo Daniele, *Realtà della fotografia. Il visibile fotografico e i suoi processi storici*, Franco Angeli, Milano 2012.
- Friedman, John Block, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Harvard University Press, Cambridge 1981.
- Garland-Thomson, Rosemarie, *The Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Columbia University Press, New York 1997.
- Ead. (ed.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, NYU Press, New York 1997.
- Garzella, Alessandro – Viganò, Antonio, *L'ombra che ride. Appunti per un manifesto sulle diversità del teatro*, «ateatro», 18 aprile 2017 (<http://www.ateatro.it/webzine/2017/04/18/lombra-che-ride/>; ultimo accesso 29 aprile 2021).
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Culture* (1973), trad. it. a cura di E. Bona e R. Galon, *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna 1987.
- Geist, Willie, *American Freak Show. The Completely Fabricated Stories of Our New National Treasures*, Hachette, New York 2010.
- Glasmeier, Michael (Hg.), *Periphere Museen in Berlin*, Merve, Berlin 1992.
- Gould, Stephen Jay, *The Mismeasure of Man* (1981), trad. it. a cura di A. Zani, *Intelligenza e pregiudizio: le pretese scientifiche del razzismo*, Editori Riuniti, Roma 1985.
- Grazioli, Elio, *Corpo e figura umana in fotografia*, Mondadori, Milano 1998.
- Hagenbeck, Carl, *Beasts and Men Being Carl Hagenbeck's Experiences for Half a Century Among Wild Animals*, Longmans, Green, and Co., London & New York 1912.
- Haraway, Donna J., *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature* (1991), trad. it. a cura di L. Borghi, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995.
- Ead., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016), trad. it. a cura di C. Durastanti e C. Cicconi, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019.

- Heidegger, Martin, *Die Zeit des Weltbildes* (1938), trad. it. a cura di P. Chiodi, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La nuova Italia, Firenze 1984, pp. 71-101.
- Hevey, David, *The Creatures Time Forgot. Photography and Disability Imagery*, Routledge, London 1992.
- Kisch, Egon Erwin, *Geheimkabinett des Anatomischen Museums*, «Gesammelte werke», v.5. Aufbau, Berlin 1974, pp. 170-174.
- Kunhardt, Peter – Kunhardt, Philip Jr – Kunhardt, Philip, P. T. Barnum: *Americas Greatest Showman*, Knopf, New York 1995.
- Landra, Guido, *Impediamo che nascano infelici*, «La difesa della razza», n.6, 1938, 32-33.
- Latour, Bruno, *Agency at the time of the Anthropocene* (2014), trad. it. a cura di E. D'Angelo, *L'agency ai tempi dell'Antropocene*, «KABUL magazine», Digital Library, 19 luglio 2017 (<https://www.kabulmagazine.com/wp-content/uploads/2017/07/KABUL-magazine-Bruno-Latour-Lagency-ai-tempi-dellantropocene.pdf>; ultimo accesso 20 giugno 2021).
- Lelj, Massimo, *Il sangue dei nani*, «La difesa della razza», n.4, 1938, pp. 37-38.
- Linton, Simi, *Reassigning Meaning*, in Davis, Lennard J. (ed.), *The Disability Studies Reader*, Routledge, New York 2006.
- Lombroso, Cesare, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza e alle discipline carcerarie*, Fratelli Bocca, Roma-Firenze-Torino 1878.
- Lonzi, Carla, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Et al., Milano 2010.
- López Mato, Omar, *Monstruos como nosotros: Historias de freaks, colosos y prodigios* (2009), trad. it. a cura di M. E. Califano, *Storia dei Freak. Mostri come noi*, Odoya, Bologna 2012.
- Marcuse, Herbert, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (1964), trad. it. a cura di L. Gallino e T. G. Gallino, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967.
- Mazzocut-Mis, Maddalena, *Una scienza per ogni mostro. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier, Balzac e la querelle... sulla "zebra mostruosa"*, «Lo Sguardo. Rivista di Filosofia», n.9, 2012, pp. 137-149.
- Ead., *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini Scientifica, Milano 2013.
- McHold, Heather, *Even as You and I: Freak Shows and Lay Discourse on Spectacular Deformity*, in Marlene Tromp (ed.), *Victorian Freaks: The Social Context of Freakery in Britain*, The Ohio State University, Columbus 2008.
- Meldolesi, Claudio, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, «Teatro e Storia», v.7, n.2, ottobre 1989.

