

FABIO BOCCI - ALESSANDRA M. STRANIERO

# ALTRI CORPI

VISIONI E RAPPRESENTAZIONI  
DELLA (E INCURSIONI SULLA)  
DISABILITÀ E DIVERSITÀ

**10** COLLANA  
PEDAGOGIA INTERCULTURALE  
E SOCIALE



Roma TiE-Press  
2020

Università degli Studi Roma Tre  
Dipartimento di Scienze della Formazione

**FABIO BOCCI - ALESSANDRA M. STRANIERO**

# **ALTRI CORPI**

## **VISIONI E RAPPRESENTAZIONI DELLA (E INCURSIONI SULLA) DISABILITÀ E DIVERSITÀ**

**10** COLLANA  
**PEDAGOGIA INTERCULTURALE  
E SOCIALE**



*Roma TrE-Press*  
2020

NELLA STESSA COLLANA

1. B. SFERRA, *La storia senza frontiere. Per una didattica interculturale della storia*, 2016
2. G. LOPEZ, M. FIORUCCI (a cura di), *John Dewey e la pedagogia democratica del '900*, 2017
3. F. BOCCI, M. CATARCI, M. FIORUCCI (a cura di), *L'inclusione educativa. Una ricerca sul ruolo dell'assistente specialistico nella scuola secondaria di II grado*, 2018
4. L. BIANCHI, *Imparando a stare nel disordine. Una teoria fondata per l'accoglienza socio-educativa dei Minori stranieri in Italia*, 2019
5. G. ALEANDRI (a cura di), *Lifelong and lifewide learning and education: Spagna e Italia a confronto*, 2019
6. M. D'AMATO (a cura di), *Utopia. 500 anni dopo*, 2019
7. F. POMPEO, G. CARRUS, V. CARBONE (a cura di), *Giornata della ricerca 2019 del Dipartimento di Scienze della Formazione*, 2019
8. F. BOCCI, C. GUELI, E. PUGLIELLI, *Educazione Libertaria. Tre saggi su Bakunin, Robin e Lapassade*, 2020
9. LISA STILLO, *Per un'idea di intercultura. Il modello asistemico della scuola italiana*, 2020

*Direttori della Collana:*

Marco Catarci, Università degli Studi Roma Tre  
Massimiliano Fiorucci, Università degli Studi Roma Tre

*Comitato scientifico:*

Marco Catarci, Università degli Studi Roma Tre  
Massimiliano Fiorucci, Università degli Studi Roma Tre  
Giuditta Alessandrini, Università degli Studi Roma Tre  
Anna Aluffi Pentini, Università degli Studi Roma Tre  
Gabriella D'Aprile, Università degli Studi di Catania  
Silvia Nanni, Università degli Studi L'Aquila  
Nektaria Palaiologou, University of Western Macedonia  
Edoardo Puglielli, Università degli Studi Roma Tre  
Donatello Santarone, Università degli Studi Roma Tre  
Alessandro Vaccarelli, Università degli Studi L'Aquila

*Coordinamento editoriale:*

Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Impaginazione e cura editoriale: Start Cantiere Grafico

Elaborazione grafica della copertina: Mosquito [mosquitoroma.it](http://mosquitoroma.it) **MOSQUITO**.

*Caratteri tipografici utilizzati:*

Futura Std Heavy, Futura Bold, Futura Std Book, Domaine Display Black (copertina e frontespizio)  
Adobe Garamond Pro, Zapf Dingbats (testo)

*Edizioni: Roma TrE-Press*©

Roma, settembre 2020

ISBN: 979-12-80060-65-5

<http://romatrepres.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International Licence* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della *Roma TrE-Press*© è svolta nell'ambito della Fondazione Roma Tre-  
Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma



## *Collana*

### Pedagogia interculturale e sociale

La collana si propone come uno spazio per approfondire teorie ed esperienze nel vasto campo della pedagogia interculturale e sociale. Vengono dunque proposti volumi che danno conto di riflessioni teoriche e ricerche sul campo in due ambiti principali.

Un primo settore riguarda il campo della 'pedagogia interculturale', con contributi sugli approcci intenzionali di promozione del dialogo e del confronto culturale, indirizzati a riflettere sulle diversità (culturali, di genere, di classe sociale, biografiche, ecc.) come punto di vista privilegiato dei processi educativi.

Il secondo ambito concerne il campo della 'pedagogia sociale', con particolare riferimento alle valenze e responsabilità educative sia delle agenzie non formali (la famiglia, l'associazionismo, gli spazi della partecipazione sociale e politica, i servizi socio-educativi sul territorio, ecc.), sia dei contesti informali (il territorio, i contesti di vita, i mezzi di comunicazione di massa, ecc.).

Tutti i volumi pubblicati sono sottoposti a referaggio in 'doppio cieco'.  
Il Comitato scientifico può svolgere anche le funzioni di Comitato dei referee.



## Indice

INTRODUZIONE	9
VISIONI	13
<i>Altri corpi nei "Film di mezzanotte". Visioni e analisi delle rappresentazioni della disabilità e della diversità</i>	15
di Fabio Bocci	
RAPPRESENTAZIONI	53
<i>Dal deforme al supercrip. La costruzione/rappresentazione sociale dei corpi con disabilità</i>	55
di Alessandra M. Straniero	
INCURSIONI	89
<i>Un'altra società è possibile? Ovvero: Il Circo della Farfalla, metafora del valore della diversità o dei corpi produttivi?</i>	91
di Fabio Bocci e Gianmarco Bonavolontà	
<i>Affondare (e affilare) lo sguardo. Un'incursione su media, identità e diversità</i>	107
di Fabio Bocci e Valentina Domenici	
<i>I corpi disabili nelle campagne pubblicitarie. Esiti di un'indagine esplorativa</i>	117
di Fabio Bocci, Carla Gueli e Ines Guerini	
<i>L'autodeterminazione dei corpi altri nelle autonarrazioni degli youtuber "disabili"</i>	133
di Fabio Bocci, Martina de Castro e Umberto Zona	
<i>Corpi contundenti. Confinamento carcerario, irriducibilità e dissociazione nelle rappresentazioni letterarie e medial</i>	151
di Fabio Bocci e Alessandra M. Straniero	
Autori e Autrici	165



## Introduzione

Questo volume ha preso forma durante l'estate del 2020, quella indicata come Fase tre o Post-Lockdown ma ancora contrassegnata dalla presenza della Pandemia da Covid-19.

I contenuti del libro non hanno nulla a che vedere con questa drammatica e, nel momento in cui scriviamo, purtroppo ancora viva esperienza collettiva. Il riferimento, infatti, è solo funzionale a condividere con il lettore il fatto che la decisione di trascorre le ferie (non per obbligo normativo ma per scelta civica) a casa ha messo a disposizione dell'autrice e dell'autore un tempo aggiuntivo per dare seguito a quello che era inizialmente un progetto.

In effetti, se la scrittura dei saggi che compongono il volume si è venuta effettivamente a realizzare tra i mesi di luglio (fine) e settembre (inizi), l'idea di fondo che ne rappresenta il nucleo e il senso va collocata molto prima, almeno di due anni.

La cosa interessante (forse più per noi che lo stiamo dicendo che per chi sta leggendo) concerne il fatto che è possibile addirittura indicare, quali elementi alla base della sua scaturigine, un luogo, un anno e un orario precisi.

Il luogo è Bergamo, il mese è novembre dell'anno 2018 e siamo sulla strada che porta dalla Città alta a quella bassa. L'occasione è l'*Autumn School* organizzata dalla *Società Italiana di Pedagogia Speciale* (SIPeS). Al termine della prima giornata, siamo quindi intorno alle ore 18.30, un gruppo di convegnisti decide di tornare a piedi verso gli alberghi che li ospitano, oltre che per un sano esercizio fisico anche per godere dello splendido panorama e delle bellezze che offre la Città. Come spesso accade in queste circostanze, l'occasione è ottima per scambiarsi idee, raccontare gli/le uni/e alle/agli altre/i i progetti di ricerca e di scrittura in corso e, perché no, scoprire o approfondire ciò che ciascuno sta portando avanti, per progettare qualcosa insieme.

E così è andata. I due autori, scambiandosi reciprocamente informazioni e idee, alla fine del percorso hanno deciso che sarebbe stato interessante unire le forze per dare corpo a un progetto comune, che avesse come oggetto la rappresentazione dei corpi (disabili, altri, diversi, non conformi, strambi, barocchi, irriducibili, indocili, intralciati, ghetizzati, esposti e così via) così come emergente nei/dai dispositivi della comunicazione sociale.

Tuttavia, come spesso accade, i mille impegni che la vita accademica richiede hanno fatto sì che ciascuno proseguisse per proprio conto.

Poi, come detto, abbiamo dovuto attendere un'estate anomala per far sì che il nucleo ideativo che avevamo iniziato a formulare sulle strade di Bergamo trovasse uno spazio/tempo per divenire qualcosa di concreto. E in tal senso (anche come forma di ringraziamento) è doveroso segnalare anche la bella triangolazione che si è venuta a generare tra l'autore/ice e la collega prof.ssa

Antonella Valenti, la quale – a seguito di un confronto, purtroppo a distanza ma ricco di pensieri, riflessioni, scambi, ecc... – ha convintamente supportato il progetto; permettendo peraltro agli autori, con il suo deciso appoggio, di resistere alla tentazione (molto simile al richiamo delle Sirene di Ulisse) di andare a infoltire la già più che numerosa schiera di corpi sudanti e danzanti (talvolta, ahinoi, contagianti) che ha/nno affollato le località balneari nostrane, dalle più rinomate a quelle meno presenziate dai cosiddetti *VIP*.

Non sappiamo (e certamente non spetta a noi dirlo) se la scelta di optare per la scrittura piuttosto che per la balneazione porterà alle umane scienze un qualche contributo di valore.

Di certo – oltre che con la nostra desistenza non abbiamo contribuito alla diffusione del virus Sars-Cov.2 – c'è il fatto che, almeno per quel che ci riguarda, la messa nero su bianco delle nostre idee e la realizzazione del volume (anche con il coinvolgimento di altre/i autrici/i, come diremo tra poco) rappresentano un motivo di grande soddisfazione. La sensazione è quella di essere riusciti, in un percorso che ha molte tappe, a raggiungerne una particolarmente significativa, poiché consente al tempo stesso di guardare indietro (fare il punto della situazione su quanto si è camminato) e in avanti (intravedendo le nuove mete da raggiungere). Il tutto con una consapevolezza nuova (ci verrebbe da dire, se non rischissimo di adottare impropriamente qualche assunto teosofico, una consapevolezza più consapevole di essere tale).

Sul piano della sua strutturazione, il volume è suddiviso in tre parti: *Visioni, Rappresentazioni e Incursioni*.

Nella prima, Fabio Bocci con il suo *Altri corpi nei "Film di mezzanotte"*. *Visioni e analisi delle rappresentazioni della disabilità e della diversità*, cerca di riprendere e rilanciare alcune questioni legate sostanzialmente alla constatazione che le rappresentazioni di corpi altri, nel momento in cui passano dal periferico al mainstream, perdono la loro carica realmente alternativa, contro culturale, sovversiva e trasformatrice. È poiché è impossibile evitare questo *movimento* di accentramento (quindi di assimilazione/normalizzazione) – non perché lo si voglia ma perché è il sistema dominante a determinarlo (*per proprio tornaconto*) – il compito e l'impegno è quello di renderlo evidente, analizzarlo e metterne a nudo le contraddizioni (che sono poi quelle di una società che proclama di essere inclusiva e nel momento stesso in cui lo fa agisce in modo da generare discriminazioni e marginalizzazioni).

Nella seconda parte, quella dedicata alle *Rappresentazioni*, Alessandra M. Straniero prendendo le mosse dal lavoro dell'antropologo Charles Gardou e dalla sua suddivisione delle rappresentazioni della disabilità nella storia occidentale in otto modelli, ripartiti in quattro classi organizzate in coppie dicotomiche (*ontologico vs funzionale/relazionale, esogeno vs endogeno, per addizione vs per sottrazione, malefico vs benefico*) conduce il lettore in un viaggio che si fonda sulla presentazione di esempi concreti di trattamento del *corpo disabilitato*. Siamo ormai infatti consapevoli – e dobbiamo esserlo sempre di più – ci dice l'autrice nel suo contributo – che la causa di forme di discriminazione e

di esclusione nei confronti delle *persone con disabilità* non è la disabilità in sé ma lo sguardo che ciascuno di noi vi posa. In tal senso, la ricostruzione storica del *cosa* del corpo con disabilità sia stato oggetto di discriminazione, esclusione, stigmatizzazione, e del *come* ciò sia avvenuto, può gettare luce anche sul presente.

Infine, ci sono le *IncurSIONI*, che vedono coinvolti, oltre all'autore e all'autrice che firmano il volume, anche altri studiosi, come Gianmarco Bonavolontà, Valentina Domenici, Carla Gueli, Ines Guerini, Martina De Castro e Umberto Zona.

Su questi contributi non faremo *spoileraggio* nell'introduzione, lasciando al lettore il piacere di frequentarle e, auspichiamo, di scoprirne i frutti.

Buona lettura!

Roma, 15 settembre 2020

Fabio Bocci e Alessandra M. Straniero



VISIONI





Altri corpi nei “Film di mezzanotte”.  
Visioni e analisi delle rappresentazioni della disabilità  
e della diversità

Fabio Bocci

*Noi non eravamo ai margini del sistema,  
eravamo contro il sistema*  
(dal Documentario *Midnight Movies*)

*Gli specchi dovrebbero riflettere un momentino,  
prima di riflettere le immagini*  
(Jean Cocteau)

*Premessa*

Da diversi anni stiamo conducendo una serie di studi e di ricerche sulle rappresentazioni della disabilità nella letteratura, nel cinema e nei media in generale (Bocci, 1998; 1999; 2003; 2004; 2005; 2008; 2012; 2013; 2014a; 2014b; 2015a; 2016; 2020; Bocci & Bonavolontà, 2013; 2020; Bocci & Domenici, 2013; 2019).

Il presente saggio, quindi, si pone in linea di continuità con questa prospettiva di indagine e in modo particolare con una serie di contributi più recenti (Bocci & Domenici, 2019; Bocci & Bonavolontà, 2020) che risentono di un cambiamento nello sguardo e nella conduzione dell’analisi del fenomeno oggetto di indagine. Si tratta di una variazione dettata da un lato dal nostro definitivo approdo nel campo dei Disability Studies (Medeghini et al., 2013; Goodley et al., 2018; Bocci, 2015b; 2019) e, dall’altro, da una nuova ulteriore apertura – operata in forma di dialogo con i Disability Studies (Bocci & Gueli, 2019) verso l’Analisi Istituzionale (Lapassade, 1974; 2009; Lourau, 1999; Hess & Weigand, 2008; Gueli, 2018) e, alcune sue implicazioni teorico applicative, quali quelle della Socioanalisi narrativa (Curcio, Prette & Valentino, 2012).

Nello specifico, in questo nostro intervento tratteremo della rappresentazione di *corpi altri* (deformi, disabili, mutanti, devianti, alieni, trasgressivi) all’interno dei cosiddetti *Film di mezzanotte*, dei quali cercheremo di offrire una (auspichiamo) dettagliata descrizione nel primo paragrafo e per mezzo dei quali (vedremo più avanti con quale funzione) nel secondo paragrafo proveremo a comprendere come e in che misura la spinta sovversiva (controulturale) che ha caratterizzato la loro presenza (sia in quanto *corpi altri* sia in quanto film che li hanno messi in scena) nel palinsesto della comunicazione socio-culturale di un determinato periodo storico, sia stata progressivamente attenuata a mano a mano che questa presenza da *periferica* ed alternativa (*underground*) è divenuta sempre più centrale (*mainstream*).

In effetti, i corpi altri – quelli che oggi comunemente definiamo come *disabili* o, nel politichese corretto che va tanto di moda nelle istituzioni, *diversamente abili* – sappiamo essere stati collocati dalla cultura dominante in una posizione marginale (Oliver, 1990; Stiker, 1997; Goffman, 2003; Ferrucci, 2004; Medeghini & Valtellina, 2006; Fiedler, 2009; Griffo, 2010; Carlson, 2015; Murphy, 2017). Charles Gardou (2006) ha parlato di *esistenze insularizzate, reificate* (riprendendo Marx) e (rifacendosi a Murphy) ingabbiate in una condizione di *liminalità*. A queste presenze altre rispetto a ciò che è storicamente (ossia comunemente) ritenuto tipico e conforme (e quindi rassicurante) è stata di fatto offerta una sola opportunità per poter essere in qualche modo riconosciute/accettate socialmente: quella di normalizzarsi (ovvero di essere normalizzati, lasciarsi normalizzare).

E fin qui potremmo dire (e diciamo) nulla di nuovo sotto al sole.

La questione più interessante, invece, riguarda coloro i quali non hanno accettato questo stato di cose, quelli che hanno opposto resistenza, quelli che non si sono lasciati sedurre dal potere attrattivo della normalità (con tutto il suo apparato di retoriche legate al valore di essere ritenuti abili per contribuire alla produttività sociale).

Nei confronti di questi corpi davvero altri, indocili, irriducibili, ribelli (Monceri, 2102), sono state applicate nel tempo varie misure di controllo: il confinamento (all'interno di spazi alienanti, come il manicomio, l'ospedale, il carcere, ecc...); l'isolamento domiciliare; la categorizzazione (soprattutto clinica, attraverso il dispositivo della diagnosi) e il conseguente etichettamento sociale; la censura. Si è trattato di strategie palesi (anche nella loro violenza) che nel corso del tempo hanno per lo più (ma non ovunque naturalmente) perso vigore e, soprattutto, consenso da parte della cosiddetta società civile. Ciò ha determinato la necessità di un affinamento da parte del sistema socio-politico-culturale dominante di questi dispositivi e ciò è avvenuto per mezzo dell'adozione di meccanismi di assimilazione-incorporazione di ciò che diverge all'interno della narrazione mainstream ma in una forma attenuata, deprivata delle sue asperità sovversive, anestetizzata<sup>1</sup>.

In altri termini, ciò che si configura apertamente come contro culturale – e i corpi non conformi sono tali, a meno che non siano resi inermi grazie alle retoriche discorsive della compassione o esaltati nella loro eccezionale normalità da quelle del *supercrip* (Vadalà, 2013) – o viene represso o viene assimilato in modo che non produca danni (anche d'immagine, scuotendo l'immaginario).

Contrariamente a quanto si potrebbe supporre, pertanto, l'attuale *sdoganamento* di ciò che è *diverso/altro* e il suo accesso all'interno della rappresentazione mainstream (si pensi a tanti film e soprattutto alle serie Tv che sono oggi di grande richiamo per tutte le fasce d'età) lungi dall'essere un fattore positivo e arricchente (anche se apparentemente lo è, perché così viene presentato dal si-

---

<sup>1</sup> Abbiamo già illustrato altrove (Bocci & Domenici, 2019) le fasi di questo processo facendo peraltro riferimento al contributo del sociologo Andrea Volterrani (2016).

stema per mezzo del suo apparato di comunicazione mediale) costituisce in realtà una grande perdita. In primo luogo perché ci priva della possibilità di problematizzare concretamente cosa implica (non in termini di allarme ma di opportunità) la presenza delle diversità nella società. In secondo luogo, e soprattutto, perché inibisce il potenziale trasformativo che ciò che è imperfetto, altro, differente, inusuale, originale, inedito e così via potrebbe effettivamente ap- portare per dare finalmente slancio a un cambiamento nel nostro sistema sociale.

Siamo quindi (e lo palesiamo) all'interno di un discorso politico, che, come anticipato, intendiamo sviluppare a partire da un oggetto di indagine se vogliamo anch'esso marginale, qual è quello dei *Film di mezzanotte*. Non a caso, nelle nostre intenzioni tale focus assume la funzione di *analizzatore* (un concetto caro all'Analisi Istituzionale). Gli *analizzatori* sono «degli avvenimenti che sorgono spontaneamente, rivoluzioni, piccoli incidenti, che obbligano a comprendere come funziona il sistema istituzionale. Il lavoro di analisi [quindi] consiste nell'esplicitare ciò che gli analizzatori esprimono» (Hess & Weigand, 2008, p. 62). Detto altrimenti, la loro funzione è quella di «porre questioni di senso, e rivelare, attraverso la pratica le contraddizioni del sistema» (Guelli, 2018, p. 76).

Avremo modo di tornare su questo aspetto nel secondo paragrafo, quando, dopo esserci soffermati sulla descrizione dei *Film di mezzanotte*, svilupperemo la nostra analisi riflettendo su cosa è accaduto nel momento in cui queste narrazioni dalla *periferia* sono state traghettate al *centro* del sistema.

## 1. I film di mezzanotte

Con la locuzione *Midnight Movies* si fa riferimento inizialmente (siamo negli Stati Uniti degli anni Cinquanta), a una pratica di distribuzione televisiva per mezzo della quale alcune emittenti televisive locali davano spazio a film a basso costo e *poco raccomandabili* (quelli che oggi sono esaltati a livello di culto – si pensi al regista Quentin Tarantino – come *B Movies*) collocandoli nella loro programmazione notturna.

Gli esperti indicano nella proiezione televisiva de *La maschera di Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, 1957) di Terence Fisher, con la presenza di due attori mito del genere quali Peter Cushing e Christopher Lee, il film cui si può assegnare il titolo di iniziatore di questo tipo di trasmissione. Non a caso, ci viene da aggiungere, si tratta di un film su *Frankenstein*, opera prima della scrittrice Mary Wollstonecraft Shelley, figura tra le più interessanti per l'analisi della rappresentazione della diversità nella letteratura e nel cinema<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Per diversi anni abbiamo utilizzato l'opera della Wollstonecraft Shelley quale testo nel corso di Pedagogia Speciale, in quanto si tratta, a tutti gli effetti, di un personaggio disabilitato dalla società, non tanto per la sua presunta deformità ma per la risposta sociale che riceve e che lo relega ai margini

Tuttavia, per quel che riguarda la proiezione in vere e proprie sale cinematografiche, il fenomeno si colloca tra la fine degli Anni Sessanta e i primordi dei Settanta e la sede di elezione di questo modo di assistere alla visione di film alternativi a quelli ufficialmente proiettati nei circuiti mainstream è l'Elgin Theatre di New York.

Nato come *Joyce Theatre* e situato all'angolo tra la *Diciannovesima* (19<sup>th</sup> Street) e l'*Ottava* (Eighth Avenue), quindi nel quartiere Chelsea di Manhattan, l'Elgin è divenuto un punto di riferimento della controcultura americana. L'ideatore della programmazione dei *Film di mezzanotte* in una sala è stato Ben Barenholtz (il più longevo manager del locale) e la pellicola d'esordio è stata *El Topo* di Alejandro Jodorowsky proiettata il 18 dicembre 1970 (con una anteprima il 17) e trasmessa ininterrottamente sette giorni su sette fino al giugno del 1971. Barenholtz ricorda come all'epoca questa proposta appariva quasi folle «Mi è stato detto dagli esperti: “Chi verrà a vedere un film a mezzanotte? Sei fuori di testa”. Ma entro due anni, non c'era una città nel paese che non avesse un film di mezzanotte in corso»<sup>3</sup>.

Al di là della modalità di partecipazione al rito della visione notturna, quello che qui ci interessa sono la forma e i contenuti delle pellicole che sono state proiettate, la loro valenza socio-politica per la scelta di mettere in scena la diversità/alterità, con la presenza di personaggi e storie decisamente perturbanti il (buon)gusto e il (buon)senso del cittadino comune.

In effetti, se per alcuni studiosi (Lachman, 2003) in realtà il capostipite di questo genere di produzione è la proiezione nel 1970 di *The Invocation of My Demon Brother* (Kenneth Anger, 1969), un cortometraggio sperimentale che mescola la ripresa di un rito satanico per la celebrazione della morte di un gatto con la sovraesposizione di immagini di concerti dei Rolling Stones (la colonna

---

del consorzio umano. Peraltro c'è una differenza enorme tra il libro di Mary Wollstonecraft Shelley e i film. Nel primo caso si tratta di un'opera, al femminile, di etica, soprattutto (pensando a Luce Irigaray) di *Etica della differenza sessuale* (1990). Facciamo riferimento all'espropriazione del corpo femminile dalla procreazione dopo che nel *Simposio* di Platone si era assistito a quella dell'atto creativo per mezzo del discorso di Socrate, il quale, peraltro, riporta astutamente proprio il discorso di una donna – Diotima – che però non partecipa al banchetto e quindi non ha parola diretta. Di grande pregio, rispetto al nostro discorso, è anche il fatto che la Creatura (che non è degna di un nome) prende la parola e racconta la propria vicenda generando ancora di più un processo spaesante di attrazione/repulsione che è davvero rilevante analizzare (cosa che abbiamo fatto per anni con gli studenti universitari). Per la lettura di *Frankenstein* si consiglia l'edizione del 1991 della casa editrice Theoria di Roma, con una interessantissima introduzione di Malcolm Skey. Si suggerisce anche la lettura del volume *La notte di Villa Diodati* che contiene le tre opere scaturite dalla famosa gara letteraria degli ospiti della villa di Byron (ossia *Frankenstein* di Mary Wollstonecraft Shelley, *Il Vampiro*, di John William Polidori e *La sepoltura* di George Byron) con un lungo e accuratissimo saggio introduttivo di Danilo Arona (2011). Per gli appassionati di cinema, oltre alle centinaia di versioni esistenti dell'opera, suggeriamo la visione di *Gothic* (Ken Russel, 1986) e di *Mary Shelley - Un amore immortale* (Mary Shelley, Haifaa al-Mansour, 2017).

<sup>3</sup> Cfr. N. Strauss, *It Must Be Midnight And Must Be Weird* (<https://www.nytimes.com/1995/07/07/movies/it-must-be-midnight-and-must-be-weird.html>). [ultimo accesso 05/09/2020].

sonora è di Mick Jagger)<sup>4</sup>, sono altre le produzioni che hanno fatto la storia dell'Elgin Theatre e a cui facciamo qui riferimento.

Si tratta di film come *La notte dei morti viventi* (*Night of Living Dead*, George A. Romero, 1968), del già citato *El Topo* (Alejandro Jodorowsky, 1970), di *Fenicotteri Rosa* (*Pink Flamingos*, John Waters, 1972), di *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971), di *The Rocky Horror (Picture) Show* (Richard O'Brien, Jim Sharman, 1973-1975) e, infine, di *Eraserhead* (David Lynch, 1977).

Per ciascuno di questi film presenteremo ora (seguendo un ordine legato all'anno di produzione e non di proiezione all'Elgin) una breve descrizione con le relative sinossi e alcune riflessioni di accompagnamento. Il nostro intento è quello di evidenziare come queste pellicole siano state anticipatrici, con modalità narrative inedite e spiazzanti, di temi all'epoca contro-culturali per modalità espressive e contenuti. Modalità e temi che, cercheremo di analizzare più avanti, sono state/i oggi neutralizzate/i dal sistema che le/i ha incorporate/i e, di fatto, normalizzate/i.