- Id., *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, «Teatro e Storia», v. 33, annale 2012.
- Minoia, Vito – Pozzi, Enrico (a cura di), «Catarsi. Teatri delle diversità», 1996 - in corso (<https://www.edizioninuovecatarsi.org/teatri-delle-diversita>; ultimo accesso 18 maggio 2021).
- Mitchell, David – Snyder, Sharon, *Narrative Prosthesis and the Materiality of Metaphor*, in Davis, Lennard J. (ed.), *The Disability Studies Reader* Routledge, New York 2006.
- Monceri, Flavia, *The Nature of the 'Ruling Body': Embodiment, Ableism and Normalcy*, in «Teoria 34» n.1, 2004.
- Moreno, Jacob Levi, *Psychodrama, Volume 1* (1946), trad. it. a cura di O. Rosati, *Manuale di psicodramma. Vol.1: Il teatro come terapia*, Astrolabio Ubaldini, Roma 1985.
- Nuzzo, Luciano, *L'emergenza del mostro. Una lettura di Michel Foucault*, «Alvearium», n. 6, novembre 2013.
- Pagliarino, Alberto, *Il teatro educativo e sociale tra etica ed estetica*, in Alessandro Pontremoli (a cura di), *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Utet Università, Torino 2005.
- Paré, Ambroise, *Vingt-cinquième Livre. Traitant des Monstres et Prodiges*, in Id., *Œuvres complètes* (1585), trad. it. a cura di M. Ciavolella, *Mostri e prodigi*, Salerno Editore, Roma 1996.
- Peirce, Charles Sanders, *Nomenclature and Divisions of Triadic Relations* (1903), trad. it. a cura di M. Bonfantini, *Opere*, Bompiani Milano 2003.
- Pesenti Campagnoni, Donata, *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, UTET, Torino 2007.
- Petruzzello, Mauro, *Perché di te farò un canto*, Bulzoni, Roma 2018.
- Phelan, Peggy, *Mourning Sex: Performing Public Memories*, Routledge, New York 1997.
- Pititto, Francesco, *La rifrazione del teatro*, «Art'ò. Rivista di cultura e politica», Autunno 2002 (<http://lenzfondazione.it/wp-content/uploads/2014/04/La-rifrazione-del-teatro.pdf>; ultimo accesso 20 giugno 2021).
- Ponte di Pino, Oliviero, *Teatro della persona, teatri delle persone. Una riflessione sul teatro sociale e di comunità*, «ateatro, webzine di cultura teatrale», 28 febbraio 2012 (<http://www.ateatro.it/webzine/2012/02/28/teatro-della-persona-teatri-delle-persone/>; ultimo accesso 18 maggio 2021).
- Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Utet Università, Torino 2005.
- Porcheddu, Andrea, *Dove va il teatro sociale (d'arte)?*, «Gli Stati Generali», 20 Aprile 2017 (<https://www.glistatigenerali.com/teatro/dove-va-il-teatro-sociale-darte/>; ultimo accesso 20 giugno 2021).

- Quadri, Franco (a cura di), *Per un convegno sul Nuovo Teatro*, «Sipario», n. 247, novembre 1966.
- Id., *Nota ad Antigone*, «Teatro», I, n.1, 1967.
- Id., *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977.
- Id., *Colloquio con Tadeusz Kantor. Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino 1984.
- Raffaelli, Sergio, *Quando il cinema era mobile*, «La Ricerca Folklorica», n.19, 1989, pp. 103-112.
- Rancière, Jacques, *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique* (2000), trad. it. a cura di F. Caliri, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016, p. 7.
- Id., *Malaise dans l'Esthétique* (2004), trad. it. a cura di P. Goldani, *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa 2009.
- Reiss, Benjamin, *The Showman and the Slave: Race, Death, Memory in Barnum's America*, Harvard University Press, Cambridge 2010.
- Ricci, Marcello, *Il mendelismo nell'uomo*, «La difesa della razza», n.3, 1938, pp. 18-19.
- Richards, Thomas, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993.
- Rossati, Chantal – Vita, Emilio (a cura di), *Viaggiatori della Luna. Storia, arti e mestieri dalla Fiera al Luna Park*, Ikon, Torino 2000.
- Rossi Ghiglione, Alessandra (a cura di), *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Ubulibri, Milano 1999.
- S.A., *Le mostruosità della natura*, «La Domenica del Corriere», n. 11, 1905, p. 11.
- S.A., *Il cinematografo applicato alla scienza*, «L'Avvenire d'Italia», 19 ottobre 1908, p. 2.
- S.A., *Sotto le due torri*, «L'Avvenire d'Italia», 15 gennaio 1910, p. 2.
- S.A., *Cinema Teatro D'Azeglio*, «Il Resto del Carlino», 1 gennaio 1910, p. 3.
- S.A., *Una coppia eccezionale: l'uomo gigante ha sposato la donna cannone*, «Illustrazione del Popolo» n.6, 22 febbraio 1931.
- Sandahl, Carrie – Auslander, Philip (eds.), *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.
- Scabia, Giuliano, *Discussione dei progetti: cronaca*, «Sipario», n. 323, aprile 1973.
- Id., *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1976.
- Id., *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, Alpha Beta Verlag, Bolzano 2011.
- Scarano, Alessandro, *Immagini e corpi "freak": il caso di Joice Heth*, «ITINERA – Rivista di Filosofia e di Teoria delle arti e della letteratura», marzo 2006 (http://www.filosofia.unimi.it/itineram/mat/saggi/scaranoa_heth.pdf; ultimo accesso 20 giugno 2021).