### 1.1 *La notte dei Morti viventi*

*Night of the Living Dead*, USA, 1968, 96', B/N. Regia: George A. Romero. Soggetto e sceneggiatura: George A. Romero, John A. Russo. Fotografia: George A. Romero, Joseph Unita. Montaggio: George A. Romero, John A. Russo; Effetti speciali: Tony Pantanello, Regis Survinski. Musiche: George A. Romero, Karl Hardman, Marilyn Eastman. Interpreti e personaggi principali: Duane Jones (Ben), Judith O'Dea (Barbra), Karl Hardman (Harry Cooper), Marilyn Eastman (Helen Cooper), Keith Wayne (Tom), Judith Ridley (Judy), Kyra Schon (Karen Cooper), Charles Craig (radiocronista), William Hinzman (zombi del cimitero), George Kosana (sceriffo McClelland), Russell Streiner (Johnny).

#### *Sinossi*

Durante la visita alla tomba del padre nel cimitero di una piccola città della Pennsylvania, i fratelli Barbra e Johnny sono prima avvicinati e poi assaliti da un uomo dalle sembianze strane e dall'andatura insolita. Nonostante si muova molto lentamente, questa figura paurosa riesce a coglierli di sorpresa e a uccidere Johnny. In preda al panico, Barbra riesce comunque a fuggire rifugiandosi in una casa rurale dove, però, si imbatte nel cadavere in avanzato stato di decomposizione di una donna, probabilmente la proprietaria. Constatando che

<sup>4</sup> Ricordiamo che siamo nel pieno della tragica vicenda di Charles Manson e della sua *Famiglia*, autori del purtroppo noto eccidio di Cielo Drive, dove i membri della setta di Manson massacrano cinque persone, tra le quali l'attrice Sharon Tate (all'ottavo mese di gravidanza) moglie del regista Roman Polanski. Quentin Tarantino nel suo ultimo film, *C'era una volta a... Hollywood* (*Once Upon a Time in... Hollywood*, 2019) ha voluto omaggiare Sharon Tate riscrivendo la vicenda e raccontandola – dal nostro punto di vista – non solo *alla Tarantino* ma andando addirittura oltre, con un finale commovente per sensibilità e genio creativo che da solo vale, come si suole dire, il costo del biglietto.

il telefono è isolato, teme di essersi cacciata in un vicolo cieco quando, improvvisamente, irrompe in casa uno sconosciuto. Si tratta di Ben, un uomo di origine afroamericana che manifesta subito un comportamento saldo e reattivo, organizzando una difesa contro l'avanzare di un nutrito gruppo degli strani esseri, del tutto simili a quello che ha aggredito Barbra e Johnny nel cimitero, che si stanno radunando intorno all'abitazione. Durante l'assedio, i due scoprono che queste creature hanno timore del fuoco e in questo modo cercano di difendersi e di resistere. All'improvviso dalla cantina escono due uomini anche loro rifugiatisi nella casa per sfuggire alla morte. Si tratta di Harry e Tom che si trovano lì con Helen (la moglie di Harry) e Judy (la fidanzata di Tom). Inoltre, è presente anche Karen, la figlia di Harry e Helen, che però è stata gravemente ferita da una delle creature (ma i due non lo dicono agli altri). Immediatamente si accende uno scontro verbale tra Ben e Harry in disaccordo su come gestire la situazione. Nel frattempo uno dei morti viventi, che è riuscito ad arrivare a una delle finestre, tenta di aggredire Ben, il quale per difendersi spara con un fucile diversi colpi finché non riesce a colpirlo alla testa. Il rumore dei colpi, tuttavia, diventa un ulteriore richiamo per gli altri esseri che prendono d'assalto la casa.

Fortunatamente l'elettricità funziona ancora e dalla televisione vengono a conoscenza che questa situazione è ormai comune in tutto lo Stato. La causa della resurrezione dei morti sembra essere dovuta alle radiazioni provenienti da una sonda sperimentale di ritorno dal pianeta Venere. Apprendono anche che il governo degli Stati Uniti sta organizzando dei centri di accoglienza e tutti i cittadini sono invitati a raggiungerli. Alla luce di queste informazioni il gruppo decide di forzare l'assedio. L'unica possibilità è quella di utilizzare il piccolo furgone con cui Ben è giunto nell'abitazione. Serve però la benzina e così, mentre Ben, Tom e Judy (che si è rifiutata di lasciare il fidanzato da solo) cercano di fare rifornimento utilizzando una pompa che è a pochi metri di distanza, Harry li copre lanciando delle rudimentali molotov. I tre riescono ad arrivare alla pompa, ma Tom che è molto nervoso spruzza un getto di benzina sul furgoncino che prende fuoco e la cui susseguente esplosione investe Tom e Judy che rimangono uccisi. Mentre Ben, grazie al fucile e a una torcia, riesce a tornare alla casa (peraltro senza ricevere alcun aiuto da Harry) i loro resti vengono divorati dai morti viventi.

La tensione tra Ben e Harry arriva al parossismo con una colluttazione. Ripreso il controllo Ben cerca di vagliare altre soluzioni, come quella di raggiungere la vettura di Harry e Helen. Quest'ultima è naturalmente preoccupata per la figlia, svelando infine a Ben, che si era proposto di portarla in spalla durante la fuga, che la bambina è stata morsa da una creatura. Poiché l'auto di Harry e Helen è troppo distante, Barbra confida che la sua non è invece distante, ma i morti viventi, finito di cibarsi dei corpi di Tom e Judy, tornano numerosissimi a circondare la casa.

I superstiti intanto vengono a sapere dalla TV che lo sceriffo McClelland si sta dirigendo con un gruppo di volontari verso la zona in cui si trovano. Inoltre,

a conferma di quanto già appurato per esperienza diretta, scoprono che l'unico modo per uccidere le creature è quello di colpirle alla testa, essendo questa la parte riattivata dalle misteriose radiazioni, e di cremarle. La situazione però precipita quando improvvisamente viene meno la corrente elettrica. In un susseguirsi spasmodico di eventi, Harry cerca di disarmare Ben per prendere il comando della situazione ma questi reagisce prontamente e gli spara. Harry riesce a trascinarsi in cantina ma qui viene aggredito e divorato dalla figlia, ormai tramutatasi in morta vivente, la quale riserva lo stesso trattamento anche alla madre. Anche Barbra viene sopraffatta da un gruppo di creature, tra le quali si fa avanti il fratello Johnny che la trascina fuori per ucciderla. Ben, rimasto ormai da solo contro decine di morti viventi riesce a rifugiarsi in cantina, eliminando "ciò che resta" della famiglia di Harry. Finalmente, dopo ore di angosciosa attesa, al mattino giunge con un elicottero la pattuglia di salvataggio che passa al seccaccio i dintorni della casa. I rumori degli spari della squadra di volontari e di poliziotti che stanno sterminando le creature segnalano a Ben che sono finalmente arrivati gli aiuti sperati. Con estrema prudenza si avvia al piano di sopra ma uno dei componenti della squadra di McClelland avendolo intravisto con il fucile in mano, forse scambiandolo per un morto vivente, gli spara colpendolo in testa. Mentre ascoltiamo i complimenti dello sceriffo per l'ottimo tiro, vediamo nell'ultima scena i poliziotti accatastare i corpi delle creature bruciare in una enorme pira. Tra i corpi in fiamme vi è anche quello di Ben.

*La notte dei morti viventi*, opera d'esordio di Romero, pur collocabile (superficialmente) nel genere horror è un film incredibilmente realistico, spaventoso e claustrofobico.

Se è vero, com'è noto, che il soggetto e la sceneggiatura<sup>5</sup> de *La notte dei morti viventi* sono ispirati al romanzo *Io sono leggenda* di Richard Matheson, in cui su una terra dominata dai vampiri resta un solo uomo non contaminato dal morbo, è altrettanto vero che è riduttivo riferirsi a questa pellicola semplicemente come la capostipite delle narrazioni sugli zombi. Si tratta, in effetti, di un'opera contro culturale, capace di denunciare la società, statunitense in particolare e capitalistica in generale, con tutto il suo apparato culturale, come il razzismo, la violenza, la competizione, il sessismo, l'abilismo (Kumari Campbell, 2009), i suoi dispositivi (si pensi alla vendita sconosciuta di armi alla popolazione) e di orrori (si pensi alla guerra, in particolare in quel periodo quella nel Vietnam). Se gli zombi sono pertanto *la figura*, che a una percezione immediata ne rappresenta il fattore inquietante, questi elementi di denuncia ne costituiscono lo *sfondo*, la dimensione che ci consente di coglierne meglio il significato.

<sup>5</sup> In una intervista Romero ha dichiarato di aver immaginato fin dall'inizio un'unica storia che poi a livello di copione è stata suddivisa in tre parti: *La notte dei morti viventi* (l'opera di esordio), *Zombi* (*Dawn of the Dead*, 1978) e *Il giorno degli zombi* (*Day of the Dead*, 1985). Per l'intervista cfr.: [https://www.homepageofthedeath.com/baps/bbc\\_interview.html](https://www.homepageofthedeath.com/baps/bbc_interview.html) [ultimo accesso 24/08/2020].

I corpi altri che Romero mette in scena nella veste di morti viventi, non sono affatto neutri sotto il profilo socio-culturale e politico.

Il critico e storico del cinema Robin Wood, ad esempio, sostiene in tal senso, che gli zombi rappresentano in realtà i capitalisti e che il loro cannibalismo dia immagine all'estremizzazione del possesso e della possessività di cui il capitalismo è portatore, divenendo, infine, il fattore che determina la fine dei rapporti umani (Wood, 1985).

Su un altro versante, la critica Sumiko Higashi (2000) sostiene che *La notte dei morti viventi* è sì un film horror ma sugli orrori del Vietnam. Come rileva la studiosa, anche se nella pellicola non vediamo vietnamiti essi costituiscono una *presenza assente*, che noi possiamo comprendere sia analizzando la costruzione della trama, sia immergendoci nella visione.

In effetti, se si osservano attentamente le diverse scene del film, ci si accorge della straordinaria somiglianza delle immagini dei cinegiornali dell'epoca sulla guerra in *Indocina* (in particolare l'incessante volo degli elicotteri, i reportage dei cronisti sul luogo dei fatti, ecc...). Il trattamento che i bravi americani riservano, dopo l'iniziale spavento, agli zombi (i rastrellamenti e le esecuzioni sommarie individuali e di massa) è, in modo agghiacciante, identico a quello che i marines hanno applicato ai vietcong.

La stessa sorte toccata a Ben può essere ricondotta alla questione razziale: la sopraffazione dei bianchi sugli afroamericani, i cui corpi sono oggetto – ieri come oggi – di brutale violenza non essendo riconosciuti dai suprematisti come portatori degli stessi diritti. Assumendo questa prospettiva, Mark Deming nota come la tragica fine di Ben, l'unica figura eroica del film, sia assimilabile a quella di Martin Luther King e Malcolm X, avvenuta in quegli stessi anni<sup>6</sup>. Sulla stessa lunghezza d'onda, Elliot Stein aggiunge che l'elemento sovversivo del film, che non si svolge in Transilvania ma in Pennsylvania, risiede nel fatto di mostrare come l'eroe nero sopravviva sì agli zombi ma solo per finire ucciso da una *redneck posse*, ossia da un gruppo di razzisti degli Stati Uniti del Sud<sup>7</sup>.

Infine, anche la presenza dei corpi femminili può essere oggetto di analisi. I movimenti femministi hanno messo in evidenza che nel film le protagoniste (da Barbra a Helen passando per Judy) sono rappresentate come indifese e sono di fatto escluse dai ruoli decisionali. Non vi sono (o almeno non ne siamo a conoscenza diretta) dichiarazioni dirette da parte di Romero su questo argomento, ma non è da escludere che non si tratti di una manifestazione di maschilismo degli autori quanto, invece, nell'ottica del sottotesto che pervade l'intera pellicola, di un modo di mettere in risalto come nella società capitalistica centrata su abilismo e produttività, le donne siano di fatto soggettività marginali e escluse dai ruoli apicali.

Del resto tutti i personaggi sembrano essere in balia degli eventi e soccom-

<sup>6</sup> Cfr. <https://www.allmovie.com/movie/night-of-the-living-dead-v35311/review> [ultimo accesso 24/08/2020].

<sup>7</sup> Cfr. <https://www.villagevoice.com/2003/01/07/the-dead-zones/> [ultimo accesso 24/08/2020].

bere al cannibalismo (come abbiamo visto utilizzato quale metafora della possessività di chi ha/desidera il potere socio-economico). Non a caso il successivo film di Romero sul tema, ossia *Zombi (Dawn of the Dead, 1978)*, è prevalentemente ambientato in un enorme centro commerciale, all'interno del quale i morti viventi, mentre danno la caccia al gruppo di sopravvissuti che vi si è barricato, per coazione a ripetere compiono gli stessi gesti della loro vita quotidiana quando erano vivi, utilizzando carrelli e aggirandosi per le corsie dei prodotti di consumo.

Questa volta non c'è neppure bisogno dell'interpretazione.

### 1.2 *El topo*

*El Topo*, Messico, 1970, 125', Colore. Regia: Alejandro Jodorowsky. Soggetto e sceneggiatura: Alejandro Jodorowsky. Fotografia: Rafael Corkidi. Montaggio: Federico Landeros. Musiche: Alejandro Jodorowsky, Nacho Méndez. Scenografia e costumi: Alejandro Jodorowsky. Interpreti e personaggi principali: Alejandro Jodorowsky (El Topo), Brontis Jodorowsky (Miguel, il figlio de El Topo da piccolo), Mara Lorenzio (Mara), Robert John (Miguel, il figlio de El Topo da grande), Jacqueline Luis (nana), Paula Romo (donna in nero), David Silva (il colonnello), Héctor Martínez, Juan José Gurrola, Víctor Fosado, Agustín Isunza (rispettivamente, primo, secondo, terzo e quarto maestro).

#### *Sinossi*

La trama del film è suddivisa in due parti. Nella prima il protagonista, El Topo (la talpa) accompagnato dal figlio che ha 7 anni, attraversa diverse località per approdare infine in una cittadina nella quale gli abitanti e gli animali sono stati massacrati. Prima di allontanarsi incontra però tre uomini coinvolti nella strage e in un duello ne uccide due ferendo mortalmente il terzo. Questi, prima di spirare, svela che il quartier generale dei malviventi autori del massacro si trova in un monastero francescano all'interno di un'altra città che hanno occupato.

El Topo decide quindi di recarsi nel luogo indicato e qui scopre che i fuorilegge sono sotto il comando di un feroce colonnello che si diverte a torturare tutti, frati compresi. El Topo, ingaggiando una selvaggia sparatoria, riesce a sconfiggere il colonnello e i suoi seguaci (durante queste fasi assistiamo anche a una trasformazione del colonnello che cambiando i vestiti assume le sembianze di un alto porporato, forse dello stesso Papa). Eliminato il colonnello, El Topo libera una donna (di cui non conosciamo il nome) utilizzata dalla banda come schiava sessuale. Questa, a cui El Topo ha dato il nome Mara, lo convince a confrontarsi e a sconfiggere i "quattro maestri pistoleri" per divenire lui stesso il più grande pistolero del Paese. Lasciato il figlio ai frati del monastero, i due partono per questa impresa e nelle sequenze successive vediamo El Topo battersi volta per volta con i quattro maestri. Ciascun duello è accompagnato da dialoghi, episodi e incontri (tra i quali quello con una donna misteriosa che si aggrega al duo).

Nonostante la vittoria, raggiunta anche con trucchi e inghippi, amareggiato per aver imbrogliato e oppresso dai sensi di colpa, El Topo si rinchiude dentro una torre di pietra (che è poi l'abitazione del primo maestro con cui si è confrontato). In preda a una forte agitazione distrugge la sua pistola e si avvia lungo un ponte sospeso nel vuoto deciso a suicidarsi.

Improvvisamente la donna misteriosa che li sta accompagnando spara numerosi colpi a El Topo, provocandogli ferite sulle mani e sui piedi (le ferite sembrano riprodurre esattamente quelle inferte al corpo di Gesù). Anche Mara spara al costato di El Topo. Dopo che le due donne si allontanano abbandonandolo al suo destino, vediamo il corpo di El Topo essere portato via da un gruppo di strani esseri deformati.

Nella seconda parte della storia, veniamo a conoscenza che El Topo è stato salvato da una banda di emarginati deformati che lo hanno trasportato all'interno di una montagna dove risiede la loro comunità sotterranea. L'ex pistolero è in uno stato di coma ed è venerato come una divinità da questi freaks. Quando si risveglia si rade completamente la barba e i capelli indossando abiti semplici (il riferimento è all'abbigliamento buddista). Decide quindi di aiutare questo gruppo di esclusi ad uscire dalla montagna. Con l'aiuto di una giovane nana che si era presa cura di lui durante il coma si recano in una città vicina con la speranza di trovare supporto. Qui, tuttavia, le cose non sono per nulla come si aspettavano: dietro una facciata di immacolato puritanesimo, un gruppo di abitanti appartenenti a una setta uccidono per divertimento e schiavizzano, anche sessualmente, molte persone. El Topo e la nana, decisi comunque ad aiutare i deformati, per accumulare denaro e acquistare la dinamite necessaria per creare un varco nella montagna si prestano a svolgere i lavori più vari. Nel frattempo giunge in città una figura misteriosa che, in poco tempo, riesce a divenire il nuovo prete della chiesa cristiana locale (da tempo abbandonata). Dopo diverse vicissitudini, anche umilianti, El Topo e la giovane donna nana (che gli ha rivelato di essersi innamorata di lui) decidono di sposarsi. Giunti in chiesa scoprono che il nuovo prete è in realtà il figlio di El Topo. Quest'ultimo, in preda all'ira, minaccia di uccidere il padre ma la nana lo convince a desistere perché ha bisogno di lui per salvare il suo popolo. Per un periodo di tempo El Topo e la nana, che intanto è in stato di gravidanza, convivono in armonia continuando a lavorare. Giunge quindi il momento in cui El Topo, con l'aiuto del figlio e della nana, inizia a scavare un'uscita dalla montagna. Appena creato il varco il popolo dei deformati comincia a correre fuori dall'antro per dirigersi verso la città. Qui però i membri della setta li stanno aspettando con le pistole e i fucili e El Topo assiste impotente al massacro. Preso da un impeto d'ira torna a indossare i panni del pistolero e a sua volta li elimina tutti, mentre i cittadini comuni fuggono finalmente liberi. Ultimato il suo compito, El Topo prende una lampada ad olio e una volta cosparsa il corpo con il suo contenuto infiammabile si dà fuoco.

La giovane nana dà alla luce il figlio proprio quando El Topo muore. Quindi, costruita una tomba per conservarne le spoglie, il figlio di El Topo (che

ora indossa gli abiti del padre), si allontana a cavallo con la nana e il neonato.

*El Topo* è una sorta di western esoterico scritto, diretto ed interpretato da Alejandro Jodorowsky, artista cileno a dir poco poliedrico (tra le altre mille cose che segnano la sua biografia, ha studiato anche mimo con Marcel Marceau a Parigi), amatissimo da molti colleghi sia nel campo del cinema (si pensi a David Linch e a Dennis Hopper) sia della musica (da John Lennon a Franco Battiato passando per Peter Gabriel)<sup>8</sup>.

Il futuro regista di opere culto come *La montagna sacra* (1973), *Santa Sangre* (1989), *Il ladro dell'arcobaleno* (1990), di fumetti e di romanzi (*Quando Teresa si arrabbia con Dio* e *Albina e i cani*, per citarne solo due), con *El Topo* – ben presto divenuto un appuntamento fisso del cinema notturno e che per più di un decennio resterà un punto di riferimento di una nuova generazione di artisti – sfida lo *star system* e le sue regole.

In primo luogo corredata la narrazione di elementi simbolici sia religiosi (cristianesimo e buddismo su tutti, ma anche riti pagani e occultismo) sia politici. Come per il film di Romero, infatti, anche in questo di Jodorowsky ci sono riferimenti alla guerra del Vietnam, cosa all'epoca poco gradita alle major hollywoodiane.

In particolare, la scena in cui *El Topo* si versa addosso l'olio di una lampada dandosi fuoco richiamerebbe le pratiche di auto-immolazione dei monaci buddhisti, il più famoso dei quali è Thích Quảng Đức che si diede fuoco nel 1963 a Saigon per protestare contro l'amministrazione del presidente – filostatunitense – del Vietnam del Sud Ngô Đình Diệm. Questo evento ha avuto una grande eco internazionale, anche grazie alla fotografia scattata da Malcolm Browne, divenuta talmente celebre da valergli il *World Press Photo of the Year* del 1963 e il *Premio Pulitzer* del 1964.

Le stesse scene di violenza gratuita su cittadini inermi e animali possono essere considerate un richiamo alle brutalità della *guerra sporca* che si stava consumando nel Vietnam.

Rispetto al tema che ci sta più a cuore, quello dei corpi altri, non solo Jodorowsky inserisce nella storia delle figure deformi, ma con lo stesso coraggio manifestato da Tod Browning in *Freaks* (non a caso uno dei film più censurati nella storia del cinema) affida questi ruoli ad attori realmente senza braccia e gambe oppure a nani.

Il popolo di esseri strani messo in scena da Jodorowsky vive fuori dal consorzio umano. Se i freaks di Browning sono confinati nel circo dove devono esibirsi, quelli del regista cileno vivono separati nei meandri di una montagna. Gli uni e gli altri nel momento in cui si trovano a interagire con le “persone

<sup>8</sup> John Lennon, ad esempio, nella sua veste di assiduo frequentatore dell'Elgin Theatre ha dichiarato che quest'opera di Jodorowsky era il suo film preferito. Non a caso, sembra anche che abbia cercato di acquisirne i diritti. Cfr. *I am not normal* (<https://www.theguardian.com/culture/2002/nov/22/artsfeatures8>) [ultimo accesso 05/09/2020].

comuni” si rendono però conto (e noi spettatori con loro) che questi non sono affatto rispettabili e perbene come cercano di far credere. Se la vista di un corpo deforme incute, per tutta una serie di ragioni anche recondite (Fiedler, 2009; Bocci, 2013<sup>9</sup>) timore e inquietudine, questo è nulla, sembrano dirci i due registi, se operiamo un confronto con la vera mostruosità, quella che si annida nell’animo di chi pensa, ritiene, sente di essere espressione della norma e, in ragione di ciò, prevarica, maltratta, usa violenza e uccide.

A rendere indigeste queste immagini agli spettatori dei circuiti mainstream, in effetti, non era tanto la crudezza delle storie o la presenza di queste figure, quanto la funzione di specchio che narrazioni e personaggi erano in grado di restituire. Solo quel popolo che vi si identificava – quello notturno, hippie, altrettanto strambo (*freak out*, fuori di testa, secondo l’accezione zappiana) – poteva pertanto apprezzarne e coglierne il senso anche laddove il significato poteva apparire poco o per nulla lineare come nel caso di *El Topo*.

### 1.3 Fenicotteri rosa

*Pink Flamingos*, USA, 1972, 93’, Colore. Regia, soggetto, sceneggiatura, fotografia e montaggio: John Waters. Interpreti e personaggi principali: Divine (Divine/Babs Johnson), David Lochary (Raymond Marble), Mary Vivian Pearce (Cotton), Mink Stole (Connie Marble), Danny Mills (Crackers), Edith Massey (Edie), Paul Swift (venditore di uova), Cookie Mueller (Cookie).

#### Sinossi

Divine vive a Phoenix in una roulotte insieme al figlio Crackers, alla madre Edie e all’amica Cotton. Il gruppetto è tutt’altro che *normale*, almeno secondo gli standard comunemente intesi e accettati dalla comunità. Divine è una nota criminale; il figlio un feticista del sesso, la madre una donna anziana obesa con l’ossessione per le uova e l’amica una guardona.

Benché del tutto anomali, sono oggetto di interesse dei coniugi Connie e Raymond Marble, una coppia di spacciatori e trafficanti di neonati. I due, infatti, sono oltremodo intenzionati a guadagnarsi il titolo di *persone più disgustose del mondo*, ma per conseguire questo status devono strappararlo proprio a Divine e alla sua famiglia. Avvalendosi dei favori di una spia, Connie e Raymond scoprono la roulotte di Divine e lanciano la loro sfida: le fanno pervenire come regalo di compleanno un pacchetto contenente feci umane accompagnato da un biglietto con la firma *le persone più disgustose del mondo*. La cosa fa infuriare Divine, che però non viene meno dal proposito di dare luogo a una festa a dir poco bizzarra. Durante i festeggiamenti, dove sono peraltro giunti anche i Marble, Edie, la madre di Divine, riceve una proposta di matrimonio da parte dell’uomo che le vende le uova. I due si sposano e partono per il viaggio di

<sup>9</sup> Rispetto al volume *Altri sguardi* del 2013 si veda, in particolare, il nostro saggio *I freaks nelle immagini fotografiche tra Ottocento e Novecento* (pp. 107-121).

nozze. Intanto i Marble, invidiosi dei comportamenti disgustosi messi in atto dagli invitati, chiamano la polizia. Ma quando gli agenti sopraggiungono sul luogo vengono aggrediti, uccisi e divorati dai presenti. Per vendicarsi, Divine e Crackers penetrano nella casa di Connie e Raymond per gettare una maledizione su loro e sulla casa (l'atto è quello di leccare tutti i mobili). Dall'altra parte, proprio approfittando dell'assenza di Divine e della famiglia, i coniugi bruciano la roulotte di Divine, la quale, una volta tornata, capisce immediatamente di chi è la colpa. Sempre con l'aiuto di Crackers rapisce i Marble e li processa davanti a un pubblico entusiasta. Dichiarati colpevoli di *stupidità di primo grado*, Connie e Raymond vengono prima incatramati e impiumati, quindi giustiziati da Divine con un colpo di pistola. Infine, la famiglia di Divine si trasferisce a Boise e, a dimostrazione di chi sia davvero la *persona più disgustosa del mondo*, Divine mangia gli escrementi di un cane.

Leggendo alcune critiche del film *Pink Flamingos*, spesso ci si imbatte in giudizi lapidari come quello che riportiamo qui di seguito: «*Fenicotteri rosa* sta al cinema come l'elefante sta alla grazia: è il polo nord della terra, la minigonna della donna cannone [...] un oltraggio alla decenza e all'intelligenza, dove il cattivo gusto è ai massimi livelli. Se avete lo stomaco forte, poche remore morali e 90 minuti da buttare, potete guardare questo film. Altrimenti evitate! Lo dico per voi. La cosa sorprendente è la totale assenza di ritegno nel mettere in scena il film: gli attori hanno difficoltà di tipo fisico e mentale che ne inficiano la recitazione; i dialoghi sono così assurdi che nemmeno a farlo apposta: bisogna proprio essere devianti per concepire simili botta-risposta. In alcuni casi l'effetto è divertente, dove per "alcuni" intendo 5 minuti su 90. Il resto è pianto e stridore di denti»<sup>10</sup>.

Certamente può trattarsi di un parere non generalizzabile, ma è un fatto inconfutabile che il film sia stato a lungo vietato in molti Paesi e non compaia neppure su alcuni dei maggiori dizionari del cinema, come ad esempio in Italia il famoso *Il Mereghetti*. Nel nostro Paese, che non fa eccezione in fatto di censura, la pellicola è giunta solo nell'agosto del 1983 grazie alla Gianghi Film che ha dovuto però ingaggiare un duro braccio di ferro con l'apposita commissione che ha dato parere negativo per *offesa al buon costume* (Curti & Di Rocco, 2015).

In realtà *Pink Flamingos*, è un film sovversivo, un attacco diretto al perbenismo di facciata degli Stati Uniti, uno specchio che riflette in verità la brutalità di un sistema che discrimina, marginalizza, esclude chi non è conforme.

Ciò che appare inaccettabile, infatti, è il corpo (eccessivo, provocatorio, fastidioso) della protagonista. Per comprendere meglio il significato del film occorre raccontare brevemente chi sia Divine, il cui nome alla nascita è quello di Harris Glenn Milstead. Fin da giovanissima è emarginata e bullizzata perché

<sup>10</sup> M. Savorani, *Film brutti, inaffrontabili*. Cfr. <https://martinosavorani.it/film/brutti-inaffrontabili/pink-flamingos-1972/> [ultimo accesso 26 agosto 2020].

non vuole riconoscersi nel corpo maschile nel quale è *venuta alla luce* e che, di conseguenza, le è stato assegnato come tale per mezzo di un nome affibbiatole all'anagrafe. La sua *abitudine* a travestirsi e la tendenza all'obesità divengono i due fattori estranianti che la caratterizzano e, quindi, gli aspetti che i compagni di scuola e del quartiere ritengono meritevoli di essere puniti. L'unico a frequentarla è il coetaneo e vicino di casa John Waters con il quale crea un sodalizio prima amicale e poi artistico destinato a durare tutta la vita. È proprio il futuro regista a suggerirle il nome Divine e a farne, senza alcun tentennamento, l'icona del suo cinema eversivo. Utilizziamo volutamente questo termine, perché se è vero che John Waters è indicato (e oggi anche omaggiato, almeno in certi ambienti) come il capostipite del cinema *trash* (all'epoca assolutamente inesistente) è altrettanto vero che la trasgressione che mette in scena non sta tanto nella presunta oscenità delle sequenze di cannibalismo e coprofagia quanto per quello che è il significato autentico della presenza scenica di Divine e di ciò che rappresenta.

Divine è oscena in una accezione del tutto particolare – non per nulla cara ad alcuni autori di teatro fuori dagli schemi come Carmelo Bene e Dario Fo – per cui l'etimologia di questo termine deriverebbe da *Ov*, che significa *non*, a cui si accosta *σκηνή*, che significa *scena*, *palcoscenico*.

Divine è (appare) oscena, in quanto si pone *fuori dalla scena*, dal palcoscenico di un sistema predefinito e standardizzato che ha deciso a priori chi è conforme (normale) e chi non lo è. Attenzione: non solo non vi appartiene perché è difforme nel giudizio altrui ma perché volutamente ha deciso di non volervi appartenere. Si impegna ostinatamente a ricercare di *non essere accettata* (ossia assimilata e normalizzata), risultando (con intenzionalità politica ci verrebbe da dire) quanto più possibile disgustosa. Ed è in questa scelta (di cui il corpo altro, obeso e travestito è espressione massima) che risiede la trasgressione e soprattutto l'eversione (e il fastidio che genera). Nessun gesto (si pensi alla brutalità del *coming out*) per essere accettata dalla comunità ma l'ostentazione della propria *bartlebetiana* irriducibilità a essere diversa<sup>11</sup>.

Un vero e proprio schiaffo al politicamente corretto, che peraltro John Waters ha continuato a perseguire con film come *Female Trouble* (1974), *Nuovo punk story* (*Desperate Living*, 1977), *Polyester* (1981), *Grasso è bello* (*Hairspray*, 1988) e *Cry Baby* (1990), la maggior parte dei quali con accanto l'irriverente magnifica musa Divine, almeno fintanto che ha continuato a posare il suo ingombrante, straordinario corpo su questa terra.

<sup>11</sup> Abbiamo già utilizzato questa locuzione nel nostro *Le figure dell'altro nelle rappresentazioni cinematografiche dei romanzi di Jules Verne* (2015a). Il riferimento, naturalmente, è a *Bartleby lo scrivano* di Herman Melville e all'affermazione *I would prefer not to* con cui il protagonista si contrappone alle richieste che gli vengono sottoposte (imposte?) dalla società. Come evidenzia Gilles Deleuze, la formula *Avrei preferenza di no* è «devastatrice perché elimina impietosamente tanto il preferibile quanto qualsiasi non preferito. Essa annienta il termine a cui conduce e che ricusa; ma anche l'altro termine che sembra preservare e che diventa impossibile... Bartleby si è guadagnato il diritto di essere in quanto essere e nient'altro» (Deleuze, 1993, p. 13).

#### 1.4. *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*

*Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, USA, 1971, 97'. Regia, soggetto, sceneggiatura, e montaggio: Melvin Van Peebles. Fotografia: Robert Maxwell. Musiche: Melvin Van Peebles, Earth, Wind & Fire. Interpreti e personaggi principali: Melvin Van Peebles (Sweetback); Mario Van Peebles (Sweetback da bambino); Max Van Peebles (Sweetback da ragazzo); Young Simon Chuckster (Beetle), Hubert Scales (Mu-Mu), John Dullaghan (West Gale), Niva Rochelle (Rhetta Hughes, una ex fidanzata di Sweetback).

##### *Sinossi*

Lo spettatore viene introdotto nella storia narrata attraverso una frase che compare sullo schermo: *Questo film è dedicato a tutti i fratelli e le sorelle che ne hanno abbastanza dell'uomo bianco.*

Un ragazzino afroamericano, rimasto orfano, è ospitato in un bordello, dove una prostituta, anch'essa nera, lo ribattezza Sweetback, con una chiara allusione al sesso del fanciullo.

Una volta cresciuto vediamo Sweetback fare il gigolò e frequentare locali squallidi e a dir poco malfamati. Improvvisamente una sera due poliziotti bianchi lo arrestano con l'accusa di aver ucciso un uomo. Insieme a lui viene arrestato anche MU-MU, un membro delle Pantere Nere che è picchiato selvaggiamente dalla polizia. Mentre questi sono impegnati nel pestaggio, Sweetback li aggredisce e i due giovani riescono a fuggire. Sweetback si nasconde da Beetle, un suo amico, ma viene rintracciato dai poliziotti che, una volta ammanettato, ricevono dalla centrale il suggerimento di eliminarlo facendo sembrare la cosa un incidente. I due agenti iniziano così a picchiarlo mentre lo trascinano nell'auto di servizio che però prende fuoco. Approfittando della situazione Sweetback scappa di nuovo mentre la comunità afroamericana dà inizio a una rivolta nelle strade. Durante la fuga incontra Rhetta, una sua ex, che lo aiuta a togliersi le manette e, a seguire, lo invita a fare sesso. Nel mentre Beetle è sottoposto a una serie di brutalità da parte dei due poliziotti, i quali per costringerlo a spifferare dove si nasconde Sweetback lo torturano sparando anche alcuni colpi di pistola vicino alle sue orecchie. In questo modo Beetle diventa sordo.

Sweetback, ancora in fuga, ha una serie di incontri con vari personaggi (tra cui spacciatori e biscazzieri clandestini) che però rifiutano di aiutarlo. Finalmente alcuni amici si decidono a portare sia lui sia Mu-Mu fuori dalla città. Mentre scappano i due s'imbattono in una banda di motociclisti con a capo una donna bianca. Questa sfida a duello Sweetback, concedendogli di scegliere l'arma con cui battersi. Sweetback propone il sesso. La donna accetta ma perde la sfida in quanto Sweetback è davvero inesauribile. Superato questo ostacolo, Sweetback e Mu-Mu giungono in un casolare deserto dove, però, sono scovati dai due poliziotti. Ne segue uno scontro dove gli agenti hanno la peggio ma anche Mu Mu rimane seriamente ferito. Inaspettatamente giunge in loro soc-

corso uno dei motociclisti della banda che però può trasportare una sola persona. Sweetback decide che deve portare Mu-Mu, il quale come Pantera Nera è più importante di lui per la comunità.

Sweetback, quindi, continua la sua fuga. Sfinito, giunto nel deserto, cerca di cibarsi e dissetarsi con quel che trova. Intanto la polizia è sulle sue tracce: un cospicuo gruppo di agenti lo insegue anche con il supporto di cani che hanno il compito di raggiungerlo prima che oltrepassi il confine con il Messico. Durante l'inevitabile scontro, che ha luogo sulle rive del Rio Grande, Sweetback uccide i cani e se ne ciba. Vediamo quindi l'uomo continuare la sua fuga.

*Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, scritto, diretto e interpretato da Melvin Van Peebles nel 1971, è un altro esempio di film underground e controculture.

Diversi autori (James, 2002; Minganti, 2006) considerano questo film l'iniziatore della cosiddetta *blaxploitation*. Il termine, com'è noto, è un missaggio delle parole *black* (nero) e *exploitation* (sfruttamento) che nel cinema fa riferimento a pellicole a basso costo, orientate alla messa in scena di tematiche piuttosto forti, quali scene di sesso e di violenza.

Nel caso della *blaxploitation* la caratteristica risiede nel fatto di essere stati (almeno inizialmente) diretti e interpretati da registi e attori neri, e di aver focalizzato l'attenzione su temi che nelle rappresentazioni sociali mainstream contraddistinguono in modo stereotipato le comunità afroamericane negli Stati Uniti: povertà, violenza, droga, prostituzione e così via.

Un'ulteriore caratteristica di questo genere è il montaggio rapido, con molti tagli, la centralità della colonna sonora (prevalentemente Funky, R&B, Soul e Pop), le riprese effettuate quasi del tutto in esterno (nelle strade) e la fotografia sporca. Nello specifico di *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, Van Peebles sembra essersi ispirato alla *Nouvelle vague*, oltre che per le caratteristiche sopra menzionate soprattutto per l'utilizzo costante della macchina a mano. Per la musica, oltre al coinvolgimento degli Earth, Wind & Fire (miscelatori dei generi *Black* con l'aggiunta di arrangiamenti provenienti dalla Disco Music) Van Peebles ha scritto i testi di molte canzoni, che nel film hanno una funzione di commento poetico con uno stile che richiama gli scritti politici del poeta, scrittore e attivista Amiri Baraka (all'anagrafe Everett LeRoi Jones).

Non a caso, la pellicola ha un chiaro intento socio-politico. I corpi degli afroamericani, che la narrazione *WASP* descrive comunemente come dediti alla perversione e al degrado, sono qui oggetto della brutale e ingiustificata (se non dal pregiudizio) violenza da parte della polizia che è in mano al potere dei bianchi (un tema purtroppo attualissimo, visto quanto sta di nuovo accadendo negli Stati Uniti con la morte di George Floyd e il ferimento di Jacob Blake).

*Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, però, è soprattutto la storia di un afroamericano che non intende soccombere alla sorte affibbiatagli dai bianchi e che vi si ribella (i cani che lo inseguono sono un chiaro riferimento alla condizione

di schiavitù e al razzismo), e in tal senso diviene non il racconto di un caso individuale ma la rappresentazione di un destino comune (come peraltro, attualizzando, vuole rappresentare il movimento *Black Lives Matter*). Per dare sostanza a questa posizione, il regista ha infatti deciso di non specificare nei titoli di coda i nomi del cast ma di comprenderli tutti nella locuzione *The Black Community*.

Censurato dalla MPAA (*Motion Picture Association of America*)<sup>12</sup> e, di contro, molto apprezzato dal movimento delle Pantere Nere, che ne consigliarono la visione, l'opera di Van Peebles è stata definita come *film-guerriglia* (James, 2002), ossia il primo vero film rivoluzionario realizzato da un afroamericano.

Altri esempi di questo genere (che ha attivato anche un aspro dibattito nella comunità nera in merito alla sua validità per la causa di emancipazione degli afroamericani)<sup>13</sup> *Shaft il detective* (*Shaft*, Gordon Parks, 1971, con la celebre colonna sonora di Isaac Hayes), *The Harder They Come* (Perry Henzell, 1972, con Jimmy Cliff)<sup>14</sup>, *Super Fly* (Gordon Parks Jr. 1972), *Cleopatra Jones: licenza di uccidere* (*Cleopatra Jones*, Jack Starrett, 1973), *Coffy* (Jack Hill, 1973) e *Foxy Brown* (Jack Hill, 1974).

Questi ultimi due film citati sono stati interpretati da Pam Grier e, insieme a *Cleopatra Jones* (il cui ruolo è affidato a Tamara Dobson), danno vita a un altro filone della *blaxploitation*: quello che vede per protagoniste donne afroamericane molto forti e decise che si ribellano ai maschi sfruttatori e spacciatori. Non a caso l'immane (ed è un gran merito) Quentin Tarantino ha omaggiato questo genere con il suo film *Jackie Brown* (1997) che vede per protagonista proprio Pam Grier.

Un altro sotto-filone è stato quello dei film che hanno ripreso – in versione *afro* – le pellicole culto del cinema horror. Parliamo di film come *Blacula* (William Crain, 1972) e *Blackenstein* (conosciuto anche come *Black Frankenstein*, William A. Levey, 1973), mediante i quali la comunità nera ha rivendicato, evidentemente, il diritto di rivisitare i luoghi sacri della letteratura e della cinematografia bianca anche con un fare dissacratorio.

<sup>12</sup> È l'associazione nata per salvaguardare gli interessi delle principali *major* americane e, in tal senso, ha la funzione di operare una *mediazione* con il mondo politico (in modo particolare con la Casa Bianca e il Pentagono) per quel che riguarda come trattare (o meno) temi *sensibili* all'interno dei copioni cinematografici.

<sup>13</sup> Si veda il documentario di Isaac Julien del 2002 *Baadasssss Cinema* in cui sono raccolte moltissime interviste ai protagonisti del tempo.

<sup>14</sup> *The Harder They Come* è considerato, grazie alla presenza di Jimmy Cliff che firma il tema musicale con l'omonima canzone, la pellicola che ha fatto conoscere la musica Reggae nel Mondo. Il film soprattutto, ispirandosi alla storia di Vincent "Ivanhoe" Martin, un criminale degli anni Quaranta (considerato in verità un eroe ribelle, assimilabile per certi versi al francese Jules Bonnot) ha mostrato, in modo crudo, la vita reale della popolazione nera giamaicana (nel film oltre alla musica Reggae si fa largo uso della lingua creola locale). Poco apprezzato all'uscita (ha partecipato senza essere notato anche alla 33<sup>a</sup> Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia del 1972) ha acquisito vasta popolarità proprio grazie alle proiezioni, anche televisive, dei Film di mezzanotte.

### 1.5. *The Rocky Horror Picture Show*

*The Rocky Horror Picture Show*, GB-USA, 1975, 100', Colore. Regia: Jim Sharman. Soggetto: Richard O'Brien (basato sul musical *The Rocky Horror Show*). Sceneggiatura: Jim Sharman, Richard O'Brien. Fotografia: Peter Suschitzky. Montaggio: Graeme Clifford. Musiche: Richard O'Brien (musiche originali), Richard Hartley. Scenografia: Terry Ackland-Snow. Costumi: Sue Blane. Effetti speciali: Colin Chilvers, Wally Veevers. Interpreti e personaggi principali: Tim Curry (Frank-N-Furter), Susan Sarandon (Janet Weiss), Barry Bostwick (Brad Majors), Richard O'Brien (Riff Raff), Patricia Quinn (Magenta), Nell Campbell (Columbia), Jonathan Adams (Dr. Everett Scott), Peter Hinwood (Rocky), Meatloaf (Eddie), Charles Gray (il Criminologo), Jeremy Newson (Ralph Hapschatt), Hilary Labow (Betty Munroe).

#### *Sinossi*

Janet Weiss e Brad Majors decidono di sposarsi e per saldare la loro unione si recano dal Dr. Scott, il docente universitario durante le cui lezioni si sono conosciuti. Tuttavia, mentre sono in viaggio, un forte temporale fa perdere loro l'orientamento e così si ritrovano sperduti in un bosco. Decisi a riprendere la strada di casa, devono invece cercare aiuto in un castello lungo la via a causa di un guasto all'automobile.

Giunti nella grande dimora sono accolti da Riff Raff e da Magenta (all'apparenza due domestici), che li conducono nel salone principale dove un gruppo di persone (i Transilvaniani) stanno ballando su un tema musicale (*The Time Warp*). Janet, turbata da quello che vede, chiede a Brad di lasciare il castello ma questo proposito è impedito dalla comparsa del Dr. Frank-N-Furter che li invita a seguirlo nel suo laboratorio. Questi, una volta giunto nel gabinetto sperimentale e indossati un camice verde e dei guanti rosa, spiega ai due fidanzati di aver scoperto il modo di dare vita a una sua creatura (dal fisico scultoreo), ribattezzata Rocky Horror. Azionato il marchingegno che rende vivo Rocky (assemblato peraltro con una parte del cervello di un fattorino di nome Eddie), tutti i personaggi che accompagnano il Dr. Frank-N-Furter – Magenta, Riff Raff e Columbia (una sorta di groupie ed ex amante di Eddie) – si danno da fare per accogliere il nuovo venuto, che il dottore saluta con lo slogan (caro ai culturisti) *in sette giorni posso fare di te un uomo (in just seven days... oh, baby, I can make you a man!)*.

Frank-N-Furter inizia alla vita sessuale Brad e Janet, mentre Riff Raff si diletta a spaventare Rocky con il fuoco. Questi, terrorizzato, fugge via inseguito dai cani da guardia e finisce per rifugiarsi nella vasca dove è nato. Nel mentre Janet, confusa e agitata per aver fatto sesso per la prima volta prima del matrimonio e per giunta con un uomo che non è il suo futuro sposo, giunge nel laboratorio dove trova Rocky con il quale ha un rapporto sessuale (osservati di nascosto da Magenta e Columbia).

Improvvisamente irrompe sulla scena il Dr. Scott, la cui comparsa fa temere

a Frank-N-Furter che questi voglia appropriarsi del proprio lavoro avvalendosi proprio di Janet e Brad. Per chiarire la questione Frank-N-Furter porta sia il Dr. Scott sia Brad nel laboratorio e qui scoprono Rocky e Janet nella vasca.

Durante la cena il Dr. Scott spiega che si è recato al castello con la speranza di trovare suo nipote Eddie, che descrive come un ragazzo sregolato. Frank-N-Furter lascia intendere ai suoi commensali che quello che stanno mangiando, all'apparenza arrosto, è in realtà Eddie (di cui mostra quel che resta del corpo sollevando la tovaglia). Gli ospiti, inorriditi, si rifugiano nel laboratorio dove però Frank-N-Furter riesce a immobilizzarli e poi a pietrificarli con il raggio *Medusa* (un vettore alieno, secondo la spiegazione del Dr. Scott). Trasformati in statue, Frank-N-Furter li utilizza per un suo spettacolo dove è la libidine a farla da padrona. Al termine dello show, però, Riff Raff uccide Frank-N-Furter, Columbia e lo stesso Rocky e insieme a Magenta trasportano il castello verso il pianeta Transexual, nella galassia Transilvania, consentendo prima a Brad, Janet e al Dr. Scott di fuggire dal castello. A questo punto i tre protagonisti si trovano *striscianti sulla superficie della Terra... degli insetti, chiamati la razza umana... persi nel tempo, persi nello spazio e nel significato*, come recita il criminologo, narratore delle vicende a cui lo spettatore ha assistito, mentre nel suo studio chiude il fascicolo di Brad e Janet.

Tra quelli qui menzionati *The Rocky Horror Picture Show* è indubbiamente il film più noto anche al grande pubblico, non fosse altro per le innumerevoli citazioni in altri film, spettacoli teatrali e non, programmi, ecc...<sup>15</sup>.

Al di là della storia in sé, che riadatta la nota vicenda di Frankenstein immaginata e scritta nel 1816 da Mary Wollstonecraft Shelley, lo spettacolo e il film sono divenuti eventi di culto<sup>16</sup> soprattutto per la presenza in scena del Dott. Frank-N-Furter<sup>17</sup>, lo scienziato travestito e bisessuale che proviene dal pianeta Transexual e che insegue il sogno di dare vita alla sua creatura, Rocky, che dovrebbe incarnare la figura dell'amante perfetto.

La presenza di questo personaggio è un vero e proprio schiaffo alla morale bigotta statunitense (e non solo) dell'epoca (e non solo) che imponeva ad esempio – soprattutto per le donne – di arrivare vergini al matrimonio (considerato la finalità ultima della collocazione sociale del *genere femminile*).

<sup>15</sup> Com'è noto la pellicola è tratta dal musical del 1973 *The Rocky Horror Show* scritto da Richard O'Brien con la direzione teatrale dello stesso Sharman e con un cast quasi del tutto identico a quello del film.

<sup>16</sup> Ricordiamo che esistono cinema e teatri dove *The Rocky Horror Picture Show* viene trasmesso ininterrottamente da decine di anni, divenuti luoghi di incontro di fan che non solo rivedono più e più volte lo spettacolo (filmico o teatrale) ma partecipano essi stessi interpretando i diversi ruoli insieme agli attori.

<sup>17</sup> Com'è noto, almeno agli appassionati e agli addetti ai lavori, il nome Frank-N-Furter si basa sul gioco di parole che abbina da un lato, per l'appunto, Frankenstein e, dall'altro, la parola *frankfurter* (la tipica salsiccia germanica utilizzata per fare gli hot dog). Un gioco di parole con evidenti allusioni sessuali, come si evince dalla canzone *Planet, Schmanet, Janet* in cui Brad dice a Frank-N-Furter *you're a hot dog* (la cui traduzione letterale è *carne in calore*).

In tal senso Frank-N-Furter spinge i due (malcapitati?) imminenti sposini che incidentalmente sono giunti nel suo castello a infrangere gli schemi sociali prestabiliti, che ne inibiscono l'esplorazione del piacere (da dare e darsi), mostrando la possibilità di vivere la sessualità oltre i presupposti limiti delle convenzioni e intrattenendo, quindi, rapporti a trecentosessanta gradi.

A dare sostegno a questa battaglia contro la repressione sessuale e al conformismo sono una serie di affermazioni di Frank-N-Furter indirizzate soprattutto ai due fidanzati: *There's no crime in giving yourself over to pleasure (Non c'è crimine nel lasciarsi andare al piacere); I've been making a man... With blonde hair and a tan. And he's good for relieving my tension. I'm just a sweet transvestite... From Transexual, Transylvania (Ho creato un uomo... Con i capelli biondi e l'abbronzatura. Ed è ottimo per alleviare la mia tensione. Sono solo un dolce travestito proveniente da Transexual, Transilvania)*. E soprattutto, *Don't dream it, be it (non sognatelo, siatelo)*, una sorta di monito rivolto in realtà al pubblico che per tramite della canzone è invitato (finalmente) a liberarsi definitivamente dai modelli e dagli abiti del conformismo sessuale, ad abbattere le ipocrisie del perbenismo che (ieri come oggi) apprezza le *pubbliche virtù* fintanto che i *vizi* restano privati. I corpi acerbi e vergini di Janet e Brad, così come quelli sessualmente irrefrenabili di Frank-N-Furter e di Rocky, sono in tal senso emblematici da un lato (quella dei due *fidanzatini*) nella loro evoluzione e, dall'altro, nella pulsione che nel darle opportunità di manifestarsi la nutre e la anima.

La libertà sessuale mostrata (anzi ostentata) nella sua espressività più piena e *incontrollata*, diviene strumento contro culturale per porre in evidenza le contraddizioni del sistema che incorpora spinte, pulsioni e bisogni incanalandoli dentro i paradigmi del comune senso del pudore, attraverso il quale il potere, come detto, pontifica le *pubbliche virtù* tollerando ipocritamente i *vizi privati*.

La profanazione di questo spazio (pubblico/privato) quale atto virulento di desacralizzazione del potere borghese, non a caso, è stato oggetto di analisi (con registri diversi ma accomunati da uno stesso obiettivo) da parte di diversi autori/registi, come – solo per fare qualche esempio – Russ Meyer<sup>18</sup>, Marco Ferreri<sup>19</sup> e Tinto Brass<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Regista, sceneggiatore, montatore, direttore della fotografia, attore, produttore e quant'altro si possa immaginare, Russ Meyer è una figura straordinaria nel panorama cinematografico mondiale. Grazie ai suoi film dissacranti, finalizzati a ridicolizzare tutto ciò che c'è di ridicolo nella morale borghese, soprattutto per quel che riguarda la sessualità, è considerato un punto di riferimento da registi altrettanto di culto come, ad esempio, Quentin Tarantino. Tra i suoi film più celebri vanno almeno menzionati: *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* del 1965, considerato (non a caso diremmo) da John Waters "il miglior film della storia del cinema", *Motorpsycho!* (sempre del 1965), *Mondo Topless* (un documentario del 1966), *Vixen* (1968), *Lungo la valle delle bambole (Beyond the Valley of the Dolls)*, 1970), *Supervixens* (1975), *Beneath the Valley of the Ultra-Vixens* (1979). Per un approfondimento sulla sua figura si veda Berti (2006).

<sup>19</sup> Marco Ferreri è indubbiamente un regista che ha fatto del pensiero indipendente la sua cifra stilistica distintiva mantenendo tale indirizzo creativo dagli esordi fino alla sua morte. Ha esplorato, senza concedere nulla al politicamente corretto (ma neppure al voyerismo e al compiacimento),

### 1.6 *Eraserhead. La mente che cancella*

*Eraserhead*, USA, 1977, 89', B/N. Regia, Soggetto, Sceneggiatura, Montaggio, Scenografia: David Lynch. Fotografia: Frederick Elmes, Herbert Cardwell; Effetti speciali: David Lynch, Frederick Elmes. Musiche: David Lynch, Peter Ivers, Alan Splet. Interpreti e personaggi principali: Jack Nance (Henry Spencer), Charlotte Stewart (Mary X), Allen Joseph (Bill X, padre di Mary), Jeanne Bates (Mrs. X, madre di Mary), Jean Lange (nonna di Mary), Laurel Near (Lady in the Radiator), Judith Anna Roberts (vicina di casa), Jack Fisk (uomo nel pianeta), Brad Keeler (bambino), John Monez (senz'atetto), Darwin Joston (Paul), Neil Moran (direttore della fabbrica), Hal Landon Jr. (operaio).