- Schechner, Richard, *Aspects of training at the Performance Group*, in Id., *Actor Training Vol. I*, Institute for Acting Research, New York 1972.
- Schedel, Hartmann, *Liber Chronicarum*, s.e., s.l. 1493.
- Schianchi, Matteo, *Storia della disabilità. Dal castigo degli dei alla crisi del welfare*, Carrocci, Roma 2012.
- Sekula, Allan, *The Body and the Archive*, «October», v. 39, inverno 1986, pp. 3-64.
- Siebers, Tobin, *Disability Theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2008.
- Silvestrini, Elisabetta, *Cercando la vertigine. Materiali della collezione Menarini, «viaggiatori» e «fermi», giochi del luna park*, «La Ricerca Folklorica», n. 19, Aprile 1989.
- Sontag, Susan, *On Photography* (1973), trad. it. a cura di E. Capriolo, *Sulla Fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004.
- Testori, Giovanni, *Il ventre del teatro*, «Paragone. Letteratura», n.220, v.40, giugno 1968.
- Thanem, Torkild, *Contested and Monstrous Bodies*, «ephemera» v.3, 2003.
- Thevet, André, *Cosmographie Universelle* (1575), Hachette, Parigi 2018.
- Ties-Lehmann, Hans, *On presence*, in «Culture teatrale», n. 21, 2011.
- Traber, Enrico, *Guida attraverso il Panoptico Traber e Museo Anatomico – La più gradevole raccolta di preparati artistici nel campo della vita corporale dell'uomo*, Stab. Tip. Del Commercio, Ancona 1983.
- Trevisan, Anna, *Tell Me More. Intervista on Chiara Bersani*, «abcdance», 23 agosto 2015 (<http://www.abcdance.eu/interview-tell-me-more-by-chiara-bersani/>; ultimo accesso 17 maggio 2021).
- Tromp, Marlene (ed.), *Victorian Freaks: The Social Context of Freakery in Britain*, The Ohio State University, Columbus 2008.
- Valentini, Valentina, *Dopo il teatro moderno*, Politi Editori, Milano 1989.
- Ead., *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 2007.
- Ead., *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2015*, Bulzoni, Roma 2015.
- Valentino, Gianni, *Voom Portraits. I sogni di Bob Wilson, il video racconto è ad alta definizione*, «La Repubblica», 14 ottobre 2007 (https://www.repubblica.it/2007/10/sezioni/spettacoli_e_cultura/madre-bob/madre-bob/madre-bob.html; ultimo accesso 17 giugno 2021).
- Venegoni, Gloria, *Su intersezionalità e corpo politico, con la performer Chiara Bersani*, «i-d vice», 03 giugno 2021 (<https://i-d.vice.com/it/article/wx5d9n/intervista-chiara-bersani-performance-disabilita>; ultimo accesso 17 giugno 2021).
- Vergine, Lea, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Skira, Milano 2000.
- Virchow, Rudolf, *Über die Zeit der in Berlin anwesenden nubier* (1878), in Michael Glaumeier (Hg.), *Periphere Museen in Berlin*, Merve, Berlin 1992, pp. 333-335.

- Weiss, Peter, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* (1964), trad. it a cura di I. Pizzetti, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentato dalla compagnia filodrammatica dell'ospizio di Charenton sotto la guida del marchese de Sade*, Torino, Einaudi, 1967.
- WHO (ed.), *Convention on the Rights of Persons with Disabilities* (2007), trad. it. a cura di M. L. Saulle, *Convenzione ONU sui diritti delle persone con disabilità*, Erickson, Trento 2009.
- Id. (ed.), *ICD – International Classification of Diseases* (1970), trad. it. a cura di ISTAT e Ufficio Statistica del Ministero della Salute, *Classificazione Internazionale delle Malattie e dei Problemi sanitari Correlati*, X revisione, OMS, Ginevra 2000.
- Id. (ed.), *ICF, International Classification of Functioning, Disability and Health* (2001), trad. it. a cura di M. Leonardi, *Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute*, Erickson, Trento 2004.
- Id. (ed.), *ICIDH, International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps* (2001), trad. it. a cura di M. Leonardi, *Classificazione Internazionale delle Menomazioni, delle Disabilità e degli Handicap*, IV ristampa, Erickson, Trento 2008.
- Wilson, Dudley, *Signs and Portents. Monstrous Births from the Middle Ages to the Enlightenment*, Routledge, London-New York 1993.
- Wilson, Robert, *Le Regard du Sourd | Deafman Glance*, Royal Books, Baltimore 1971.
- Wong, Alice (ed.), *Disability Visibility. First-Person Stories from the Twenty-First Century*, Vintage Books, New York 2020.
- Young, Stella, *Tante grazie, ma io non sono la vostra ispirazione*, TEDxSydney, 9 giugno 2014 (https://www.ted.com/talks/stella_young_i_m_not_your_inspiration_thank_you_very_much/transcript?language=it; ultimo accesso 5 gennaio 2021).
- Yourcenar, Marguerite, *Alexis ou le traité du vain combat* (1929), trad. it. a cura di M. L. Spaziani, *Alexis o il trattato della vana lotta*, Feltrinelli, Milano 1962.