#### *Sinossi*

All'inizio del film vediamo una figura misteriosa (con il volto sfigurato) azionare alcune leve in una costruzione situata su un pianeta sconosciuto. Poi l'azione si sposta in una cittadina industriale, dove il tipografo Henry Spencer sta rientrando nel suo misero appartamento. Qui una vicina di casa lo informa che deve recarsi da Mary X, una giovane con la quale Henry ha avuto una relazione. Giunto nell'abitazione della ragazza Henry fa la conoscenza con i pa-

---

molti dei temi scomodi che la cinematografia mainstream si è ben guardata di affrontare, oppure, quando l'ha fatto, si è curata di attenuare attraverso espedienti narrativi finalizzati a non destabilizzare lo spettatore. Le opere di Ferreri, invece – si pensi a *La donna scimmia* (1964), *L'udienza* (1971), *La cagna* (1972), *La grande abbuffata* (1973), *Non toccare la donna bianca* (1974), *Ciao maschio* (1978), *Chiedo asilo* (1979), *Storie di ordinaria follia* (1981), *Storia di Piera* (1983) per non citare che alcuni dei più noti della sua vasta produzione – spaesano nell'accezione più interessante del termine, ovvero come atto generativo di aporie. In questa sede, considerato che stiamo parlando del corpo e nel suo rapporto con la sessualità, espresso/a anche nelle sue forme più barocche, richiamiamo l'episodio *Il Professore* nel film a episodi *Controsesso* (Franco Rossi, Marco Ferreri e Renato Castellani, 1964) nel quale Ugo Tognazzi interpreta un insegnante di un Istituto Magistrale che per sollazzare la sua morbosità sessuale, con la scusa di evitare che le allieve si allontanino dalla classe installa un armadio con un gabinetto incorporato godendo così dei soavi rumori che di lì provengono quando le ragazze vi si recano (a questa figura di docente abbiamo fatto riferimento in due nostri precedenti lavori: Bocci, 2002; 2005b).

<sup>20</sup> Tinto Brass spesso sommariamente annoverato come un regista minore (o, al più, come il *maestro del cinema erotico italiano*) ha in realtà sondato, soprattutto nei suoi primi film, l'insofferenza verso il potere e le sue istituzioni repressive, così come verso la morale borghese e il conformismo dei costumi. Si pensi al suo lungometraggio d'esordio *Chi lavora è perduto* (titolo originale *In capo al mondo*, 1963), film osteggiato dalla censura per la sua palese critica ai meccanismi che impongono ai giovani di *integrarsi nella società*, al film *Il Disco Volante* (1964) che mette in scena l'ordinaria follia che anima la *brava gente* della provincia italiana (Alberto Sordi nel film interpreta ben quattro personaggi), così come a *L'Urlo* – film realizzato nel 1968 ma approdato nelle sale solo nel 1974 per via della censura che osteggiava la rappresentazione di una ragazza che abbandona sull'altare il promesso sposo per fuggire con un altro uomo e vivere con lui una vita libera (libertina secondo la morale) e senza alcuna inibizione – e a *Nerosubianco* (1969) storia di una donna sessualmente repressa che trova in un'avventura occasionale con un uomo di colore il proprio appagamento. In tal senso, a nostro avviso, andrebbero quindi visti anche film come *Salon Kitty* (1975), *Caligola* (1979), *Action* (1979), *La chiave* (1983), nei quali Brass utilizza la dimensione erotica (sempre più esplicita) come grimaldello per attaccare e scardinare il buon costume che *deve* permeare la nostra società borghese.

renti di lei (madre, padre e nonna). In un clima relazionale a dir poco strano, in cui aleggiavano misteri e cose non dette, il gruppo si mette a tavola dove, per cena, sono serviti dei minuscoli polli sintetici. Quando Henry cerca di tagliarne uno, questo comincia a muoversi e a sanguinare, la qual cosa non sembra inquietare il resto dei commensali. A un certo punto Mrs. X si apparta con Henry e inizia a fargli domande sui rapporti sessuali che questi ha avuto con la figlia. Henry, imbarazzato, cerca di rispondere qualcosa ma resta scioccato quando la signora gli rende noto che Mary ha messo al mondo un bambino, nato dall'unione, e che pertanto devono immediatamente sposarsi.

Henry e Mary ora vivono da sposati nell'appartamento del giovane. Con loro, naturalmente, c'è anche il bambino che ha però fattezze talmente inusuali e bizzarre da far dubitare che sia un essere umano. Dopo qualche tempo Mary, insofferente al continuo pianto/lamento del figlio, fugge via lasciando Henry da solo con questa creatura. È l'inizio di un vero e proprio incubo. Costretto a restare a casa per accudire il figlio/mostro, Henry ogni notte è visitato da sogni devastanti: il più ricorrente raffigura una donna straordinariamente paffuta, che mentre balla schiaccia dei vermi che fanno venire in mente degli spermatozoi. Durante una di queste giornate infernali, segnate dal pianto ininterrotto della creatura, Henry riceve l'inaspettata visita della vicina. Questa, una giovane piuttosto attraente, invia segnali sessuali molto espliciti e, infatti, i due finiscono per fare sesso sul letto dell'uomo che però si trasforma in una vasca contenente un liquido lattiginoso. La notte stessa Harry vive una nuova versione del suo incubo. Questa volta la figura femminile invece di ballare canta una canzone; quando ha terminato il pezzo si avvicina a Henry trasformandosi però, attraverso un lampo, nell'essere sfigurato che abbiamo incontrato all'inizio del film. Appare quindi sulla scena una pianta misteriosa che inizia a sgorgare sangue mentre la testa di Henry si stacca dal corpo e al suo posto spunta quella deforme del figlio. La testa di Henry è catapultata in un villaggio remoto: qui è raccolta da un bambino che la trasporta in una fabbrica dove sarà utilizzata per produrre gomme per matite.

Risvegliatosi dall'incubo, Henry si reca dalla vicina ma non la trova in casa. In quel momento la creatura inizia a emettere strani versi che somigliano a una risata di scherno a lui indirizzata. Infatti, dopo pochissimo tempo, la vicina rientra in compagnia di un altro uomo. Henry, evidentemente scosso da questa rivelazione, compiendo un gesto di assoluta disperazione si scaglia contro il figlio e lo uccide.

*Eraserhead*, che Paolo Mereghetti nel suo *Dizionario dei film* definisce un film «vivamente sconsigliato ai deboli di stomaco» (Mereghetti, 1999, p. 614) – è l'opera d'esordio di David Lynch, autore culto, regista di pellicole ormai annoverate tra i classici della cinematografia mondiale, quali *The Elephant Man* (1980), *Velluto blu* (*Blue Velvet*, 1986), *Cuore selvaggio* (*Wild at Heart*, 1990), *Strade perdute* (*Lost Highway*, 1997), *Mulholland Drive* (2001) e, soprattutto, ideatore e autore (insieme a Mark Frost) de *I segreti di Twin Peaks* (*Twin Peaks*,

1990-1991), considerata la serie più influente della storia della televisione, quella che ha segnato una sorta di spartiacque tra il prima e il dopo la sua trasmissione,

Con *Eraserhead* Lynch non solo lascia intravedere tutta la straordinaria capacità visionaria che poi svilupperà appieno in seguito, ma riesce a mettere in scena in modo del tutto originale il tema del perturbante, non a caso indagato magistralmente da Sigmund Freud proprio mediante l'analisi della produzione artistica (Freud, 1991). Ciò che perturba, ricorda Freud nel suo saggio, va oltre l'*insolito* è qualcosa di più. Possiamo fare riferimento a un evento, a un fatto, a una figura che nel suo porsi a noi come alterità irriducibile ai canoni che abbiamo con tanta fatica cercato di prestabilire per non essere sopraffatti dall'angoscia, smuove (nel profondo) qualcosa che non doveva emergere (che sarebbe stato preferibile restasse celata, omessa, nascosta).

Come suggerisce lo psichiatra fenomenologo Alberto Gaston, noi «siamo abituati, per antica consuetudine, ad incontrare l'Altro, come un soggetto che, pur nella sua infinita variabilità, raramente si allontana da determinati schemi comuni; l'Altro, pur altro da me, pur diverso da me, è sempre e comunque anche come me; lo vedo, lo ascolto e lo riconosco; facciamo parte dello stesso mondo comune. Talora accade, però, di incontrare degli Altri che non rientrano nello schema consueto, essi si propongono con dei tratti così diversi e dirompenti, nella loro immediata espressività, da colpire profondamente l'occhio dell'uomo comune, che va oltre la normale percezione e la sostituisce, deformandola, con una immagine. La persona non è più quello che è, ma è sostituita dalla immagine di cui in quel momento diventerà portatrice; è quello che appare, e cioè, nel senso letterale del termine, una immagine mostruosa [...] è una immagine-limite, potremmo chiamarla di allarme» (Gaston, 1988, p. 17).

Quest'alterità ci appare dunque con le fattezze del *mostro*, ossia di un *qualcosa* che ha a che fare con ciò che ci è alieno (*alius*) e ci è ostile (irriducibile a noi). E non c'è possibilità di conciliazione, con questi corpi altri, perché come ricorda Leslie Fiedler nel suo saggio sui Freaks «ammesso che proiettino una esperienza dell'io, è quella dell'io che si dissolve negli abissi di un incubo o di un "viaggio" particolarmente brutto. Evocano in noi soprattutto paura e ribrezzo, cose di cui possiamo anche avere bisogno come terapia o άσκησις ma dalle quali ci svegliamo con gioia» (Fiedler, pp. 19-20)<sup>21</sup>.

Si tratta di un meccanismo che Lynch conosce molto bene, come emerge chiaramente quando afferma che: «la più grande paura è quella dell'ignoto. Se si dà un nome alla propria paura, essa diventa sopportabile. Se se ne ignora la ragione e si è senza difese, si è perduti. Allora si precipita in un terrore senza

<sup>21</sup> In riferimento alla parola άσκησις (*askesis*), questa significa letteralmente esercizio o esercitazione in riferimento all'allenamento di un atleta per il superamento di una prova. In tal senso ha poi assunto anche il significato di ascetismo.

fine» (Lynch, 1991, p. 16)<sup>22</sup>. Una descrizione che possiamo ricondurre direttamente alla *lezione* di un vero e proprio maestro dell'ineffabile, qual è Howard Philip Lovecraft, il quale nel suo celebre saggio *L'orrore soprannaturale in letteratura*, scrive: «il sentimento più antico e profondo radicato nell'uomo è la paura, e il genere più antico e forte di paura è la paura dell'ignoto [...] sebbene da millenni la sfera dell'ignoto si vada restringendo costantemente, la maggior parte del mondo che ci circonda è tuttora immersa in uno sterminato abisso di mistero, mentre un vasto residuo di colleganze potenti ed ereditate resta attaccato a tutte le cose e ai processi che un tempo furono misteriosi, per quanto abbiano ricevuto ormai valide ed esaurienti spiegazioni [...] Tale tendenza, inoltre, è accentuata naturalmente dal fatto che esiste sempre uno stretto legame tra l'incertezza e il pericolo; e ogni mondo sconosciuto si trasforma dunque in un universo denso di tracce e di eventualità malvagie. Quando per di più a tale sensazione di paura e di male incombente si somma il fascino ineluttabile dello stupore e della curiosità, nasce allora un complesso insieme di acute emozioni e sollecitazioni immaginative la cui vitalità deve necessariamente durare quanto la stessa razza umana. I bambini avranno sempre paura del buio, e gli uomini dotati di una mente ricettiva agli stimoli ereditati tremeranno sempre al pensiero dei mondi occulti e incomprensibili animati da strane forme di vita che palpitano forse negli abissi oltre le stelle, o incombono spaventosi sulla nostra stessa terra in una dimensione sinistra che solo i morti e i pazzoidi sono in grado di intravedere» (Lovecraft, 1989, pp. 27-32)<sup>23</sup>.

Un discorso che, chiudendo il cerchio, si adatta alla perfezione al cinema di Lynch. Come rileva Federico Chiacchiari, la sua «“straordinarietà” risiede in quella che è stata chiamata “mancanza di inibizione filmica”, che gli permette di filmare l’“infilmabile”, di avere uno sguardo “strabico” sul reale, unico, di guardare cioè la realtà della vita quotidiana con gli occhi di un “mutante”» (Chiacchiari, 1991, p. 17). In tal senso con *Eraserhead*, Lynch «si spinge oltre i territori dei generi (soprattutto l'horror cui *dovrebbe* appartenere) e oltre le frontiere dell'*accettabile*. Si pone come cuore pulsante contro ogni fastidiosa razionalità, come gesto anarchico contro la struttura benpensante della società, come dolore necessario, contro le troppe anestesie circostanti (anche creative). Con la forza del cinema veramente sperimentale e indipendente che aggredisce la facilità della consumazione del prodotto-cinema (e del prodotto-visione tout court) da parte di un fruitore lontano» (Gariazzo, 1991, p. 36).

E al centro di questo sguardo inedito e stravolgente, Lynch pone sempre la presenza di corpi altri: qui quello del bambino/mostruoso, dell'uomo sfigurato e delle proiezioni oniriche di Henry, successivamente quello di Joseph Carey Merrick, in quel capolavoro che è *The Elephant Man* (*L'uomo elefante*) del 1980,

<sup>22</sup> Questa citazione è tratta dal volume curato da autori vari *David Lynch. Film, Visioni e incubi da Six Figures a Twin Peaks*. Il volume riporta una serie di riflessioni e affermazioni del regista oltre che saggi che ne analizzano le opere.

<sup>23</sup> Su questi temi si veda l'altrettanto fondamentale *Danse Macabre*, di Stephen King (2006).

nel mentre (visto che la lavorazione di *Eraserhead* è durata 5 anni) anche il cortometraggio *The Amputee* (*L'amputata*) del 1974.

Nelle opere di Lynch (e non solo in quelle citate) la dissonanza generata da queste *presenze* non deriva tanto dalla visione delle fattezze dei corpi deformi, sfigurati, bizzarri, alieni, ma risiede nello sguardo dello spettatore (nel nostro sguardo) che deve fare i conti con il vero nucleo del perturbante: divenire coscienti del fatto che attraverso l'incontro con questi corpi tutti noi «possiamo trascendere i limiti della normalità e quindi sperimentare i livelli più profondi e i misteri nascosti della vita» (Ito, 2000, p. 26).

E non a caso, almeno stando a diverse testimonianze, un altro genio della narrazione dell'alterità, qual è Stanley Kubrick, sembra che durante le riprese di *Shining*<sup>24</sup> coinvolgesse gli attori in ripetute e improvvise proiezioni di *Eraserhead* per suscitare in loro la giusta dose di inquietudine che dovevano poi riversare durante le scene.

## 2. Dalla periferia al centro. Ovvero: dalla controcultura (l'istituente) all'istituzionalizzazione

Abbiamo affermato nella premessa che l'attuale accesso della diversità nell'ambito della narrazione mainstream che potrebbe apparire ai più come una conquista, frutto dell'apertura della nostra società ad accogliere/valorizzare le differenze, rischia di non essere affatto un qualcosa di positivo trattandosi dell'esito di un processo che ha altri fini. Dal nostro punto di vista, parliamo del tentativo di attenuare il portato sovversivo e trasformativo di ciò che si presenta con le fattezze di un'alterità irriducibile e spiazzante e di ciò che potrebbe davvero rappresentare anche *solo* sul piano dell'immaginario collettivo (Castoriadis, 1975).

Proveremo qui a far emergere alcuni aspetti che sono alla base della nostra argomentazione, avendo come riferimento i Disability Studies, per quel che concerne la disambiguazione e destrutturazione dei discorsi sulla disabilità e sulla diversità e l'Analisi Istituzionale, per quel che riguarda l'utilizzo dei *Film di mezzanotte* come *analizzatori*, sia in quanto fenomeno socio-culturale sia per il loro contenuto.

La nostra posizione/ipotesi (forse, sarebbe meglio definirla euristicamente suggestione) concerne il fatto che la questione sia sostanzialmente politica e non abbia nulla (o pochissimo) a che vedere con la rappresentazione esplicita di mostri, di scene di sesso e di violenza, ecc... presenti in queste pellicole e posta alla base della motivazione ufficiale che avrebbe *costretto* le autorità del-

<sup>24</sup> Pellicola che, guarda caso, oltre ad essere un capolavoro assoluto, stracolmo di invenzioni, giochi, rimandi, evocazioni e quant'altro (come testimoniato, tra le altre fonti, dal documentario *Room 237* diretto nel 2012 da Rodney Ascher), si basa sull'omonimo romanzo (*The Shining*) di Stephen King del 1977.

l'epoca ad applicare varie forme di censura e il conseguente confinamento nei circuiti *underground*.

In effetti, come rileva Stephen King, particolarmente negli anni Cinquanta e poi ancora nei primi anni Settanta «le paure espresse sono di natura socio-politica, e questo fa sì che film diversi tra loro, come *L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel e *Lesorcista*, di William Friedkin abbiano un'atmosfera da documentario follemente convincente. Quando i film dell'orrore affrontano i loro svariati temi sociopolitici – cioè i film di serie B come editoriali di giornali popolari – servono spesso da barometro, estremamente accurato tra l'altro, di ciò che turba i pensieri notturni di una intera società» (King, 2006, p. 148)<sup>25</sup>.

Ciò che il sistema avversa, quindi, è proprio la dimensione sociopolitica di questo tipo di narrazione cinematografica, la quale deve essere in qualche modo controllata: ieri con la censura e oggi con l'incorporazione. Attraverso questo meccanismo – non sincronico ma diacronico, secondo la scansione per fasi indicata da Volterrani (2016), ossia: *percezione; conoscenza; incorporazione; cambiamento* – la diversità è inglobata (assimilata) nel palinsesto della comunicazione dominante. Ciò avviene per mezzo delle retoriche discorsive che permeano la rappresentazione mainstream della diversità – quella della *compassione*, quella della *normalità* e quella del *supercrip* (Vadalà, 2013) a loro volta compendiate dal *Politically Correct* (Bocci, 2014b) – le quali costituiscono, al pari della censura, un vero e proprio apparato repressivo, agente in questo caso per mezzo dei dispositivi di immunizzazione/normalizzazione (Esposito, 2002) nei confronti del portato politico di cui erano invece espressione le opere che abbiamo descritto.

E così, la presenza di tutta quella serie di elementi dissonanti e destabilizzanti nella narrazione dei *Film di mezzanotte* (come detto non tanto per le figure presentate, ma soprattutto per lo sfondo ove venivano collocate da questi registi) è stata progressivamente resa inoffensiva, addirittura *addomesticata*.

Gli zombi di Romero, lungi dall'essere oggi metafora di qualsiasi *altra cosa*, sono stati *resi familiari* dal/nel mainstream prima sotto forma di balletto (ci riferiamo naturalmente al videoclip della canzone di Michael Jackson *Thriller*<sup>26</sup>), poi di videogioco e di film (si pensi al diffusissimo *Resident Evil*<sup>27</sup>), infine

<sup>25</sup> Tra i film degli anni Cinquanta che andrebbero annoverati in questa dimensione segnaliamo (non solo perché si tratta di una pellicola da noi particolarmente amata fin dalla prima visione avvenuta in un cinema D'essai durante una kermesse contro tutte le guerre) *Ultimatum alla terra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951).

<sup>26</sup> Girato nel 1983 dal regista John Landis, che due anni prima aveva realizzato *Un lupo mannaro americano a Londra* (*An American Werewolf in London*, 1981) ha avuto un successo planetario, grazie anche alla divulgazione da parte di Music Television (oggi MTV) nata nel 1981. In Italia è stato trasmesso quasi incessantemente da Videomusic, emittente nata nel 1984.

<sup>27</sup> La serie di videogiochi *Resident Evil* (Biohazard/BaioHazādo in Giappone) è stata creata nel 1996 da Shinji Mikami e Tokuro Fujiwara per conto della Capcom. Si tratta di un *survival horror* (per molti il primo). La storia si sviluppa intorno alla presenza di focolai di zombi e di altri mostri generati per effetto di sperimentazioni condotte in modo incontrollato dalla Umbrella Corporation. L'omonimo film, uscito nelle sale nel 2002 per la regia di P.W.S. Anderson è poi divenuto una vera e

serviti in tutte le salse possibili nelle serie televisive più recenti, come *The Walking Dead*<sup>28</sup>, *The Strain*<sup>29</sup> e *Les Revenants*<sup>30</sup>.

Lo stesso vale per i personaggi surreali di Jodorowsky. Come abbiamo visto, la presenza di nani e nane, uomini e donne senza braccia o senza gambe, deformi o folli e quant'altro nel 1970 è ancora oggetto di censura accomunandosi in questo destino ai *Freaks* di Tod Browning che irrompono sul grande schermo nel lontano 1932. A creare turbamento, si è detto, non erano certo le loro fattezze ma la loro funzione di specchio che esercita il loro *essere in scena*, la capacità di riflettere le vere mostruosità che albergano non nei loro *corpi intralciati* – per utilizzare la bellissima espressione della filosofa politica e studiosa di cinema Flavia Monceri (2017) – bensì nell'animo e negli atti compiuti dai cosiddetti normali. Ma oggi, queste presenze sono poco o per nulla inquietanti e stranianti, tanta è la sovrabbondanza di figure *simpaticamente* fuori misura, fuori dagli schemi e *fuori di testa* che invadono lo spazio visivo a tutte le ore del giorno e della notte. Basti pensare a personaggi come Tyrion Lannister della serie televisiva super cult *Il Trono di Spade*, a Sheldon Cooper di *The Big Bang Theory* o ai vari Walter White (*Breaking Bad*), Morgan Dexter (*Dexter*), Patrick Melrose (*Patrick Melrose*), Elliot Alderson (*Mr. Robot*). Così come a Shaun Murphy, il giovane medico con la *Sindrome del Savant* eroe della serie Tv *The Good Doctor* che in Italia è stata addirittura trasmessa in prima serata sul *Primo canale* (la cosiddetta *rete ammiraglia*, quella attenta alle famiglie) della Rai Tv.

Allo stesso modo, il *trash* estremo e straordinariamente provocatorio di John Waters, incarnato dalla sua icona Divine, è oggi *mostrato* (ebbene sì) in versione casalinga nei salotti televisivi persino della domenica pomeriggio. Basti pensare, restando in Italia, alla rassicurante figura di un personaggio come Platinette, reso famoso dagli inviti al *Maurizio Costanzo Show* e consacrato per le sue ricorrenti presenze in *Amici di Maria De Filippi*, *Buona Domenica*, *Domenica Cinque*, ossia programmi per tutte le età.

La controcultura di John Waters, la sua denuncia sociale sono di fatto stati contrastati non con la censura ma con la normalizzazione. Non a caso, uno dei suoi film più noti, *Grasso è bello* (*Hairspray*, 1988) – intessuto di rimandi al comportamento razzista della società W.A.S.P. – è stato riproposto in ver-

---

propria saga con ben 5 sequel.

<sup>28</sup> *The Walking Dead* è una serie Tv ideata dal regista Frank Darabont sulla base dei fumetti di Robert Kirkman. Il primo episodio è stato trasmesso il 31 ottobre 2010 dal canale televisivo AMC (in Italia da Fox a partire dal 1° novembre 2010). È giunta alla decima stagione.

<sup>29</sup> *The Strain* è una serie televisiva creata da Guillermo del Toro e Chuck Hogan. Si basa sulla trilogia di libri *Nocturna* (*The Strain*, *The Fall*, *The Night Eternal*) dei quali sono autori gli stessi ideatori del prodotto Tv. È stata messa in onda per la prima volta il 13 luglio 2014 sul canale statunitense FX (in Italia su Fox a partire dal 9 febbraio 2015). È giunta alla quarta stagione.

<sup>30</sup> *Les Revenants* è una serie Tv francese ideata da Fabrice Gobert. La prima stagione ha esordito sull'emittente Canal+ il 26 novembre 2012 (in Italia sul canale Sky Atlantic il 15 ottobre 2014). Al momento conta due stagioni. La produzione televisiva è un riadattamento dell'omonimo film (in italiano *Quelli che ritornano*) realizzato da Robin Campillo nel 2004.

sione hollywoodiana nel 2007 con l’assegnazione nientemeno che a John Travolta del ruolo originariamente interpretato da Divine.

Lo stesso personaggio di Frank-N-Furter – nonostante il tema della libertà sessuale (nelle sue svariate, bizzarre e creative forme di espressione) sia ancora oggetto di dibattito, con posizioni a dir poco reazionarie di larghi strati del sistema politico culturale attuale – è stato per molti versi normalizzato attraverso una resa più o meno macchietistica del *travestitismo* in film o programmi televisivi. Una sorta di *punto di arrivo* del percorso di incorporamento/normalizzazione che possiamo identificare in film come il *Vizietto*, *Priscilla la regina del deserto* o nella serie Tv *Transparent*.

In effetti, se l’opera teatrale e il successivo film avevano lo scopo, attraverso la presenza trasgressiva del personaggio proveniente dal pianeta Transsexual, di irridere (denunciandole) le categorie della identità/normalità sessuale, oggi, alla luce di certe rappresentazioni del mainstream sul tema, viene facile adottare e adattare la nota boutade di Aldo Busi, quando afferma che il termine trasgressione è oggi *la ciliegina sulla torta, quando la torta non c’è*.

Un discorso a parte sembrerebbe essere quello che riguarda la rappresentazione degli afroamericani nel cinema. In realtà non è così. La prima *blaxploitation*, quella di Melvin Van Peebles approvata dalle Pantere Nere, avvicinandosi al circuito mainstream è divenuta *un genere* ed è stata via via soppiantata da una sorta di mercificazione di quella che voleva essere una narrazione controculturale rispetto allo sfruttamento dei neri e alla loro emarginazione. Non a caso, ad un certo punto, lo stesso termine *blaxploitation* è stato contestato da molti attivisti e movimenti (come la *National Association for the Advancement of Colored People*) che hanno stigmatizzato, tra le altre cose, il fatto che questi film alla fine erano paradossalmente scritti e diretti da bianchi.

Anche il regista Spike Lee, autore di tanti capolavori, tra i quali *Fa La cosa Giusta* (*Do the Right Thing*, 1989) e il film biografico *Malcom X* (1992), ha espresso molte critiche alla *blaxploitation* (Lee & Aftab, 2005).

Sta di fatto che se tra le finalità dei primordi c’era quella, indubbiamente positiva, di aumentare la presenza di afroamericani sugli schermi (Minganti, 2006), questo non è affatto avvenuto. Si è venuta a delineare nei discorsi istituzionali e nello stesso star system hollywoodiano (che prendiamo in considerazione come espressione del sistema dominante), una retorica dell’uguaglianza (propagandata ovviamente dai maschi bianchi, perché la questione riguarda anche il genere femminile senza distinzione di colore della pelle) che non corrisponde in alcun modo alla situazione reale. Nel 2016 tra le venti candidature agli *Academy Awards* (Oscar) destinate agli attori e alle attrici, non era presente nessun/a afroamericano/a. Una situazione già verificatasi nel 2015 e che ha spinto il presentatore dell’edizione Chris Rock ad affermare: «Ci fosse stata una nomination per i presentatori, non avrei avuto questo lavoro... Vogliamo le stesse opportunità degli attori bianchi». Nel 2020, ad esclusione dell’attrice Cynthia Erivo, candidata nella cinquina per la migliore attrice protagonista

(premio poi assegnato a Renée Zellweger per l'interpretazione nel film *Judy*), nessun altro/a candidato/a afroamericano/a o, meglio non bianco/a, ha avuto una nomination. Stesso dicasi per l'esclusione totale delle donne dalla lizza per la migliore regia e la presenza di una sola regista nelle nove nomine per il miglior film.

Secondo gli esperti le possibili ragioni sono due (e a pensarci bene costituiscono il rovescio della stessa medaglia). La prima concerne il fatto che la stragrande maggioranza dei film prodotti da chi ha in mano il potere produttivo cinematografico e quello distributivo parlano in primo luogo di uomini bianchi, a seguire (e in misura assai minore) di donne bianche e pochissimo o per nulla di uomini e donne neri/e o comunque non bianchi/e. Peraltro, gli stessi produttori, autori, sceneggiatori, registi, direttori della fotografia ammessi nell'aristocrazia del cinema sono prevalentemente bianchi e maschi. La seconda ragione (dicevamo, specularre alla prima) ha a che vedere con il fatto che coloro i quali decidono a chi vanno attribuiti i premi sono in larghissima misura bianchi e maschi.

Ma questo aspetto, in realtà, non è che una piccola punta dell'iceberg del razzismo (e del sessismo) imperante ai vertici del circuito mainstream e fa riferimento, peraltro, a un ambiente dorato, lontano dai quartieri (ghetti) e dalle strade dove si consumano le vite dure e marginali della stragrande maggioranza degli afroamericani (che in qualche modo uno come Van Peebles cercava di narrare dall'interno e che Hollywood ha cercato di inglobare in narrazioni dove allo spettatore alla fine gli viene spiegato dove sta il bene e dove il male).

Non a caso Spike Lee, a margine del lancio del film *BlacKkKlansman* del 2018, ha dichiarato che «Non è vero che gli Stati Uniti sono un paese fondato sulla democrazia, sono un paese fondato sulla schiavitù e sul genocidio. Ma vi chiedo un favore: non guardate a questo film come una storia che riguarda solo l'America, è un problema globale che coinvolge tutti i paesi. Pensate a come vengono trattati i musulmani, i migranti»<sup>31</sup>. Il film si chiude però con le immagini di quanto accaduto nel 2017 a Charlottesville, dove Heather Heyer (una giovane attivista) è stata travolta e uccisa dall'auto guidata da un suprematista bianco lanciatisi contro una manifestazione antirazzista. Un atto d'accusa anche al presidente Trump capace, allora come ora<sup>32</sup>, anche dinanzi simili circostanze, di non condannare i neonazisti e i bianchi che, a suo dire hanno il diritto di difendersi con le armi contro la *violenza* dei neri.

Ci viene in mente, per chiudere il cerchio, il finale de *La notte dei morti vi-*

<sup>31</sup> C. Ugolini, *Spike Lee contro il razzismo: dobbiamo ribellarci alle balle che i leader raccontano*, [https://www.repubblica.it/speciali/cinema/cannes/festival2018/2018/05/15/news/spike\\_lee\\_contro\\_il\\_razzismo\\_dobbiamo\\_svegliarci\\_e\\_ribellarci\\_alle\\_balle\\_che\\_i\\_leader\\_raccontano\\_-196454506/](https://www.repubblica.it/speciali/cinema/cannes/festival2018/2018/05/15/news/spike_lee_contro_il_razzismo_dobbiamo_svegliarci_e_ribellarci_alle_balle_che_i_leader_raccontano_-196454506/)

<sup>32</sup> La cosa si è ripetuta con la difesa di Kyle Rittenhouse, il diciassettenne suprematista bianco (suo sostenitore) che armato di fucile semiautomatico il 26 agosto 2020 a Kenosha, in Wisconsin, ha ucciso due persone che stavano protestando a seguito del ferimento alla schiena di Jacob Blake da parte di agenti di polizia bianchi.

*venti* e il reale significato dell’uccisione di Ben da parte dell’agente (bianco) che lo scambia per uno zombi. Ma vogliamo invece concludere questa riflessione richiamando (come è stato peraltro fatto dai commentatori più attenti) la sequenza della morte di Radio Raheem per mano dei poliziotti bianchi nel film *Fa’ la cosa giusta* e associarla all’assurda morte di George Perry Floyd, avvenuta il 25 maggio 2020, a quel corpo (ancora una volta considerato altro) tenuto ingiustamente e ingiustificatamente schiacciato fino al soffocamento.

In definitiva, la figura dell’altro (istituente, destabilizzante) tolta dallo sfondo (politico) del discorso contro culturale, diviene una figurina da incollare in uno dei tanti album da collezione, che categorizzano le immagini e le sistematizzano rubricandole.

L’affermazione genuina dei protagonisti di quella stagione, *noi non eravamo ai margini del sistema, eravamo contro il sistema*<sup>33</sup>, proprio per questa tensione sovversiva e trasformatrice ha trovato infine una risposta normalizzante da parte del sistema stesso, il quale con gli strumenti che gli sono propri ha saputo – come sempre ha fatto e continua a fare – ri-condurre ciò che era rivoluzionario (istituente) ineluttabilmente all’istituzionalizzazione (istituito).

D’altronde, come scrive Giancarlo De Cataldo nel romanzo *Nelle mani giuste* «nessun sistema tollera a lungo un eccesso di dinamismo. Prima o poi finisce per ritrovare il suo equilibrio» (De Cataldo, 2017, p. 19). La domanda che ne consegue però è: quale equilibrio?

### 3. Qualche considerazione conclusiva

Il presupposto con cui si è data conclusione al precedente paragrafo, ossia che il processo di incorporazione e normalizzazione sia di fatto inevitabile, in quanto strategia del sistema per mantenersi/e in/uno stato di non alterazione dei propri equilibri (anche identitari) potrebbe condurre a una duplice posizione dicotomica.

Da un lato, quella di rinunciare a fronteggiare le pratiche istituzionali che rendono infine istituito anche ciò che si presenta con le fattezze e le istanze dell’istituente. Un atteggiamento di desistenza, di astensionismo, di demilitanza (Manconi, 1991) o di fatalismo (Freire, 2004).

Dall’altro, quella di continuare ad opporsi occupando spazi antagonisti che si collocano ai margini del sistema mainstream o parallelamente a questo – a volte in modo celato (si pensi agli hacker) – dando vita a realtà che sono comunque espressione di modi di essere/abitare nel/il mondo adottando comportamenti non convenzionali, anzi contro le convenzioni.

In realtà, come sappiamo, esiste anche una terza opzione. Ossia quella di abitare il sistema, ossia l’istituzione nelle sue diverse forme, praticando però procedure di analisi dell’istituzione stessa per cogliere tutte quelle opportunità

<sup>33</sup> Dal documentario *Midnight Movies: From the Margin to the Mainstream* (Stuart Samuels, 2005).

(gradi di libertà) che questa offre (certamente non in modo spontaneo ma come esito di ricerca/sperimentazione) individuando spazi di azione/trasformazione che si muovono dal basso (e lo smuovono).

È questa la prospettiva che trova in dialogo i Disability Studies e l'Analisi Istituzionale e che stiamo cercando (anche con questo saggio) di esplorare e praticare.

Del resto, gli stessi Hess e Weigand (2008), citando Lourau, asseriscono che l'analisi istituzionale nasce proprio come strumento per fronteggiare l'istituzionalizzazione di ciò che appare nella società con le fattezze dell'istituente.

Ciò non significa avere l'ingenuità di pensare che questa azione, di per sé, sia in grado di mettere in crisi il sistema, quanto di cogliere attraverso gli analizzatori la cristallizzazione del sistema (come suo punto di crisi) è far sì, come non ha mancato di rilevare Lapassade (Gueli, 2018), che sia proprio questa cristallizzazione/crisi a generare l'analisi, a produrla e a consentirne la socializzazione.

In concreto, tale azione permette di dare vita a contesti (sociali in generale, educativi nello specifico), in cui operare l'analisi dei discorsi che istituiscono in un certo modo le istituzioni, analizzando al contempo i modi in cui le istituzioni stesse, a loro volta, determinano questi discorsi come istituiti.

Per quel che ci riguarda, ciò si traduce (anche operativamente) in una azione finalizzata ad apprezzare le rappresentazioni audiovisuali (come abbiamo visto non solo cinematografiche) non tanto per la loro qualità di mediatori culturali in grado di attivare processi di conoscenza/sensibilizzazione verso la disabilità e la diversità, quanto come strumenti di indagine e di analisi da utilizzare (foucaultianamente) per decostruire i discorsi intorno alla rappresentazione stessa della disabilità e della diversità.

Nel primo caso (quello della conoscenza/sensibilizzazione), infatti, soprattutto nelle sedi formative (scuola, università), questo *modus agendi* rischia di porsi (spesso inconsapevolmente) come agente/dispositivo facilitatore dei processi di incorporazione e di normalizzazione.

Nel secondo caso, diversamente, si agisce proprio per disvelare (nell'accezione cara a Heidegger) questi processi e per far emergere – dal basso, mediante un'azione/discussione collettiva – i meccanismi/dispositivi che li determinano<sup>34</sup>.

Si tratta, a nostro avviso, di un lavoro di analisi quanto mai opportuno, in quanto – come abbiamo visto e detto – le rappresentazioni (cinematografiche) e i discorsi che le veicolano non sono affatto neutre/i e incidono sul nostro modo di sentire, di pensare e di operare.

Come asserisce Félix Guattari, infatti, «i temi del cinema, i suoi modelli, i

<sup>34</sup> In tal senso riteniamo di straordinaria rilevanza i *Cantieri* di socioanalisi narrativa proposti dalla Cooperativa Sensibili alle foglie. Si vedano a titolo esemplificativo, oltre la già citato Curcio, Prette & Valentino (2012), almeno Gueli & al. (2013), Curcio (2018). Per una rassegna dei Cantieri cfr. <http://www.sensibiliallefoglie.it/cantieri.htm> [ultimo accesso 05/09/2020].

suoi generi, i suoi gruppi professionali, i suoi mandarini, le sue vedette sono – lo vogliano o no – al servizio del potere. E non solo in quanto dipendono direttamente dalla sua macchina finanziaria, ma in primo luogo e soprattutto perché partecipano alla elaborazione e alla trasmissione dei suoi modelli soggettivi» (Guattari, 2017, p. 130).

Riteniamo, quindi, che sia una pratica molto interessante (istituente) da attivare nei contesti formativi (istituiti) quella di esplicitare, decostruire e de-strutturare gli impliciti (meccanismi, dispositivi, processi, contenuti) delle narrazioni mediate dal visuale. Da un lato facendo emergere come siano esistiti (e continuo ed esistere al di fuori dal mainstream<sup>35</sup>) modi altri di rappresentare la diversità e la disabilità, forieri di perturbazioni e spaesamenti (vedi i *Film di mezzanotte* ma non solo). Dall'altro (e contestualmente) mostrando come attraverso un certo tipo di rappresentazione si venga a determinare un preciso discorso intorno ai concetti di disabilità e di diversità e alla loro presenza nel sociale e come questo discorso istituisca la stessa idea di disabilità e di diversità in modo che sia *accolta, accettata, integrata* (ossia assimilata e normalizzata).

Dal nostro punto di vista, partendo dal presupposto che non è possibile impedire i processi/meccanismi di incorporamento/normalizzazione, in quanto forme osmotiche del sistema per autoregolarsi e mantenersi in-alterato, l'azione da porre in essere nei diversi contesti sociali, in generale, e formativi (in particolare, considerato il nostro ruolo anche accademico) è quella di occupare (anzi andare a determinare, andarsi a conquistare perché tutto ciò non è offerto gratuitamente) spazi intermedi di azione tra istituente e istituito, non istruendo o indicando agli interlocutori (studenti, insegnanti, educatori, genitori, operatori, amministratori, ecc...) cosa dire o cosa fare per essere *politicamente corretti* (sensibilizzazione) ma lasciando che emergano le contraddizioni implicate nei discorsi *politicamente corretti* (ovvero dati come tali) concretizzando in questo modo forme di coscientizzazione continua intenzionalmente e sistematicamente autoalimentate.

Come abbiamo detto in un recente contributo (Bocci & Domenici, 2019), al quale questo saggio intende collegarsi come suo ulteriore sviluppo, ciò significa porsi «al tempo stesso *dentro e contro* il sistema, perché come ha messo in risalto in presa diretta uno dei protagonisti più significativi di quegli anni, Mauro Rostagno, il sistema può anche *accogliere* (fare sue, a modo a suo ci viene da aggiungere col senno del poi) le richieste del movimento, ma non

<sup>35</sup> Naturalmente siamo ben consapevoli che esiste ancora oggi una narrazione altra, fatta da individui e gruppi che si contrappongono alla cultura dominante e che danno vita a forme di racconto audiovisuale (cinematografico e non solo) capace di rappresentare l'alterità (disabilità, diversità, ecc...) in modo inusuale, originale, perfino bizzarro (com'è giusto che sia). Esistono in tal senso anche molti festival e circuiti alternativi in cui è possibile venire a conoscenza di queste realtà. In questa sede (e generalmente), pur non disconoscendo (anzi tutt'altro) il valore di queste esperienze, ci interessiamo di indagare i fenomeni che attengono al mainstream perché sono i luoghi frequentati dalla stragrande maggioranza, dai non addetti ai lavori e sono pertanto i luoghi dove si genera il consenso socio-politico-culturale e che vanno pertanto presidati (in quell'idea di terza via di approccio, tra desistenza e antagonismo, a ciò che è/diviene istituzionalizzato).

può/potrà mai del tutto assorbire (leggi neutralizzare del tutto) la spinta al cambiamento (Brogi, 2018). E questo compito di analisi e di coscientizzazione, a nostro avviso, deve essere in primo luogo espressione di impegno sul campo dello studioso, del ricercatore universitario, da un lato per non cadere nella trappola di essere agenti (inconsapevoli?) del sistema, ovvero *dei tecnici del sapere pratico* (Sartre) o dei *funzionari delle sovrastrutture* (Gramsci), dall'altro (e sinergicamente) perché, in quanto intellettuale, come ben evidenzia Michel Foucault (1977), il compito dello studioso non è quello di dare *consigli* ma di fornire *strumenti di analisi*. In altre parole, ossia con quelle di un altro grande pensatore libertario qual è Noam Chomsky (2015), occorre porre in essere un'accresciuta e specifica vigilanza sulle derive e sulle contraddizioni del sistema (ivi incluse quelle tendenti a limitare l'esercizio critico sul sistema stesso) e non crogiolarsi nell'elaborazione di astratti principi generali» (Bocci & Domenici, 2019, pp. 427).

Si tratta di assumere, in un momento storico particolarmente delicato come quello attuale (segnato non solo dalla crisi della Pandemia Covid-19 ma dal riemergere di forme più o meno subdole di populismo e di fascismo, in nuove o vecchie guise) una posizione d'interlocuzione nel/con sistema istituzionale, problematizzando ciò che si palesa come ovvio, assodato, univoco nell'interpretazione, – in altre parole che è offerto come vero – per riaprire, rilanciare, riaffermare, un desiderio autentico di autodeterminazione e di autorealizzazione.

Gli autori dei *Film di mezzanotte*, in fin dei conti, hanno anelato questo e cercato di realizzare/si (in) questo. Lo hanno cercato/fatto non demandando ad altri, non auspicando un tempo futuro migliore (che poi non c'è stato) ma agendo nel loro presente al meglio delle loro possibilità.

Un insegnamento che possiamo senza indugio fare nostro e coltivare e nutrire per vedere se c'è ancora la possibilità di farlo rifiorire e crescere.



## Bibliografia

- ARONA D. (2011). *Villa Diodati Horror Show (Prometeo, Edipo ed Ecate contro il Vampiro)*. Roma: Nova Delphi.
- BERTI F. (2006). *Russ Meyer*. Milano: Il Castoro Cinema.
- BOCCI F. (1998). Il cinema incontra l'autismo: la madre di David. *A.I.A.S.*: pp. 37-38.
- BOCCI F. (1999). Niagara, Niagara: la condizione di disabilità e il problema della visibilità sociale. *AIAS*, 5: pp. 47-48.
- BOCCI F. (2002). *Questi insegnanti. Maestri e professori nel cinema*. Roma: Sarcangeli.
- BOCCI F. (2003). *Letteratura, cinema e disabilità: esperienze di formazione in ambito universitario*. *AIAS*, 5, 2003, pp. 35-39.
- BOCCI F. (2004). Cinema e autismo. Una breve riflessione sulla rappresentazione mediata del sé e dell'altro. In D. Iannotta (a cura di). *Pensare la differenza. Incontri*. Cantalupa (To): Effatà.
- BOCCI F. (2005). *Letteratura, cinema e pedagogia. Orientamenti narrativi per insegnanti curricolari e di sostegno*. Roma: Monolite.
- BOCCI F. (2008). Rappresentazioni filmiche dell'autismo. Un'analisi pedagogico speciale. In A.M. Favorini & F. Bocci. *Autismo, Scuola e Famiglia. Narrazioni, riflessioni e interventi educativo-speciali*. Milano: FrancoAngeli.
- BOCCI F. (2012). Scuola, insegnanti, disabilità nell'immaginario cinematografico. Identificazione e classificazione di repertori filmici per un'analisi didattica e pedagogico speciale. In M. D'Amato (a cura di). *Finzioni e mondi possibili. Per una sociologia dell'immaginario*. Limena (PD): Libreriauniversitaria.it.
- BOCCI F. (2013). (a cura di). *Altri sguardi. Modi diversi di narrare le diversità*. Lecce: Pensa Multimedia.
- BOCCI F. (2014a). C'è una luce che non verrà mai meno. Educazione sentimentale e disabilità nello sguardo del cinema. In C. Covato, L. Cantatore & F. Borruso (a cura di). *Educazione sentimentale. Vita e norme nelle pedagogie narrate*. Milano: Guerini.
- BOCCI F. (2014b). Rappresentazioni cinematografiche della disabilità e Pedagogia Speciale. Dalle classificazioni ai Disability Studies. In M. Corsi (a cura di). *La ricerca pedagogica in Italia. Tra innovazione e internazionalizzazione*. Lecce: Pensa Multimedia.
- BOCCI F. (2015a). Le «figure dell'altro». Al cinema con Verne. *Il Pepe Verde*, 66, pp. 35-38.
- BOCCI F. (2015b). (a cura di). Disability Studies e Disability Studies Italy. Una voce critica per la costruzione di una scuola e di una società inclusive. *L'integrazione Scolastica e Sociale*, 14, 2: pp. 93-157.

- BOCCI F. (2016). *Il Cinelinguaggio. Un mediatore tecnologico, trasversale a tutte le età, per analizzare i processi inclusivi a scuola e nella società*. In L. Dozza & S. Ulivieri (a cura di). *L'educazione permanente a partire dalle prime età della vita*. Milano: FrancoAngeli.
- BOCCI F. (2019). Disability Studies. In L. d'Alonzo (a cura di). *Dizionario di Pedagogia Speciale*, Brescia: Scholé.
- BOCCI F. (2020). Cinema, disabilità e diversità. Possibili percorsi didattici e formativi. In M.A. Galanti, M. Pavone, (a cura di), *Didattiche da scoprire. Linguaggi, disabilità, inclusione*, Mondadori Education, Milano, 2020, pp. 268-283. ISBN 978-88-6184-672-2.
- BOCCI F. & BONAVALONTÀ G. (2013). Artigiani di immagini in movimento. Narrare l'inclusione con i film di montaggio all'interno del paradigma digitale. *Media Education. Studi, ricerche, buone pratiche*. 1, 2: pp. 1-19.
- BOCCI F. & BONAVALONTÀ G. (2020). Tecnologia e diversità nelle rappresentazioni mediali. Un'analisi di due prodotti seriali per la televisione. *Ricerche Pedagogiche*. LIV, 214: pp. 53-68.
- BOCCI F. & DOMENICI V. (2013). La rappresentazione complessa della disabilità nel cinema contemporaneo. Analisi de Le Scaphandre et le Papillon di Julian Schnabel. *Ricerche Pedagogiche*. 187: 17-24.
- BOCCI F. & DOMENICI V. (2019). La diversità nelle narrazioni seriali contemporanee. Un'analisi critica dei processi di incorporazione e immunizzazione. *Italian Journal of Special Education for Inclusion*. VII, 2: pp. 416-429.
- BOCCI F. & GUELI C. (2019). Il rapporto dialettico tra discorso medico e discorso pedagogico. Una riflessione nella prospettiva dei Disability Studies e dell'Analisi Istituzionale. *Nuova Secondaria Ricerca*, 3: 93-107.
- BROGI P. (2018). '68. *Ce n'est qu'un début. Storie di un mondo in rivolta*. Reggio Emilia: Imprimatur.
- CARLSON L. (2015). Corpi docili, menti docili. Riflessioni foucaultiane sul ritardo mentale. In R. Medeghini (a cura di). *Norma e normalità nei Disability Studies. Riflessioni e analisi critica per ripensare la disabilità*. Trento: Erickson.
- CASTORIADIS C. (1975). *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Editions du Seuil.
- CHIACCHIARI F. (1991). La piccola bottega degli orrori, in AA.VV., *David Lynch. Film, visioni e incubi da Six Figures a Twin Peaks*. Roma: Stefano Sorbini Editore.
- CHOMSKY N. (2015). *Anarchia. Idee per l'umanità liberata*. Milano: Ponte alle Grazie.
- CURCIO R. (2018). *Ascoltare e narrare. Socioanalisi narrativa di alcune esperienze pedagogiche nella cooperativa sociale Famiglia nuova*. Roma: Sensibili alle foglie.
- CURCIO R., PRETTE M. & VALENTINO N. (2012). *La socioanalisi narrativa*. Roma: Sensibili alle foglie.
- CURTI R. & DI ROCCO A. (2015). *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (dal 1969 a oggi)*. Torino: Lindau.

- DE CATALDO G. (2007). *Nelle mani giuste*. Torino: Einaudi.
- DELEUZE G. (1993). Bartleby o la formula. In G. Deleuze & G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*. Macerata: Quodlibet.
- ESPOSITO R. (2002). *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Torino: Einaudi.
- FERRUCCI F. (2004). La disabilità come relazione sociale. Gli approcci sociologici tra natura e cultura. Catanzaro: Rubettino.
- FIEDLER L. (2003). *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*. Milano: Il Saggiatore.
- FOUCAULT M. (1977). *Microfisica del potere: interventi politici*. Torino: Einaudi.
- FREIRE P. (2004). *Pedagogia dell'autonomia. Saperi necessari per la pratica educativa*. Torino: EGA.
- FREUD S. (1991). *Il perturbante*. Roma: Theoria.
- GARDOU C. (2006). *Diversità, vulnerabilità e handicap. Per una nuova cultura della disabilità*. Trento: Erickson.
- GARIAZZO G. (1991). Eraserhead. In AA.VV., *David Lynch. Film, visioni e incubi da Six Figures a Twin Peaks*. Roma: Stefano Sorbini Editore.
- GASTON A. (1988). *La psiche ferita*. Poggibonsi: Lalli.
- GOFFMAN E. (2003). *Stigma. L'identità negata*. Milano: Ombre Corte.
- GOODLEY D., D'ALESSIO S., FERRI B., MONCERI F., TITCHKOSKY T., VADALÀ G., VALTELLINA E., MIGLIARINI V., BOCCI F., MARRA A.D. & MEDEGHINI R. (2018). *Disability Studies e Inclusione. Per una lettura critica delle politiche e pratiche educative*. Trento: Erickson.
- GRIFFO G. (2010). *Il disabile come eterno bambino*. Uildm: Roma.
- GUATTARI F. (2017). *Rivoluzione molecolare. La nuova lotta di classe*. Milano: PGRECO.
- GUELI C. (2018). *Educazione e pedagogia autogestionaria. Una ricerca su Georges Lapassade*. Roma: Sensibili alle foglie.
- GUELI & AL. (2013). *Medici senza carne. Pazienti senza pigiama. Socioanalisi narrativa dell'istituzione medica*. Tivoli: Sensibili alle foglie.
- HESS R. - WEIGAND G. (2008). *Corso di analisi istituzionale*. Roma: Sensibili alle foglie.
- HIGASHI S. (2000). Night of the Living Dead. A Horror film about th Horror of Vietnam Era. In L. Dittmar & G. Michaud (Eds.). *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- IRIGARY L. (1990). *Etica della differenza sessuale*. Milano: Feltrinelli.
- ITO T. (2000). *Stimate*. In A. Naruyama, *Freaks. La collezione Akimitsu Naruyama. Lo sfruttamento delle anomalie fisiche nei circhi e negli spettacoli itineranti*. Modena: Logos.
- JAMES D. (2002). *Blaxploitation! Il cinema e la cultura dei neri americani*. Milano: a-change.
- KING S. (2006). *Danse Macabre*. Milano: Sperling.
- KUMARI CAMPBELL F. (2009). *Contours of Ableism: The Production of Disability and Aabledness*. New York: Palgrave.

- LACHMAN G. (2003). *Turn Off Your Mind: The Mystic Sixties and the Dark Side of the Age of Aquarius*. New York: Disinformation.
- LAPASSADE G. (1974). *L'Analisi Istituzionale*. Milano: Isedi.
- LAPASSADE G. (2009). *Saggio di analisi interna*. Roma: Sensibili alle foglie.
- LEE S. & AFTAB K. (2005). *Questa è la mia storia e non ne cambio una virgola*. Milano: Kowalski.
- LOURAU R. (1999). *La chiave dei campi. Un'introduzione all'analisi istituzionale*. Roma: Sensibili alle foglie.
- LOVECRAFT H.P. (1989). *L'orrore soprannaturale in letteratura*. Roma. Theoria.
- MANCONI L. (1991). Introduzione. In M. Lombardo Radice. *Una concretissima utopia*. Milano: Linea d'ombra.
- MEDEGHINI R. & VALTELLINA E. (2006). *Quale disabilità. culture, modelli e processi di inclusione*. Milano: FrancoAngeli.
- MEDEGHINI R., D'ALESSIO S., MARRA A., VADALÀ G. & VALTELLINA E. (2013). *Disability studies. Emancipazione, inclusione scolastica e sociale, cittadinanza*. Trento: Erickson.
- MEREGHETTI P. (1999). *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2000*. Milano: Feltrinelli.
- MINGANTI F. (2006). *Il cinema afroamericano*. In G.P. Brunetta (a cura di). *Il cinema americano II*. Torino: Einaudi.
- MONCERI F. (2012). *Ribelli o condannati? "Disabilità" e sessualità nel cinema*. Pisa: ETS.
- MONCERI F. (2017). *Etica e disabilità*. Brescia: Morcelliana.
- MURPHY R.F. (2017). *Il silenzio del corpo. Antropologia della disabilità*. Trento: Erickson.
- OLIVER M. (1990). *The politics of disablement*. London: The Mcmillan Press.
- STIKER H.J. (1997). *Corps infirmes et sociétés. Essais d'anthropologie historique*. Paris : Dunod.
- VADALÀ G. (2013). La rappresentazione della disabilità tra conformismo e agire politico. In R. Medeghini, S. D'Alessio, A.D. Marra, G. Vadalà & E. Valtellina (2013). *Disability Studies*.
- VOLTERRANI A. (2016). Comunicare per cambiare. Quattro passi nell'immaginario Collettivo. In R. Sobrero (a cura di). *I Linguaggi della Comunicazione sociale*. Fondazione Pubblicità Progresso ([www.pubblicitaprogesso.org](http://www.pubblicitaprogesso.org)).
- WOLLSTONECRAFT SHELLEY M. (1991). *Frankenstein, ovvero il Prometeo moderno*. Roma: Theoria.
- WOOD R. (1985). An Introduction to the American Horror Film. In B. Nichols (Ed). *Movies and Methods, Vol. II*. Los Angeles: University of California Press.

## RAPPRESENTAZIONI





Dal deforme al *supercrip*.  
La costruzione/rappresentazione sociale dei corpi  
con disabilità

Alessandra M. Straniero

*Il nostro prossimo disabile non si lascia rappresentare da noi:  
è uno sguardo e non una immagine da vedere*  
(Charles Gardou, 2006)

*Premessa*

Gli studi in ambito storico e antropologico evidenziano da tempo che il modo di trattare la disabilità getta uno sguardo di insieme su una certa cultura. Le paure, i rifiuti, le dinamiche di esclusione e quelle di inclusione nei confronti della diversità (Stiker, 2013; Ingstad & Whyte, 1995; Reid-Cunningham, 2009) si esplicitano nel trattamento che epoche e società diverse hanno riservato ai corpi con disabilità. Ciascun periodo storico, infatti, ha un proprio stile riconoscibile rispetto all'interpretazione e alla rappresentazione della disabilità, che ne determinano lo sguardo, i comportamenti, le pratiche (Stiker, 2013). Ed è importante sottolineare questo stile, queste costruzioni inconscie che sono impossibili da apprendere in maniera indipendente dal terreno culturale nel quale mettono le proprie radici (Gardou, 2006).

Per questi motivi, la questione della disabilità, del corpo disabile, non può essere trattata in modo isolato; essa va, invece, inscritta in un ambito culturale, definita in un insieme correlato di significati condivisi dai membri di un gruppo o di una società. Come sottolinea Laplantine, la disabilità è «un fenomeno sociale totale, nel senso di Mauss, debitore di una lettura biologica, ma anche economica, politica, psicologica» (Laplantine, 1986, p. 331). Non fanno eccezione, chiaramente, anche le rappresentazioni della disabilità, che parlano di una società e del modo in cui ci si rapporta a essa.

La lettura che proponiamo parte dalla suddivisione delle rappresentazioni della disabilità nella storia occidentale che l'antropologo francese Charles Gardou ha elaborato a partire dal lavoro di François Laplantine (1986); egli individua otto modelli, ripartiti in quattro classi organizzate in coppie dicotomiche. All'interno di queste classi di interpretazione e rappresentazione della disabilità, suggeriamo degli esempi concreti di trattamento del corpo disabilitato (Monceri, 2018), sottoposto cioè a dei processi di sottrazione di capacità e abilità al termine dei quali questo stesso corpo diviene imperfetto e inadeguato. È ormai risaputo che la causa di forme di discriminazione ed esclusione nei confronti della persona con disabilità non è la disabilità in sé, ma lo sguardo che l'uomo vi posa: «a interporsi tra il disabile e la vita non c'è l'handicap, ma lo sguardo su di esso» (Schianchi, 2009, p. 8).

Siamo consapevoli dell'inevitabile semplificazione e schematizzazione che un'esposizione per modelli porta con sé; sappiamo che non è possibile rintracciare caratteri di universalità né riguardo alle pratiche, né alle culture, né, infine, agli immaginari. Non si può dire "è sempre stato così", perché ciascun periodo e contesto storico produce i propri ordini discorsivi. Inoltre, la stessa definizione di che cosa debba intendersi per disabilità muta radicalmente a seconda delle epoche storiche che andiamo ad analizzare. Infatti, in alcuni punti si preferirà il termine "infermo", considerato come un concetto più preciso, soprattutto in riferimento a specifici periodi storici nei quali il termine "disabilità" va a coprire un campo troppo ampio (Stiker, 2013).

La ricostruzione storica del *cosa* del corpo con disabilità sia stato oggetto di discriminazione, esclusione, stigmatizzazione, e del *come* ciò sia avvenuto, può gettare luce anche sul presente. È chiaro che le forme e i modi sono differenti, se non altro perché la cultura dei diritti, i saperi quali quelli della pedagogia speciale e le lotte di emancipazione e autodeterminazione messe in atto dalle stesse persone con disabilità a partire dagli anni Sessanta del Novecento, hanno mutato profondamente la percezione e le pratiche che ruotano attorno alla disabilità. Eppure, come vedremo, alcune rappresentazioni della disabilità continuano a essere cariche di violenza discriminante, completamente intrise di quell'idea di "normalità" e performance che si è andata determinando in maniera sempre più radicale nelle nostre società.

### 1. Il modello *ontologico* e quello *funzionale* o *relazionale*

L'obiettivo principale della suddivisione in otto modelli proposta da Gardou è quello di evitare un approccio incentrato sulla lesione, sulla mancanza organica, concentrandosi, invece, sulla situazione, sulla risonanza che una disabilità provoca in una società. I primi due modelli individuati sono l'*ontologico* e il *funzionale* o *relazionale*.

Nel modello *ontologico* la disabilità viene considerata come un male in sé, elemento isolabile, estraneo e patogeno. Questa concezione organica, anatomica, è riscontrabile in un approccio biomedico, che si concentra sul corpo assoluto e non considera la natura relazionale che il corpo individuale intrattiene con il corpo sociale. In un'ottica che esalta esclusivamente la scienza e la tecnica, la persona viene nascosta a vantaggio di un'entità, la disabilità appunto, per molti versi "immaginaria" (Gardou, 2006, p. 31), attraverso la quale le nostre società hanno definito, e in qualche modo inventato (dal punto di vista discorsivo), la disabilità. Quest'ultima viene vista come un problema individuale, che richiede delle cure di tipo medico; quando queste ultime non sono possibili, perché il corpo risulta insanabile, si ricorre alla normalizzazione, attraverso adattamenti, modifiche, della persona, oppure attraverso interventi sul suo comportamento. L'assistenza sanitaria, in questo modello, rappresenta l'approccio principale alla disabilità: "l'anatomia non è nient'altro che anato-

mia!”, come esclama Gardou (ibid.). Si dimentica, in questo modo, che il corpo, e la sua rappresentazione, si trovano al crocevia fra l’anatomia e l’immaginario, quest’ultimo modulato dal punto di vista sociale e culturale.

Il modello *funzionale* o *relazionale*, invece, non si ferma alla lesione, alla mancanza, e si interessa soprattutto delle ripercussioni funzionali: intellettive, motorie, sensoriali, ecc. La disabilità, in questo senso, è un’alterazione, uno squilibrio, ed emerge dalla relazione disarmonica fra la persona e il suo ambiente, che può migliorare se si agisce nel senso di un riequilibrio relazionale.

La branca della medicina che si occupa della riabilitazione dei corpi con disabilità parte proprio dagli assunti che sono alla base di questo quadro interpretativo. L’idea della riabilitazione, della riparazione dei corpi, della rimessa in forma, si sviluppa dopo la fine della Prima guerra mondiale, quando dai campi di battaglia tornano migliaia di soldati mutilati e in generale compromessi nella propria integrità fisica e mentale. La figura del mutilato raggruppa coloro che mancano di qualcosa, di natura organica o funzionale. L’immagine che prevale è quella del danno: la guerra ha tolto qualcosa a queste persone, gli stati, la società, devono trovare il modo di restituire loro quanto sottratto. È in questo periodo che si sviluppa l’idea della *protesi*, che non riguarda soltanto il pezzo di legno o di metallo che va a rimpiazzare l’arto mancante, ma il concetto stesso di sostituzione, la possibilità di tornare come prima, di compensare quanto perso durante la guerra. Quello della riabilitazione è un fenomeno nuovo, che si distingue dalla pratica dell’assistenza ottocentesca, nella quale, secondo Stiker (2013), è diffusa l’idea di sollevare, soprattutto moralmente, i poveri dalla propria condizione.

Il parallelo fra il povero e il disabile affonda le proprie radici nel Cinquecento, quando il fenomeno del pauperismo cresce vertiginosamente, portando a nuove forme di controllo sociale, mediante la repressione da un lato, e l’assistenza dall’altro. Il disabile rientra, così come il povero, nelle categorie di persone considerate inutili in quanto impossibilitate a partecipare alle attività lavorative (Schianchi, 2012). Dalla seconda metà del Cinquecento e in tutto il Seicento si avvia un processo di ristrutturazione e di accentramento delle istituzioni caritative e degli ospedali e “l’inabile” è destinatario di un’assistenza sempre più regolamentata, che ha il doppio compito di controllare – e reprimere, se necessario – e assistere. Entrambe queste attività sono rivolte a «vecchi indigenti, orfani, storpi di ogni sorta, ciechi, paralitici, scrofolosi, idioti – ovvero un insieme eterogeneo di persone come quelle che si vedono nei quadri di Hieronymus Bosch accumulate tuttavia dal fatto di non poter provvedere al proprio sostentamento e ai loro bisogni fondamentali in quanto impossibilitati a lavorare. Tutte queste persone sono per questo esentate dall’obbligo di lavorare» (Schianchi, 2012, p. 109).

Il concetto che sta alla base di queste pratiche è di tipo ontologico: i poveri costituiscono una categoria intrinseca in ogni società. Ma essere “incapaci” di lavorare o di provvedere a sé stessi rappresenta un problema. Povertà e inabilità nel Medioevo iniziano a viaggiare assieme: il disabile e l’infermo, molto spesso,

sono anche poveri e bisognosi di sostentamento materiale. Come afferma Geremek, questi marginali dalla metà del XIV secolo vengono considerati “inutili al mondo” (Geremek, 1980), in alcuni casi anche potenzialmente pericolosi: non solo bisogna trovare un modo per metterli a lavorare (per ragioni di produttività), ma è necessario anche stabilire delle forme di controllo (rispondendo a un bisogno di sicurezza che andava a definirsi nelle società fra Cinquecento e Seicento). Quando i segni dell’infermità non sono evidenti, il controllo passa anche per il riconoscimento di chi è effettivamente infermo, e quindi non possiede la salute fisica per poter provvedere da sé, e di chi, invece, mente sulle proprie condizioni di salute. I marginali e i mendicanti sono divisi tra i “poveri meritevoli”, cioè quelli destinati a entrare nei circuiti della carità e dell’assistenza perché realmente impossibilitati a lavorare, e coloro che invece millantano una presunta infermità. Il corpo del “povero di professione” è sempre un corpo menomato, un corpo disabile (Castel, 2019). L’obbligo morale del risollevarli i poveri dalla propria condizione, assieme alla necessità di controllo, hanno mosso anche le classi borghesi ottocentesche. In questo senso è organizzata l’assistenza liberale del XIX secolo, anche se, a differenza di quella del Cinquecento e del Seicento, essa mira a far imitare ai poveri lo stile di vita e i valori della borghesia, assunti come modello di vita e di condotta (Stiker, 2013).

La riabilitazione del XX secolo, invece, si contrappone a questa modalità: non si tratta di assimilare i poveri e gli inabili ai modelli borghesi, quanto di rinchiodarli a una forma di vita, sebbene anche questa forma, di tipo eretto e abile, continui a essere legata ai modelli dominanti. Ai mutilati di guerra progressivamente sono associati tutti gli “infermi civili”, a partire dai tubercolotici. Il campo della mutilazione, quindi, si estende in maniera indefinita a quella della inadeguatezza, del reinserimento e del riadattamento. Come sottolinea Stiker, è una dialettica che si sviluppa attorno al “re-”: bisogna sostituire o rimpiazzare ciò che manca o che non funziona bene, quindi rieducare, riclassificare la persona, reintegrarla: in una parola, riabilitarla. Se fino a questo momento, l’inabile, l’inadatto al lavoro, viene individuato e immesso in una rete di assistenza e controllo (tentandone, in alcuni casi, il recupero e la correzione in istituti), è a partire da questo periodo che si tenta anche una sua reintegrazione negli ingranaggi produttivi, economici, consumistici e perfino ludici. Se prima l’invalido è l’eccezionalità, adesso, dopo la Grande guerra, visto l’alto numero di mutilati, diventa l’ordinario, che deve tornare, in qualche modo, a condurre una vita ordinaria. Non è, quindi, soltanto la ricerca di come risolvere la “questione sociale”: la riabilitazione fa emergere una cultura che tenta di completare il gesto identitario, un gesto che vuole far sparire l’invalido e la sua menomazione per riassimilarlo completamente al corpo sociale (Stiker, 2013, p. 177; Boucher Castel & Pizzo, 2016).

Il problema della rieducazione fisica e morale interessa direttamente anche il campo educativo in senso stretto. L’educazione dei soggetti con disabilità ha una storia lunga e articolata (a titolo di esempio, D’Alonzo, 2008; Bocci, 2011;

De Anna, 2014; Goussot, 2015; Crispiani, 2016; Canevaro, 2017). Se si resta nell'ambito corporeo, le disabilità motorie hanno interessato in maniera più tardiva la pedagogia. Gli istituti dove, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, sono collocate le persone con disabilità fisica e motoria, sono istituzioni che hanno l'obiettivo di curare il corpo menomato e di istruire secondo una pedagogia classica. Il problema è quello di trovare una collocazione per questi soggetti giudicati inadatti sia all'interno del sistema di divisione sociale del lavoro, sia nel mondo dell'assistenza pubblica e privata. Gli istituti, quindi, hanno il doppio compito di raddrizzare i bambini e i ragazzi con disabilità fisiche, dal punto di vista corporeo e morale, cercando di limitarne la carica negativa che portano con sé, visto che discorsi e saperi di tipo medico li descrivono come una "cancrena sociale". Sono gli anni nei quali si sviluppa l'ortopedia, la fisiologia, in cui si inventano macchinari per guardare attraverso i corpi (i raggi X sono scoperti nel 1895) e per raddrizzare, tirare, spostare l'asse dei corpi stessi e degli arti. L'ortopedia, in particolare, termine coniato dal medico Nicolas Andry e introdotto già nella metà del Settecento, ha una precisa volontà rieducativa. Quando nel 1772, a Parigi, Jean Verdier apre un istituto per accogliere bambini con deformità, la scienza ortopedica sta elaborando il principio per cui – ridando forza fisica ai corpi deboli, infermi e deformati, attraverso "interventi adeguati", come afferma lo stesso Verdier (cit. in Vigarello, 1978) – si può ridare loro la salute (Schianchi, 2012, p. 149). D'altro canto, nell'Ottocento, come ci mostra Vigarello (1978), la ginnastica diviene a tutti gli effetti una pratica educativa collettiva, che ha lo scopo principale di raddrizzare i corpi, di evitarne la degenerazione e di rigenerare la specie umana; la postura ben eretta non rientra soltanto in un criterio estetico, ma diventa l'espressione di una potenza acquisita (ivi). Ne *Le corps redressé*, lo storico francese delinea una storia del "corpo raddrizzato": la postura ben eretta, infatti, si impone, fra il 1600 e il 1900, come sinonimo di rettitudine morale. Con una serie di leggi (1854, 1869, 1880), in Francia la ginnastica diventa una disciplina scolastica, che non solo deve garantire, per ragioni di igiene pubblica, salute e benessere degli scolari, ma mira alla standardizzazione e al disciplinamento della popolazione attraverso la correzione delle morfologie deformate.

## 2. Modello *esogeno* ed *endogeno*

La seconda coppia dicotomica di modelli della disabilità individuata da Gardou è quella *esogena* ed *endogena*.

Nel primo modello la disabilità viene interpretata come un incidente causato dall'azione di un elemento esterno (naturale, biologico, dovuto al modo di vivere, a una famiglia patogena ecc.). Rientra in questa concezione l'idea di disabilità come maledizione, come vendetta soprannaturale causata dalla disattenzione di un divieto, per esempio, dall'aver praticato il male.

Nel modello *endogeno*, al contrario, il focus è spostato all'interno della per-

sona: si tratta di un processo intrinseco, di un *milieu interne*<sup>36</sup>, di temperamento, di disposizioni o predisposizioni, di eredità e patrimonio genetico. A partire dal Medioevo, le infermità sono considerate come segni del peccato commesso e della punizione divina. Gli infermi diventano pericolosi, malvagi, posseduti da Satana. La mostruosità sarebbe generata da rapporti sessuali tra le donne e il diavolo. In questa visione, l'infermità e la deformità sarebbero la diretta conseguenza dei comportamenti degli individui o del gruppo nelle quali esse si manifestano, di negligenza, eccesso o trasgressione dell'ordine sacro o sociale.

L'uccisione dei nati deformati è stata per lungo tempo una pratica informale ma molto frequente. La sua codificazione avviene con la promulgazione delle leggi delle Dodici tavole (450 a.C.), nelle quali si afferma l'obbligo di uccidere i bambini nati con deformità. Accanto al regime dell'eliminazione (Ravaud & Stiker, 2000), vi è quello dell'esposizione alla volontà divina: i bambini con forme di disabilità sono considerati inutili alla collettività e per questo abbandonati. Sarebbero stati gli dei a decidere del loro destino: morire (opzione, questa, più frequente), o sopravvivere, grazie al ritrovamento da parte di altre persone. L'esposizione dei bambini nati deformati ha un significato religioso: queste nascite, infatti, annunciano la possibilità che si verifichino delle disgrazie nella collettività e sono considerate espressione dell'ira degli dei. Proprio perché potrebbero colpire l'intero gruppo sociale, l'esposizione viene decisa da un consiglio di anziani. Non è, quindi, un affare privato, di interesse della sola famiglia del neonato, bensì una "cosa pubblica", un affare di Stato (Stiker, 2013, p. 48). La punizione che ci si aspetta riguarda la sterilità collettiva o la paura dell'estinzione della specie. Un'anomalia del corpo, dunque, viene proiettata su di un piano sociale: «una devianza dell'ordine del corpo è una devianza dell'ordine sociale (e di quello morale)» (Stiker, 2013, p. 50).

Il corpo disabile viene rappresentato in oltre 200 passi della Bibbia, tra Antico e Nuovo Testamento. Tenendo presente che questi testi, seppur fondanti la cultura occidentale, non possono da soli essere considerati esaustivi delle culture e delle pratiche che hanno interessato la disabilità, è pur vero che le Scritture possono aiutarci a «comprendere idee, pratiche, credenze, immaginari non solo di tipo religioso, ma relativi al complesso dell'esperienza sociale e culturale» (Schianchi, 2012, p. 49).

Nell'Antico Testamento l'immagine della disabilità non è rappresentata in modo univoco: essa è letta come esito di una guerra, di una fatalità da riparare, come metafora dell'uomo debole e "fugace" rispetto a Dio e, infine, come male da estirpare. Quest'ultima interpretazione è quella più diffusa. Tutte le forme di infermità che compaiono nella Bibbia rappresentano «colpa, peccato, una condizione spirituale e morale negativa impressa sul corpo collettivo (gli esseri

---

<sup>36</sup> Qui Gardou si riferisce a Bernard Claude, che nel suo *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), afferma che il "milieu interne" «s'imposait de toute évidence comme la condition sine qua non du maintien de la vie» (Gardou, 2006, p. 33).

umani in genere e l'intero popolo di Israele) e individuale (il male, l'impurezza e la peccaminosità del singolo)» (Schianchi, 2012, p. 53).

Come emerge dalle analisi di Mary Douglas, alle quali rimanda lo stesso Stiker, nel *Levitico* ricorrono molte allusioni alla perfezione fisica. La Legge lo richiede da tutto ciò che voglia entrare nel Tempio e da chiunque vi si avvicini: «Gli animali offerti in sacrificio devono essere senza macchia, le donne devono essere purificate dopo il parto, i lebbrosi devono essere separati dagli altri uomini e, anche se guariti, lavati secondo il rito prima di entrare nel tempio. Tutte le secrezioni corporee sono considerate contaminazioni e la loro presenza vieta l'accesso al tempio» (Douglas, 1992, pp. 69-70).

Per restare sulle analisi di Douglas, che in parte si rifà alla scuola francese di Mauss e Lévi-Strauss, il corpo è un'immagine della società: «Il corpo è un modello che può valere per qualunque sistema circoscritto: i suoi confini possono servire a raffigurare tutti i confini minacciati e precari. Il corpo è una struttura complessa: le funzioni delle sue diverse parti e le relazioni tra esse forniscono una gamma di simboli per altre strutture complesse. Noi non possiamo interpretare i rituali che riguardano gli escrementi, il latte materno, la saliva e così via, se non siamo preparati a guardare al corpo come a un simbolo della società e vedere i poteri e i pericoli su cui si fonda la struttura sociale riprodotti in miniatura nel corpo umano» (Douglas, 1992, p. 187).

In questa prospettiva, il corpo infermo e malformato è l'espressione proprio delle paure e dei pericoli che una società teme, mentre l'idea di salute si esprime attraverso il corpo integro, inteso come recipiente perfetto: la salute è visibile nell'unità, nell'integrità, nella perfezione dell'individuo e dei suoi simili (Douglas, 1992).

Nelle Scritture emerge come le persone con disabilità siano costrette a una sorta di esclusione interna, che riguarda, chiaramente, anche la dimensione religiosa. Le persone con disabilità hanno il divieto, definito "interdetto biblico", di officiare i riti, visto che la loro condizione è il segno evidente di impurità (Schianchi, 2012). In tal senso si legge nella Bibbia: «Il Signore disse ancora a Mosè: "Parla ad Aronne e digli: Nelle generazioni future nessun uomo della tua stirpe, che abbia qualche deformità, potrà accostarsi ad offrire il pane del suo Dio; perché nessun uomo che abbia qualche deformità potrà accostarsi: né il cieco, né lo zoppo, né chi abbia il viso deforme per difetto o per eccesso, né chi abbia una frattura al piede o alla mano, né un gobbo, né un nano, né chi abbia una macchia nell'occhio o la scabbia o piaghe purulente o sia eunuco. Nessun uomo della stirpe del sacerdote Aronne, con qualche deformità, si accosterà ad offrire i sacrifici consumati dal fuoco in onore del Signore. Ha un difetto: non si accosti quindi per offrire il pane del suo Dio. Potrà mangiare il pane del suo Dio, le cose sacrosante e le cose sante; ma non potrà avvicinarsi al velo, né accostarsi all'altare, perché ha una deformità. Non dovrà profanare i miei luoghi santi, perché io sono il Signore che li santifico"» (*Levitico*, 21).

Attraverso i rimandi al "viso deforme per difetto o per eccesso" e ad altre

deformità, si viene a delineare un catalogo delle forme corporee “normali” e legittime: il deforme è in qualche modo integrato e accettato nel gruppo sociale, anche se non può partecipare a pieno titolo a tutte le manifestazioni collettive, prime fra tutti, la celebrazione del rito sacro.

La prescrizione secondo la quale l'uomo menomato non possa officiare la messa attraversa la storia del diritto canonico. Come scrive Schianchi: «Nella gerarchia degli esseri sancita secondo ripartizioni e principi di ordine, stabilità e armonia che raggiungono gradi di pienezza più si avvicinano a Dio, l'infermità di un suo membro (intermediario tra uomo e Dio) costituisce una profanazione che inficia la capacità stessa di assolvere le sue funzioni, ne mette in discussione l'autorità, il carisma e l'ufficio del rito (Schianchi, 2019, p. 151).

Anche nel Nuovo Testamento sopravvive l'idea che la disabilità sia il «frutto di un peccato e per chi aveva peccato non c'era redenzione o recupero possibile» (Goussot, 2000, p. 56). La novità è rappresentata dalla figura di Gesù: nel dichiarare che i malati, gli storpi, gli emarginati saranno i primi a entrare nel Regno di Dio, Cristo ha sovvertito l'ordine fino a quel momento vigente. Il male non si manifesta nel contatto con qualcosa di esterno, ma nel modo in cui ci si comporta nei confronti degli altri. Il male, cioè, ha a che fare con ciò che si è. Tutto dipende “dal cuore dell'uomo” come viene richiamato nel Nuovo Testamento (Stiker, 2013, p. 43). Nei Vangeli si instaura una nuova logica, tutta centrata sulla relazione con Dio: una relazione in sé (nella triade rappresentata da Padre, Figlio e Spirito Santo) e una relazione con gli altri esseri umani (attraverso un'alleanza con Gesù). Questa relazione con Dio non implica più divieti religiosi, esclude soltanto il “male che viene da dentro”, quello dell'animo (Stiker, 2013, p. 45). La stessa infermità, l'anormalità, non viene, quindi, più causata da fattori esterni, ma dipende interamente dal singolo. Infatti, quando Gesù guarisce gli ammalati o gli infermi, agisce innanzitutto su un piano teologico, morale ed etico, che poi ha delle ripercussioni sullo stato visibile della carne: «I brani delle guarigioni miracolose, sempre sul doppio binario dell'infermità come condizione esistenziale e situazione biologica, mettono in luce che Cristo redime, guarisce dove c'è il peccato, si avvicina a queste persone, respinge l'idea di una loro pericolosità e del loro potere di contagio e, guarendole, le reintegra nella comunità e restituisce loro dignità» (Schianchi, 2012, p. 63).

L'infermità diventa condizione attraverso cui si manifesta la lontananza da Dio ed espressione del rapporto con Lui: «Gesù ristabilisce la fiducia, incontra e tocca (sul piano corporeo) la sofferenza dell'handicappato; rompe lo stigma e il cerchio marginalizzante; prende a testimonianza tutta la comunità per svelare la natura “divina”, quindi umana, della persona handicappata. In lui c'è compassione; vive l'incontro con la sofferenza con passione; partecipa al dolore dell'altro [...] evidenzia l'eguaglianza fondamentale, ontologica di tutti gli esseri umani; mette in discussione l'idea di pericolosità dell'infermo o del malato» (Goussot, 2000, p. 57).

Va però comunque detto che l'infermità continua a essere espressione e simbolo del peccato. Come fa notare Schianchi, «è la caratteristica che permette

di identificare il peccatore» (2019, p. 142). Infatti, nei Vangeli di Matteo e Marco, si riporta questo passo: «È inevitabile che avvengano scandali, ma guai all'uomo per colpa del quale avviene lo scandalo! Se la tua mano o il tuo piede ti è occasione di scandalo, taglialo e gettalo via da te; è meglio per te entrare nella vita monco o zoppo, che avere due mani o due piedi ed essere gettato nel fuoco eterno» (Mt 18:7-9, Mc 9:42-45).

L'operazione messa in campo dalla figura del Cristo è quella di fondare il principio di carità e impostare un nuovo codice di comportamento nei confronti degli infermi. Lo spirito di carità diventa una sorta di obbligo morale a cui ogni buon fedele deve obbedire: «gli handicappati che, assieme ai poveri, affollavano gli spazi sociali delle città medioevali, raccogliendosi nelle piazze dove mendicavano e nelle chiese dove incarnavano la sofferenza e l'espiazione ricordavano ai fedeli e alla comunità l'obbligo morale della carità. Gli handicappati erano la metafora vivente dell'uomo dopo la caduta dal paradiso terrestre a causa del peccato originale, quando Adamo perse la somiglianza con Dio, l'integrità del corpo e l'immortalità» (Errani, 2000, p. 202).

L'esortazione di Gesù a invitare poveri, storpi, zoppi e ciechi ai banchetti, che conduce alla beatitudine coloro che formulano l'invito – visto che “non hanno da ricambiarti” (Lc 14:13-14) –, non modifica sul piano simbolico la percezione che si ha di questi individui; come nota Schianchi, «Costruisce, tuttavia, un nuovo legame, una sorta di economia, uno scambio funzionale, tra la loro sorte (l'essere invitati) e il destino di chi se ne cura (sarai ricompensato)» (Schianchi, 2019, p. 143).

La pratica della carità nei confronti degli infermi, dei malati, dei disabili, diventa strutturale nel Medioevo. Ciò accade anche perché la povertà rappresenta per la Chiesa cattolica di questo periodo non più solo una questione socio-culturale, ma un tema ecclesiastico e teologico centrale. Nascono, infatti, a partire dal XII secolo, gli ordini dei mendicanti, retti dal voto di povertà, di rinuncia a qualsiasi forma di proprietà e di sostentamento. La carità, l'elemosina, la pietà, divengono costitutivi dell'*ethos* medievale, sostenuti anche dallo sviluppo di numerose istituzioni caritative, alla cui base vi è, da un lato la concretizzazione degli insegnamenti di Gesù e, dall'altro, la necessità di controllare e gestire questa folla di disperati che va sempre di più ad affollare i centri e le campagne. L'atteggiamento nei confronti di questi individui è duplice: «è un obbligo religioso, morale e sociale sostenerli, ma queste persone, la povertà e la miseria materiale (pur nella sua esaltazione come valore spirituale ulteriormente concretizzatasi con gli ordini dei mendicanti) sono disprezzate, disprezzabili, prive di dignità sociale» (Schianchi, 2012, p. 96). Questa ambiguità ha fatto sì che l'infermo condividesse con il “folle” la condizione di “marginal soigné” (Stiker, 2013, p. 89), cioè di marginale in qualche modo curato e integrato, preso in carico dalla comunità, a patto di essere tutelato e, quindi, controllato.

D'altro canto, le persone con disabilità sono associate anche a un'altra categoria, quella del mostro, con il quale condividono il carattere dell'alterazione.

La loro stessa esistenza è il segno della punizione di Dio e, per questo, sono da commiserare e da temere ma, allo stesso tempo, incarnando l'alterità fisica, alleviano le paure dei "sani": «Mostrano cosa potrebbe accadere al corpo umano. La domanda angosciante a cui rispondono è questa: come saremmo se non fossimo ciò che siamo?» (Allard, 1975, p. 42). Inoltre, come afferma Stiker, confermano la nostra normalità. Gli infermi, i disabili, «"mostri" immanenti nella società e non ai suoi margini, esacerbano le paure, poiché sono lì (Stiker, 2013, p. 89)» e ricordano, con il proprio esistere, cosa significa perdere l'integrità del corpo, o essere puniti per aver assunto dei comportamenti indegni.

Il mostro umano produce una sensazione di disagio percettivo dovuto a una vicinanza tanto avvolgente quanto insopportabile, perché riporta l'osservatore alla conoscenza del proprio corpo: «Lo specchio di sé che è il corpo dell'altro, scompare, riflettendo un'immagine distorta di sé. Come un doppio deforme, la figura mostruosa porta lo spettatore a considerare cosa avrebbe potuto essere, cosa avrebbe potuto dare alla luce, questa forza deformante che lavora il vivente dall'interno. Ci rimanda alla preoccupante oscurità della nostra stessa genesi» (Ancet, 2009, p. 39; si veda anche Ancet, 2006).

### *2.1 Mostro, fenomeno da baraccone, zoo umani*

L'Occidente ha da sempre avuto un rapporto particolare con il mostruoso. La parola "mostro" – che forse è stato «il primo, e il più duraturo, termine riferito al corpo individuale» (Garland-Thomson, 2003, p. 27) – deriva dal verbo latino *monere*, che significa avvertire, presentare alla vista, segnalare e mostrare. A partire dall'Antichità, i mostri sono considerati come la dimostrazione della volontà divina. Quando il potere degli dei sugli uomini inizia ad allentarsi, i mostri divengono i segni di una natura che sa essere bizzarra, e che, attraverso prodigi ed esseri meravigliosi (che suscitavano, sconcerto e meraviglia), dimostra tutta la propria magnificenza e imprevedibilità. Una nascita mostruosa – sia che interessi l'essere umano, sia gli animali o il mondo vegetale – sovrverte l'ordine naturale che l'uomo ha costruito. I mostri hanno suscitato meraviglia, stupore, attrazione e repulsione assieme. Come scrive Schianchi, «Il mostro è altro rispetto a un centro, che è la norma: è il deforme, il difforme, l'anomalo, l'aberrante, l'inconcepibile, l'indescrivibile, è ciò che turba, inquieta, produce paura e angoscia» (Schianchi, 2012, p. 67).

Proprio per la loro natura così anomala e strana, gli esseri diversi rispetto a una norma corporea, etichettati come mostruosi, sono spesso posti sotto lo sguardo incuriosito di un pubblico. Se è vero che mostruosità e disabilità non sono termini coincidenti e coestensivi, bisogna però registrare che, soprattutto in riferimento a certe disabilità, storicamente si è assistito a una sovrapposizione delle due categorie<sup>37</sup>. Nell'antichità classica, come nelle corti medievali, nei

---

<sup>37</sup> Per la costruzione delle categorie di disabilità e mostruosità come categorie contigue, si veda ad esempio, Shildrick (1997), Bogdan (1988, 2012), Garland-Thomson (1996a e b).

palazzi rinascimentali, durante feste e cortei reali, uomini e donne diversi dal punto di vista delle forme del corpo sono accolti come servi, cortigiani e attrazioni da esibire sui palcoscenici. Nani, giganti, donne barbute, umani malformati o con altre stranezze fisiche, popolano i luoghi dell'Occidente e i suoi immaginari (Spila, 2009). Gli esseri mostruosi hanno sempre avuto un ruolo importante nell'immaginario occidentale e nella sua simbologia; attorno a essi le menti più fervide di ciascuna epoca si sono concentrate per capire il senso e dare un'interpretazione a questi "scherzi della natura"<sup>38</sup>.

La pratica dell'esposizione è in uso già presso gli egiziani. Anche durante l'Impero Romano, dopo la conquista di un nuovo territorio o di una città, i prigionieri, esposti come "barbari", sono fatti sfilare sotto un arco di trionfo per affermare la superiorità militare e culturale dei romani e stabilire, allo stesso tempo, una inferiorità del nemico. Nel Medioevo, i mostri da fiera e gli esseri deformati affascinano tanto l'aristocrazia quanto il popolo. Quadri, sculture, incisioni, rappresentano incessantemente i mostri.

Dalla scoperta del Nuovo Mondo e a seguito delle esplorazioni e delle conquiste, gli esploratori portano in Europa delle specie viventi da esibire nelle corti reali del Portogallo, della Spagna, poi in Italia e in tutta Europa. Anche se si può parlare di esibizioni vere e proprie soltanto all'inizio dell'800, la genesi di questi spettacoli deve essere ricercata molto più indietro nel tempo, nel periodo in cui si espandono le grandi monarchie europee del XVI secolo. Questa espansione territoriale si accompagna all'importazione in Europa delle "specie esotiche" da destinare alle corti europee. Per esempio, alla corte di Carlo V sembra sia siano esibiti nel 1528 un gruppo di messicani musicisti, danzatori e acrobati; nel 1550 a Rouen viene presentato davanti al re Enrico II, sotto forma di quadro vivente, un gruppo di cinquanta Indiani tupinamba. Si sviluppano anche i cosiddetti *cabinet di curiosité*: ne è un esempio la collezione del duca Guglielmo V di Baviera (1580), che raccoglie una sorprendente gamma di nani e storpi.

I gabinetti di curiosità sono inventati nel XV secolo e consistono in spazi nei quali si conservano, e si espongono, oggetti poco ordinari appartenenti al mondo naturale, animale e umano. I gabinetti sono ripresi nel XVI secolo e si diffondono in tutta Europa; i più celebri sono quelli di Francesco de Medici e dell'arciduca Ferdinando II nel castello di Ambras. Il concetto alla base dei gabinetti di curiosità è quello di classificare la natura e l'uomo seguendo una logica differente da quella della religione. Durante il Rinascimento la classificazione viene operata seguendo quattro grandi sezioni: quella della *natura* (che raggruppa oggetti naturali e in particolare mostri); quella dell'*esotico* (animali e piante esotiche); quella della *scienza* (strumenti scientifici); quella degli *artifici* (oggetti creati dall'uomo come medaglie, opere d'arte ecc.).

<sup>38</sup> Per una disamina del ruolo che ha avuto il mostruoso nella costruzione dell'immaginario occidentale, si vedano, Mazzocut-Mis (1992), Wilson (1993), Daston & Park (1998), Gil (1994) e Baratta (2018).

In questi luoghi si può vedere il confine tra l'umano e il non umano, tra l'umano e l'animale. In questi gabinetti vengono classificati anche i mostri secondo questa logica: i mostri per *eccesso*, quelli per *difetto*, quelli che hanno gli *organi invertiti* e, infine, i *mostri ibridi* (le sirene, i centauri, gli ermafroditi). Tra i mostri per eccesso figurano i gemelli siamesi, i macrocefali, le donne con più seni, o, ancora, gli uomini con la coda, protagonisti dei racconti di numerosi viaggiatori europei come Marco Polo e Cristoforo Colombo, o quelli provenienti dall'isola di Formosa. I mostri per difetto sono i ciclopi, gli uomini con una sola gamba, quelli senza braccia e, in generale, tutti gli esseri umani a cui manca qualche parte del corpo. In questi gabinetti si va a costruire la differenza fra *Noi* e *l'Altro*. Dalla fine del Quattrocento al Seicento «moltissimi autori in tutto il continente scelsero di raccontare storie come queste, in cui il corpo umano diventava il campo di battaglia delle confliggenti forze del bene e del male: un terreno di scontro al confine tra natura e fede, in cui alla mancata conformità dei comportamenti corrispondevano deformità della carne e all'elemento socialmente disgregante spettava lo stigma della mostruosità» (Baratta, 2018, p. 113).

Ben prima dell'Ottocento, il secolo delle categorizzazioni e delle tipizzazioni dell'umano, si assiste quindi alla costruzione di una sorta di grammatica iconografica che si sviluppa e si ripete, ossia di un corpo di immagini dell'Altro che lo fabbrica e lo fissa.

Lo scenario del mostruoso tra antichità, epoca medievale e moderna, si compone di due tradizioni: «da un lato i mostri come singoli individui, in cui il carattere mostruoso era rappresentato dalla loro comparsa eccezionale all'interno di una comunità che affidava la propria saldezza e stabilità alla consuetudine; dall'altro, intere specie in cui il dato fisico deforme riguardava la totalità della popolazione, e la loro mostruosità era tale solo in rapporto allo sguardo di un osservatore occidentale» (Baratta, 2018, p. 129).

Prima di divenire una questione medica (cosa che accadrà alla fine del Seicento), i mostri sono «indice di una patologia politica, religiosa o morale, un'inceppatura dell'ordine naturale che significa un'incrinatura dell'ordinamento sociale, a livello familiare o pubblico» (Baratta, 2018, p. 243). Nel Seicento, la spiegazione delle nascite mostruose comincia lentamente a rientrare nell'ambito delle spiegazioni scientifiche. Le malformazioni, soprattutto quelle congenite, vengono analizzate attraverso metodi sperimentali, praticando dissezioni ed esami autoptici di cui si dà conto in dettagliate e talvolta illustrate relazioni. Baratta riporta un resoconto di un medico tedesco, Johann Moritz Hofmann, che esegue un esame autoptico sul corpo di un bambino nato "privo di cervello" a Norimberga nel 1646. Nel documento (datato 1671), il dottore fornisce poche informazioni sul luogo e il contesto di nascita, per poi concentrarsi completamente su una dettagliata descrizione dell'aspetto esteriore del bambino e sulla dissezione del corpo. Come nota Baratta «Nessuno spazio è più concesso al simbolo. In questo sguardo millimetrico e freddo, che tuttavia non ha perso neanche un'uncia dell'umana curiosità di fronte alla rot-

tura della norma, assistiamo alla dissoluzione di quel costruito culturale che abbiamo indagato fino a qui, in cui teologia, divinazione e politica si saldavano insieme dentro il corpo mostruoso dell'uomo» (Baratta, 2018, p. 261).

Nel XVIII secolo il modo di concepire e interpretare il mostro subisce due trasformazioni importanti. Esso diventa, allo stesso tempo, oggetto e strumento della scienza (Canguilhem, 1976). Questo passaggio si determina quando il paradigma sull'origine della vita non viene più considerato come l'esito di qualcosa di passivo e predeterminato, ma di una processualità biologica. I mostri divengono oggetto di studio delle accademie scientifiche (come, per esempio, l'Accademia delle Scienze di Parigi) e sono al centro di centinaia di pubblicazioni in tutto l'Occidente. Figure centrali nel Settecento, che segnano un cambiamento decisivo nella teratologia (lo "studio dei mostri") sono Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, suo figlio Isidore e Camille Dareste, con la sua teratologia sperimentale.

Étienne Geoffroy Saint-Hilaire rimprovera ai suoi predecessori, per esempio a Buffon e Blumenbach, di aver studiato gli esseri mostruosi sempre in relazione a qualcos'altro: fino a quel momento il mostro era considerato una deviazione da forme umane, animali, vegetali note. Secondo É. Saint-Hilaire, invece, l'anatomista deve affrontare il mostro in quanto tale e non rapportato ad altro. Nel suo *Trattato di teratologia* (1837) lo studioso distingue tra mostruosità e anomalia, quest'ultima generata da deviazioni di tipo organico da una norma fisica o corporea che accomuna la maggior parte degli individui della medesima specie (a parità di età e genere). L'anomalia viene classificata in funzione della gravità, definita non in base a una scelta soggettiva ma secondo dei parametri che ne misurano il grado di alterazione. Secondo Saint-Hilaire, esistono quattro classi di anomalie e soltanto l'ultima, la più grave, viene classificata come mostruosità. In un'altra sua opera, *Filosofia anatomica* (1818), afferma che il mostro non è un essere umano. Questa estraneità al genere umano porta l'autore a formulare, come ha scritto Schianchi (2012), probabilmente una delle prime argomentazioni a noi conosciute centrate sul dramma che interessa una famiglia quando al suo interno nasce un bambino con tratti accomunabili alla mostruosità.

In tal senso Alain Goussot, nel suo saggio all'interno del volume curato insieme ad Andrea Canevaro *La difficile storia degli handicappati*, riproduce un passaggio significativo dell'argomentazione operata da Saint-Hilaire nel suo *Philosophie anatomique*: «La prima preoccupazione di una famiglia in cui nasce un mostro è quella di impedire che la notizia si diffonda. Quando un evento così grande prostra una povera madre, esso sconvolge i suoi sentimenti e le sue facoltà. Lo spettacolo della sua creatura degradata la porta a rinchiudersi in se stessa e a soccombere quasi sempre sotto l'umiliazione di aver dato alla luce un soggetto mostruoso, fonte di grande angoscia. La poveretta, trascurando il fatto che le sue attitudini intellettuali e le sue limitate conoscenze la rendono poco adatta ad affrontare un problema così complesso, non si dà pace finché non ha scoperto quale possa essere stato il motivo che durante la gravidanza

l'ha messa tanto in agitazione da causare lo sviluppo irregolare dell'essere che portava in grembo. Il ruolo che la madre gioca nell'evento, l'agitazione mentale che la riporta continuamente a pensare all'accaduto e un bisogno incontrollabile di parlarne sempre la portano alla convinzione che spetti solo alle sue capacità intellettive trovarne la causa. Queste preoccupazioni coinvolgono anche gli amici e le persone che prestano le loro cure alle partorienti» (cit. in Goussot, 2000, p. 47).

La teratologia porta a compimento un processo di razionalizzazione del mostro e del mostruoso (Nuzzo, 2015). Nel XIX secolo la mostruosità viene naturalizzata, diventando anomalia; quest'ultima diviene la chiave interpretativa del normale, visto che il patologico è il "normale impedito" (Canguilhem, 1976, p. 248. Si veda anche Canguilhem, 1998).

Come scrive Nuzzo, «Il mostro viene normalizzato e cioè incluso e reso produttivo e quindi [...] neutralizzato» (Nuzzo, 2015, p. 21). Nel suo corso sugli anormali, Foucault attribuisce al mostro in un ruolo centrale. Esso, infatti, costituisce uno sfondo a partire dal quale prendono forma le diverse figure di cui sarà popolata la «la grande famiglia indefinita e confusa degli anormali» (Foucault, 2007, p. 287).

La categoria di mostro, chiaramente, è di tipo culturale ed è una costruzione sociale (Bogdan, 1994); prova ne è il fatto che in ciascun periodo storico la mostruosità – intesa nella sua accezione più ampia, vale a dire di difformità, anormalità, diversità ecc. – crea la propria classe di mostri. Essere un mostro, un essere strano, un fenomeno da baraccone non è un tratto personale, né una caratteristica fisica di cui alcuni individui sarebbero dotati (Goffman, 2012). Il termine "mostro" rinvia a una maniera di pensare gli altri diversi da sé e un insieme di pratiche (Bogdan, 1994).

Quando si parla di corpo altro, anomalo e anormale rispetto a uno standard riconosciuto come normale, stiamo abbracciando più fenomeni. È chiaro che i corpi nati con deformità, quelli che diventano disabili in seguito a un incidente o a un trauma, quelli che hanno caratteristiche particolari, i corpi diversi perché lontani dalle fisionomie note (per esempio il corpo dei popoli non europei) hanno dato vita a filoni scientifici differenti e fanno parte di storie che, anche se si intrecciano in alcuni punti, sono comunque differenti l'una dall'altra. Ciò che però qui interessa vedere è il trattamento e le letture sociali che vengono riservati ai corpi percepiti e interpretati come diversi. Come si è visto, ben prima dell'avvio dell'avventura coloniale e dell'inizio del secolo dei Lumi, quindi già con i gabinetti di curiosità, in Europa sono state gettate le fondamenta di un immaginario differenzialista attorno all'Altro; le condizioni culturali che conducono alla sottomissione dei popoli "esotici" e alla loro sistematica inferiorizzazione sono già presenti. A partire dal Settecento, questa costruzione dell'Altro e dell'Altrove come inferiori sono visibili in diversi luoghi: nei musei di storia naturale; nei giardini zoologici – diffusi principalmente in Europa –, che a partire dal XVIII secolo vengono concepiti con la stessa missione del museo, ossia inventariare il vivente, di qualunque specie; nei cir-

chi, dove *freaks* e “curiosità” si esibiscono come fenomeni da baraccone (Fiedler, 2009; Bocci, 2013). Tutti questi fenomeni di spettacolarizzazione ed esibizione del corpo del “diverso”, che suscita in chi lo guarda curiosità, divertimento, ribrezzo, repulsione, sono in grado di raccontare la funzione che questi individui hanno giocato nella costruzione delle dinamiche di stigmatizzazione, esclusione e inferiorizzazione dell’altro. Tale funzione ha a che fare con le forme di addomesticazione del deforme e del difforme; le esposizioni collocano i corpi anormali all’interno di una dimensione «accettabile, codificata e controllata» (Schianchi, 2012, p. 164).

Le esibizioni di questi individui costituiscono per molto tempo, dalle corti rinascimentali fino agli spettacoli ottocenteschi, una rappresentazione comica alternativa alla visione tragica e ributtante a cui rimandavano i corpi deformati e cadenti dei mendicanti, dei folli, dei poveri, degli infermi, dei mostri umani, visibili per le strade di villaggi, città e campagne o nei circuiti della carità, della mendicizia, dell’assistenza, dell’esclusione (Schianchi, 2012). La presenza della disabilità nei contesti pubblici è, quindi, controllata attraverso il confinamento di queste persone all’interno dei *freak show*. La dimensione spettacolare è il presupposto per rendere accettabili la visione dei corpi deformati e mostruosi: proprio la dinamica che si mette in atto fra spettatore e performer *freak*, riproduce la separazione esistente a livello sociale fra incluso ed escluso, normale e anormale. La visibilità dei corpi anormali, come ha sottolineato Bernardini, «per le modalità con le quali è stata realizzata, ha prodotto essa stessa esclusione, negando nei fatti agli individui disabili ogni possibilità di affermare la propria soggettività» (Bernardini, 2016, p. 212).

Un fenomeno particolare, che pure va fatto rientrare nella spettacolarizzazione ed esposizione del corpo dell’Altro, è quello delle etno-esposizioni. Si tratta di spettacoli etnici, dove uomini e donne provenienti da terre lontane rispetto all’Europa, molto spesso colonie delle nazioni del Vecchio Continente, vengono mostrati al pubblico occidentale per i loro costumi considerati bizzarri e i rituali “da selvaggi”. Come è stato scritto altrove (Straniero, 2014a), le esibizioni antropozoologiche presuppongono l’esistenza di razze inferiori e rappresentano un momento fondamentale di diffusione delle teorie sull’ordine gerarchico delle razze e delle rappresentazioni della presunta differenza razziale. Proprio per il loro carattere spettacolare, divertente, emozionante, le esposizioni coloniali segnano il passaggio fondamentale da un razzismo propriamente scientifico, le cui teorie circolano esclusivamente in ambiti accademici e in pubblicazioni specializzate, a un razzismo popolare, divulgato attraverso giornali, riviste, manifesti pubblicitari, cartoline, ecc.

La funzione delle esposizioni è triplice: divertire, informare, educare. L’intrattenimento spettacolare serve a informare dell’esistenza di popoli sparsi in luoghi lontani ed esotici, i cui costumi, considerati dallo sguardo occidentale barbari e arretrati, sono indice di un’umanità selvaggia, primitiva, inferiore e, per questo, sottomettabili attraverso un’impresa coloniale. Gli uomini e le donne esposti testimoniano agli europei l’esistenza di una differenza tra un

“noi” evoluto e un “altro” arretrato e, in alcuni casi, al limite dell’umano. La disumanizzazione di interi gruppi umani – realizzata principalmente attraverso un accostamento costante e immediato durante gli spettacoli e le esposizioni fra individuo e animale –, si può guardare, toccare, ammirare, studiare e finanche comprare, attraverso i tanti *gadget* e *souvenir* che il *merchandising* dell’epoca non tarda a produrre. Questa messa in scena porta alcuni studiosi a ribattezzare il fenomeno con il termine “zoo umano”<sup>39</sup>, che rende bene evidente due dinamiche: da un lato restituisce una modalità di organizzazione dello spazio poiché, attraverso gabbie, recinti e palizzate, separa l’Altro dallo spettatore e lo animalizza; dall’altro il termine rimanda all’idea di addomesticazione, che in questo caso si potrebbe definire in maniera più appropriata educazione, non solo del “selvaggio” esposto, al quale viene data “l’opportunità” di vedere la “civile” Europa, ma anche dello spettatore, che deve imparare a conoscere un *altrove*, tanto inferiore quanto attraente. Gli etno-spettacoli, dunque, costituiscono dei formidabili bacini di costruzione identitaria per quei paesi che stanno conoscendo profondi cambiamenti, dovuti principalmente allo sviluppo industriale e a un forte slancio coloniale.

Come rileva Mezzadra: «Se esiste una pedagogia della cittadinanza, le esibizioni antropozoologiche ne sono state uno dei luoghi fondamentali di esercizio: guardando il selvaggio, il cittadino bianco, europeo o americano, vedeva la propria immagine riflessa, imparava a disciplinare il proprio oscuro desiderio di trasgressione (sempre implicito nel rapporto con l’“altro”), trovava conferma, nello spettacolo della barbarie offerto da corpi “mostruosi”, della superiorità di un insieme di tecniche di “individuazione corporea” calibrate sui tempi e sui ritmi del lavoro industriale» (Mezzadra, 2003).

Si crea così una vera e propria sinergia fra la scienza e gli impresari degli spettacoli etnici, questi ultimi bisognosi dell’avallo scientifico per rendere le proprie esibizioni credibili agli occhi del pubblico. Gli zoo umani, dunque, rappresentano il laboratorio scientifico nel quale si misurano e catalogano corpi che vanno a costituire le prove dell’esistenza delle razze e della loro gerarchia. Gli organizzatori costruiscono le *performance* proprio a partire dai trattati scientifici che discutono di teratologia, di razze umane e di teorie dell’anello mancante. Del resto, la tipologia di messa in scena del corpo dell’altro tramite le esibizioni tende a fugare qualsiasi dubbio sull’esistenza di razze inferiori. Le teorie sull’atavismo o sulla recessività, ad esempio, sono “confermate” in alcuni spettacoli, alla base dei quali vi era l’ipotesi che le persone nate e cresciute in

---

<sup>39</sup> Il fenomeno degli zoo umani, che può essere collocato in Europa e negli Stati Uniti fra la seconda metà del XIX secolo fino alla Seconda guerra mondiale, è stato definito come uno dei primi grandi eventi di massa che, pur con forme diverse a seconda dei contesti, si presentano con una struttura scenica, un’organizzazione e una logica sempre molto simile, che mira a costruire e a giustificare l’impero coloniale dei paesi occidentali – europei in particolare –, a definire un’identità nazionale, a sistematizzare le teorie razziste, eugeniste e segregazioniste, e a consentire l’incontro, molto difficile per l’epoca, fra milioni di visitatori e gruppi umani provenienti da regioni della terra lontane dall’Occidente. Si vedano Razac (2002), Lemaire et al. (2003), Blanchard et al. (2008, 2011).

società primitive, o meno sviluppate rispetto a un concetto di progresso occidentale, siano colpite da deformazioni o ritardi mentali. Posto l' europeo, maschio, bianco come modello, qualsiasi anomalia corporea, anche di lieve entità, viene ricondotta a una presunta inferiorizzazione dovuta all'origine esotica. Si fa leva sull'esagerazione dei tratti culturali o fisici, sui caratteri strani, bizzarri, esotici e primitivi, come il cannibalismo e la poligamia, o le abitudini alimentari considerate ripugnanti in Occidente. Tratti culturali etichettati come arretrati sono associati a una inferiorità fisica. Le gerarchie, sia quelle biologiche, sia quelle culturali, si appoggiano su un insieme di misure antropometriche e su teorie culturaliste, che conferiscono al discorso razziale un nuovo regime di verità. Per gli scienziati, gli aspetti culturali si innestano direttamente nella biologia delle persone. In questa prospettiva, l'esposizione dell'Altro viene inscritta in un ordine (quello della ragione e della razionalità), oggettivata in una tipologia umana (il deviante, il tarato, il folle), e stigmatizzata come rappresentazione di razze considerate inferiori (il primitivo, il selvaggio, il barbaro) (Straniero, 2014a).

### 3. Il modello della disabilità per *addizione* e per *sottrazione*

Ritorniamo ai modelli interpretativi della disabilità proposti da Gardou. La terza coppia dicotomica è quella per *sottrazione* e per *addizione*.

Il primo modello concepisce la disabilità come “qualcosa in meno”, che è stato rimosso dalla persona o che ha perso essa stessa (si pensi all'espressione “perdere la testa”). Si riferisce all'incapacità di compensare ciò che manca, al deficit o alla menomazione da riparare, alla carenza o alla mancanza da colmare (Gardou, 2006). La Classificazione Internazionale del Funzionamento umano dell'OMS (ICF, 2001) è andata proprio a intervenire su questo tipo di approccio basato sul difetto e sull'assenza. La sua concezione bio-psico-sociale della disabilità tenta di integrare due modelli antagonisti, quello medico e quello sociale, introducendo la nozione di “fattori contestuali”, assieme ai termini “disabilità” e “svantaggio”, andandosi a concentrare su limitazioni e restrizioni nella partecipazione della persona alla vita reale, nelle possibilità di essere incluse e attive.

Nel modello per *addizione*, invece, la disabilità è un elemento che entra nel corpo e nella mente, è un «excédent indésirable» (Gardou, 2006, p. 35) che necessita di essere asportato, una crescita patogena che va estratta dal corpo. È qualcosa che la persona porta come un peso (da qui, per esempio, l'espressione “portatore di handicap”), è un eccesso, un “di più”, un “troppo” (Gardou, 2006).

In questa interpretazione della disabilità proponiamo di far rientrare anche l'obesità. Sebbene il corpo grasso tradizionalmente non venga concepito come un corpo con disabilità, le rappresentazioni stigmatizzanti e le dinamiche di esclusione che colpiscono le persone obese hanno dei punti di contatto con quelle che interessano le persone con disabilità. In un articolo apparso nel 2009,

Lucy Aphramor ha mostrato proprio come l'obesità sia analizzabile come una forma di disabilità. La studiosa infatti, si è chiesta: «For if disability is understood as the interplay of aspects of (possible) impairment and social exclusion premised on medicalised assumptions of pathology or deficiency, how is fatness, invariably diagnosed as 'overweight/obese' [sic] and read as the disease 'obesity', not disabling?» (Aphramor, 2009, p. 897). Uno dei punti di intersezione fra disabilità e obesità può essere individuato nella restrizione funzionale causata dal fatto di avere una forma corporea che non rientra negli standard di normalità: i posti a sedere nei mezzi di trasporto pubblici non tengono conto di differenti forme corporee, così come i lettini per eseguire alcuni esami diagnostici, solo per fare degli esempi. Il corpo dell'obeso ha in comune con quello della persona con disabilità il fatto di "non poter fare", cioè delle compromissioni dal punto di vista funzionale. In generale, uno dei *leitmotiv* che ha da sempre interessato il trattamento dell'obesità è quello della guarigione, della rimessa in forma, una costante anche della disabilità, in particolare quella motoria; il mito della riabilitazione ancora è alla base del nostro welfare state. E anche il discorso pubblico sui costi che la comunità deve affrontare per curare/assistere una persona con disabilità e una obesa rende i due ambiti contigui.

L'analisi dell'obesità come questione interna al discorso della disabilità consente anche di affrontare le due questioni con gli strumenti forniti dall'intersezionalità. Con questo termine si rimanda agli studi di Kimberlé Crenshaw che per prima ha portato alla luce quanto il fenomeno della violenza contro le donne sia non solo frutto di dinamiche di genere, ma anche di altre dimensioni dell'identità (Crenshaw 1991). È dimostrato, infatti, che le donne con disabilità fisiche sono più esposte, oltre che a una non accettazione del proprio corpo, anche al rischio di disordini alimentari e obesità (Roosen, 2017). Questo può portare, dal punto di vista interno, a sentimenti di vergogna nei confronti del proprio corpo e, dal punto di vista di chi guarda, a forme di discriminazione intersezionale, legate al genere, alla disabilità e alla forma fisica. L'abilismo – che presuppone l'esistenza di un corpo standard (al quale generalmente si associa anche un *self* standard), definito "normale", proiettato come perfetto e concepito come corpo "veramente umano"<sup>40</sup> – e il "sizeism" (la preferenza sociale per i corpi magri) agiscono profondamente sull'autopercezione del corpo delle donne con disabilità fisica e sugli atteggiamenti di coloro che guardano (Roosen & Mills, 2016).

La cultura del fitness, che a partire dagli anni Ottanta domina nelle società neoliberiste, ha modificato i criteri di identificazione del corpo perfetto, che da semplicemente magro è diventato soprattutto "in forma" (Sassatelli, 2000). Il culto del fitness descrive un corpo che è in grado di funzionare in modo efficiente, tanto nell'ambito lavorativo, quanto in quello ricreativo, ed è associato al campo della salute, oltre che all'attività fisica e alla corretta alimentazione (Straniero, 2014b). Il concetto di fitness si pone in antitesi con quello di disa-

---

<sup>40</sup> In questo quadro, un corpo con disabilità risulta essere diminuito in termini di umanità (Campbell, 2001; Linton, 1998).

bilità e obesità (Roosen & Mills, 2016). Alla base di questo culto del corpo in forma vi è un'etica della salute, perseguita tanto dagli Stati (Poddighe, 2014), quanto dagli individui stessi, per i quali è divenuta fondamentale una cura di sé (Foucault, 2004). In base a questa etica – come analizza Rose – si persegue la massimizzazione di un corretto stile di vita, della salute e della qualità della vita e si giudicano negativamente quegli individui «che non vogliono adottare un rapporto attivo, informato, positivo e prudente rispetto al futuro» (Rose, 2008, p. 38). A sostenere questo lavoro individuale vi sono diversi “esperti somatici”, come li definisce Rose: medici, terapisti di ogni genere, nutrizionisti, dietologi, *personal trainer*, che producono uno spostamento dell'antica partizione fra normale e anormale, fra salute e malattia, tale per cui «la malattia non risulta più essere una deviazione rispetto ad una norma fisiologica statistica, che insorge in maniera imprevista e accidentale, ma una predisposizione, la cui insorgenza dipenderà dall'osservanza delle norme, degli stili di vita, e insomma dall'obbedienza alle regole ed alle prescrizioni fissate dalla scienza medica» (Bertani, 2015, p. 45).

L'osservanza delle regole si è talmente radicata nell'esistenza quotidiana da indurre all'autosservazione e all'autosorveglianza permanenti, in modo che tutti, nessuno escluso e a tutte le età, siano interamente responsabili a livello individuale del rispetto delle «regole e delle forme di esistenza associate, colpevoli delle eventuali scelte errate e delle condotte irregolari, origine e causa dell'insorgenza dell'evento patogeno» (Bertani, 2015). Queste forme di potere agiscono per lo più a distanza, senza costrizioni dirette, attraverso consigli; è, appunto, un “governo a distanza” degli individui, tipico delle società neoliberali, che predilige l'adesione “libera” ai principi dell'etica della salute.

Come affermato altrove (Straniero, 2018), il corpo grasso rappresenta, oggi, un importante laboratorio della forma corporea illegittima, in quanto corpo disabile e disabilitato che però, a differenza del corpo con disabilità fisiche irremovibili e irreparabili – quindi non scelte (come anche altre caratteristiche fisse quali l'origine, il sesso biologico, l'età) – ha la possibilità di diventare legittimo, performante, abile, bello, sano, in una parola “normale”. In fin dei conti, secondo questa logica, basterebbe soltanto volerlo.

#### 4. Il modello *malefico* e quello *benefico*

Charles Gardou, infine, individua il modello *malefico* e quello *benefico*.

Il primo restituisce una rappresentazione della disabilità come il male assoluto, una anormalità, una deviazione biologica e, allo stesso tempo, una devianza sociale. La disabilità, in questa prospettiva, è oggetto di svalutazione, diventa sinonimo di stigma e di esclusione. Nella cultura occidentale la disabilità è vista, generalmente, come una calamità, un «non sens radical» (Gardou, 2006, p. 37). La persona con disabilità, negli occhi di chi la guarda, è un essere svalutato socialmente.

Con questo modello potremmo interpretare l'Aktion T4, il programma di sterminio delle persone con disabilità messo in atto dal regime nazista, che aveva come obiettivo il "risanamento" del corpo della nazione tedesca. Questa tragica pagina di storia, che è stata per lungo tempo tralasciata dalla storiografia dello sterminio e del regime nazista e fatta riemergere in particolare dai movimenti delle persone con disabilità, trova un antecedente importante nelle pratiche di sterilizzazione di individui con tare (mentali, fisiche, sociali) in alcuni paesi dell'Europa del Nord e negli Stati Uniti ben prima degli anni Trenta. Entrambi i fenomeni trovano nell'eugenetica i propri presupposti teorici. Com'è noto, questo filone di studi, inaugurato dall'antropologo inglese Francis Galton nel 1883, ha come obiettivo il perfezionamento della specie umana attraverso una selezione di caratteri fisici e mentali considerati idonei (ossia vantaggiosi) sul piano evolutivo. Al fianco di una eugenetica cosiddetta *positiva* basata sostanzialmente sull'igiene e sulla prevenzione (Babini, 1996; Bocci, 2011), se ne è presto affiancata una *negativa*, mirata all'eliminazione dei caratteri sfavorevoli e delle tare ereditarie di un popolo (sia fisiche, sia sociali, come la delinquenza, l'alcolismo, la prostituzione, ecc.), tramite la messa a morte di individui considerati portatori di questi tratti. Nel tristemente celeberrimo *Mein Kampf* (1925), Hitler esplicita: «[Lo Stato] deve permettere che soltanto chi non è malato procrei figli, che sia contro la morale il generare bambini quando si è malati o difettosi [...]. Chi è malato o indegno nel corpo o nello spirito non è giusto che riproduca i suoi patimenti nel corpo di un bambino [...]. Lo Stato deve, con l'educazione, chiarire agli uomini che l'essere malati e fragili non è scandaloso, ma solo una sfortuna degna di pietà, e che è crimine e vergogna perdere l'onore e mostrare egoismo perpetuando il male e i difetti in creature senza colpa (Hitler, 2000, pp. 33-34).

La dimensione della pietà che, come abbiamo visto, caratterizza uno degli approcci alla disabilità, viene definitivamente messa da parte quando, il 14 luglio 1933, il Ministero degli Interni del Reich introduce l'obbligo della sterilizzazione di chi è ritenuto portatore di malattie ereditarie, in modo da impedire che procrei bambini "non idonei". La legge viene attuata dalla Direzione sanitaria del Reich dal 1934 al 1939 e coinvolge fra le 300.000 e le 400.000 persone, pari allo 0,5% della popolazione tedesca. Il provvedimento non riguarda solo malati di mente, epilettici, ciechi, sordi, soggetti con deformità fisiche e, su base discrezionale, alcolisti, ma anche i loro parenti ritenuti potenziali portatori di tali patologie (Lifton, 1986). L'obiettivo di queste misure è di fare in modo che i soggetti individuati come disabili si "estingano da soli" (Ricciardi von Platen, 1993).

Il programma vero e proprio, denominato Aktion T4, viene realizzato tra il 1939 e il 1941 e prevede la soppressione medica delle vite ritenute "indegne di essere vissute" (Paolini, 2012): in una prima fase quella dei bambini con delle minorazioni e, successivamente, degli adulti con varie disabilità psicofisiche. L'azione inizia il 18 agosto 1939 con l'emanazione di un decreto confidenziale da parte del Ministero dell'Interno rivolta a medici e ostetriche, in

base al quale i sanitari hanno l'obbligo di denunciare, attraverso la compilazione di un modulo che rientra in una presunta indagine scientifica, la nascita di bambini con patologie "gravi", quali cecità, sordità, microcefalia, idrocefalia grave o progressiva, deformità, mancanza di arti, chiusura difettosa della testa, problemi gravi alla colonna vertebrale, paralisi (Schianchi, 2012). Come riportato da Ravenna, almeno «30 istituti pediatrici furono predisposti per le uccisioni, che avvenivano in grande segretezza impiegando sia barbiturici mescolati al cibo sia la sospensione dell'alimentazione. In base a meri principi di economicità, si riteneva infatti preferibile fare morire di fame chi era designato all'eutanasia piuttosto che sprecare inutilmente dei farmaci. In genere i bambini erano tenuti negli istituti per qualche settimana proprio per dare l'impressione all'esterno che fossero sottoposti a terapie mediche specifiche in grado di migliorare la loro condizione o guarirli» (Ravenna, 2013, p. 335).

Prima di morire, i bambini sono sottoposti a una serie di esperimenti medici e, successivamente, vengono loro prelevati gli organi per essere studiati. Il processo di deumanizzazione (Volpato, 2017; Volpato & Andrighetto, 2020) è, dunque, duplice: trattati come non umani sia da vivi, sia da morti.

Nell'ottobre 1939 il programma viene applicato anche agli adulti, seguendo gli stessi protocolli utilizzati con i bambini, ma raddoppiando le strutture coinvolte. Il programma T4 è ufficialmente sospeso da Hitler, almeno per quanto riguarda gli adulti, nel 1941, anche se le uccisioni continuano senza seguire un protocollo preciso. Secondo Friedlander (2004), il numero degli adulti mandati a morire nei campi di concentramento o nelle cliniche in questa fase è addirittura maggiore rispetto agli anni in cui l'Aktion T4 è legale. Nel caso dei bambini non è necessario cambiare le procedure (anche se il metodo di selezione delle vite da eliminare diviene sempre più discrezionale), mentre per gli adulti si passa dalle gassificazioni alla morte tramite farmaci. La differenza più eclatante fra la messa a morte dei bambini disabili e degli adulti disabili risiede nelle motivazioni: se per i primi prevalgono ragioni eugenetiche e "scientifiche", nell'eutanasia degli adulti sono «invece cruciali quelle economiche: proprio perché comunemente rappresentati come "mangiapane a ufo" essi furono considerati un onere insostenibile per uno Stato impegnato nello sforzo bellico» (Ravenna, 2013, p. 340). Una motivazione questa del costo economico delle persone con disabilità ancora al centro del dibattito pubblico.

Nel modello *benefico* di Gardou, la disabilità viene interpretata come un'esperienza significativa, un'occasione di conoscenza, di superamento, di trasfigurazione del sé, l'opportunità di scoprire delle forze interiori che nascono da una situazione di vulnerabilità.

In questo quadro interpretativo è possibile far rientrare una lettura sociale sugli atleti e sulle atlete delle paralimpiadi, che negli ultimi anni sono diventati delle vere e proprie star, dei modelli da seguire per la loro forza d'animo, determinazione, coraggio nell'affrontare e superare i limiti imposti dalle disabilità e, per questo, personaggi esemplari, generalmente integerrimi anche dal punto di vista morale. Unico esempio che ha rotto questa narrazione positiva è Oscar

Pistorius, velocista sudafricano, colpevole dell'omicidio della fidanzata Reeva Steenkamp, per il quale è stato condannato nel 2014.

Generalmente, gli appuntamenti olimpici mettono in campo tutta una retorica che ha a che fare con l'unione fra i popoli, la fratellanza, la giusta competizione, la meritocrazia, il successo ottenuto con lo sforzo. Questa retorica "positiva" è ancora più presente nelle competizioni paralimpiche. Se prendiamo come esempio i giochi di Londra 2012 e le dichiarazioni di vari politici, da Johnson a Cameron, è possibile vedere l'enfaticizzazione delle Paralimpiadi come un evento che rappresenta la realizzazione più avanzata dei diritti di tutti, capace di abbattere le barriere architettoniche e culturali. Nelle parole dell'allora sindaco di Londra, Boris Johnson, Londra sarebbe diventata «una delle città più accessibili della terra» (Ahmed, 2013). Nonostante le dichiarazioni programmatiche, nella realtà della realizzazione degli adeguamenti delle strutture esistenti e dei nuovi edifici costruiti *ad hoc* per l'occasione, capita che non vi sia «un unico alloggio accessibile in sedia a rotelle a Tower Hamlets dato che la sistemazione più vicina si trova Northampton [e ciò significa] spostarsi da Northampton a East London ogni giorno su una sedia a rotelle, cioè circa 60 miglia» (Ahmed, 2013, p. 130). Questa distanza fra comunicazione e realtà esistenziale può portare a ragionare attorno all'immagine che un certo discorso sulla disabilità sta assumendo negli ultimi anni e al tipo di messaggio che si vuole diffondere.

Così come ha fatto Londra, anche molti marchi di brand globali hanno utilizzato e utilizzano la disabilità come trampolino per rilanciare e modificare la propria immagine. Si pensi, ad esempio, alla casa di moda Tommy Hilfiger, che nel 2018 ha lanciato la collezione Adaptive Fashion, una linea pensata per adattarsi a quei corpi che hanno protesi agli arti. L'azienda, usando come testimonial la medaglia d'oro paralimpica Jeremy Campbell, ha rilanciato la propria immagine attraverso nuovi valori legati all'equità, all'accettazione dei corpi non standard, alla giustizia sociale.

Ma il caso sicuramente più significativo e paradigmatico dal punto di vista mediatico è quello della schermitrice italiana Bebe Vio. La giovane, protagonista di numerosi spot pubblicitari e ospite frequente di molti fortunati programmi della televisione *mainstream* italiana, è oramai sussunta come esempio di positività e gioia, un'eroina contemporanea. La sua presenza ha in parte sdoganato la rappresentazione della disabilità fisica in Tv, considerando che storicamente la presenza delle persone con disabilità appare sottorappresentata o comunque limitata al racconto emozionale, legato alle difficoltà materiali incontrate nella vita quotidiana (Censis, 2010; Bocci & Domenici, 2019). Tra l'altro, va sottolineato, che l'indagine del Censis ha fatto emergere quanto l'immagine della disabilità posseduta dagli italiani sia fortemente ancorata alla sola disabilità fisica, escludendo quasi totalmente altri tipi di disabilità, come quella intellettuale o relazionale. Il successo di Bebe Vio ha, inoltre, rotto un altro limite che ha caratterizzato per decenni "l'utilizzo" di personaggi disabili all'interno degli spot pubblicitari; come sintetizza Ferrucci, nella pubblicità

commerciale «la condizione del disabile pare mal conciliarsi con la promessa di felicità attraverso il consumo» (Ferrucci, 2004, p. 164).

Come è stato evidenziato (Melchior, 2020), Bebe Vio emerge dal “paradosso delle paralimpiadi”, così definito da Goggin e Hutchins, i quali descrivono l’azione degli atleti paralimpici come una *performance* utile all’accrescimento di una audience “*able-bodied*”, in un ambiente in cui è centrale il risultato della *performance* sportiva (Goggin & Hutchins, 2017). Generalmente, il *setting* sportivo, di per sé competitivo, viene in qualche modo messo in discussione dalla presenza dell’handicap, considerato come situazione di svantaggio iniziale. In questa prospettiva, l’atleta con disabilità performante e vincente viene rappresentato come un “deviante”, a causa delle sue caratteristiche “sovraumane” e “speciali”, che gli permettono di compiere azioni sportive “nonostante” la sua disabilità.

Bebe Vio, invece, supera questo “paradosso”, venendo rappresentata come “abileista”, andando «in contrapposizione sia alla tendenza al nascondimento di questi atleti, sia all’idea che l’atleta disabile “non sia adatto” al contesto pubblicitario (che per definizione, si rivolge a audience ampie, indistinte e genericamente *able-bodied*)» (Melchior, 2020, p. 125). A conferma di ciò, Melchior analizza un *corpus* di spot pubblicitari (quattro dell’azienda che produce energia Sorgenia, uno della Toyota e uno della Nike) che vede come protagonista la stessa Vio. Dallo studio emerge che la campionessa non viene mai mostrata in atteggiamenti passivi, ma sempre in attività (sportive, oppure tipiche della vita quotidiana, come cucinare); l’immagine che viene restituita è quella di una persona visibilmente abile, nonostante la presenza delle protesi. Altro elemento caratterizzante è l’assenza di relazioni sociali: Vio viene rappresentata sempre da sola e anche quando sullo schermo appaiono altre persone, queste non entrano mai in relazione effettiva con lei. Infine, a eccezione dello spot *Fai come Bebe Vio* di Sorgenia, la protagonista è sempre immersa in situazioni eccezionali e straordinarie. Da questa sintetica descrizione emerge quanto la narrazione mediale tipica della disabilità sia completamente assente: manca la dimensione medica, è assente qualsiasi rimando all’inabilità, al non poter fare, alla dipendenza dagli altri, alla vulnerabilità, come anche la prospettiva emozionale tragica. Questa radicale modificazione narrativa è dovuta da un lato alla messa in scena della forza di volontà della Vio e, dall’altro, alla presenza delle protesi che le permettono non solo di superare l’*impairment* ma di divenire straordinaria, cioè fuori dal normale (sicuramente dalla “normalità” dell’essere disabile, così come viene rappresentata comunemente). Nello spot *The Cloud* di Sorgenia, come fa notare Melchior, si compie addirittura una “estetizzazione” della protesi. Ci sembra, quindi, che, per diventare ciò che è – e cioè un simbolo del superamento delle difficoltà dovute alla disabilità, esempio di positività e gioia di vivere – sia stato necessario far aderire la Vio a quegli ideali tipici delle società neoliberiste, rappresentati dalla performatività, dall’abilità, dal successo, dall’individualismo, dall’indipendenza, dal controllo di sé, che sono alla base proprio del mito del corpo abile che, oltre che dal punto di vista materiale, so-

prattutto da quello concettuale e ideologico, il corpo con disabilità dovrebbe mettere in discussione, destrutturandolo e decostruendolo. Nella visione neo-liberale, invece, diventano cruciali l'investimento su di sé, il controllo del proprio corpo soprattutto sul lungo periodo, la responsabilità verso la propria vita. Gli individui diventano degni di attenzione, di riconoscimento e di legittimazione da parte della società soltanto se essi, e i loro corpi, vengono percepiti come oggetti di investimento, innanzitutto da parte dell'individuo stesso, che si prende cura di sé (Foucault, 2004). Come scrive Casalini, «Tutti i corpi di tutte le taglie e di tutti i colori di carnagione, non importa se normodotati o meno, se vecchi o giovani, possono valere se su di essi è possibile un investimento/ consumo» (Casalini, 2017, p. 584).

Inoltre, questo tipo di rappresentazione implica che il corpo con disabilità sia socialmente legittimo/ato, tanto da divenire protagonista di una pubblicità – mezzo elettivo di una società del consumo – soltanto se viene negata la propria fragilità e vulnerabilità, tratti tipici dell'essere umano in generale e non solo di quello con disabilità, per entrare nella dimensione dell'eccezionalità, della straordinarietà.

In questo quadro, la categoria del cyborg viene sempre più spesso utilizzata per descrivere il corpo potenziato e aumentato dalle protesi. Proprio l'esperienza della disabilità e della menomazione è in grado di raccontare in maniera efficace l'esperienza dell'ibridazione con le tecnologie (Haraway, 1995). Il cyborg è la figura che meglio rappresenta questa convergenza fra corpo e tecnologia. Esso deriva in parte dal mondo militare, all'interno del quale si è tentata l'operazione di valorizzare il soldato amputato, il veterano eroe per il quale la patria cerca delle soluzioni tecnologiche per compensare il suo sacrificio (Meschiari, 2015). Allo stesso modo, anche l'atleta ad alti livelli, «con il supporto di protesi sempre più funzionali ed efficienti, diventa l'eroe, a volte l'eroina, dei nostri tempi. Attraverso l'eccellenza nello sport, si intende mostrare la capacità di assumere e superare l'handicap, creando però spesso nuove normative del successo e della performance» (Maestrutti, 2020, p. 167). Prima di Bebe Vio, il personaggio che per primo è stato avvicinato all'idea del corpo cyborg è quello di Oscar Pistorius. Il corpo protesico trasforma l'immagine della persona con disabilità, da persona con un corpo disabilitato dall'*impairment* a un "supercrip", un supereroe in grado di superare la mancanza ma soprattutto di competere in gare con atleti che non presentano disabilità. In questo caso il corpo non solo viene "sanato" dalle protesi ma potenziato (Parisi, 2016). Pistorius, infatti, in seguito alla decisione del 2008 del Tribunale arbitrale dello sport di Losanna, ha gareggiato nelle Olimpiadi 2012. Come ha scritto Stefano Rodotà, l'ammissione di Pistorius alle Olimpiadi sancisce che la normalità non è più soltanto quella «naturalmente determinata, ma pure quella artificialmente costruita» (Rodotà, 2012, p. 341). Caso simile è quello dell'atleta paralimpica, attrice, modella e attivista Aimée Mullins, che nel 1999 ha sfilato a Londra per Alexander McQueen su protesi di legno intagliato a mano. Come rileva ancora Rodotà, le protesi «che integrano le sue gambe le permettono un ince-

dere che nessuna indossatrice umana può realizzare» (Rodotà, 2012, p. 342). Il corpo aumentato dalle protesi pone l'individuo in una dimensione postumana (Braidotti, 2014), conferendogli un'immagine potenziata dalla tecnica e consentendogli di sopperire a esigenze concrete. Grazie al potenziamento fornito dalla tecnica, il corpo protesico riesce a entrare e a sfruttare retoricamente e pubblicitariamente la sua diversità e a mostrarsi incluso (Barile, 2020). Anzi, per dirla con Siebers, «il cyborg non è disabile» (Siebers, 2008, p. 63).

La retorica delle Paralimpiadi, che sono una delle espressioni di una nuova vetrinizzazione dei corpi (Codeluppi, 2007) e l'impiego del corpo con disabilità da parte dei brand globali, svolge dunque «una duplice trasformazione: il disabile non è più il soggetto emarginato socialmente, nascosto o enfatizzato “esotericamente” del passato, ma non è nemmeno funzionalmente integrato nella società contemporanea. Lo è solo nella forma spettacolare (o postspettacolare) e nella sussunzione del proprio capitale morale o del proprio corpo da parte del sistema dei brand. Questo scollamento sostanziale tra mezzi e fini, insieme al fatto che l'integrazione più facile e immediata venga resa possibile solo dalla logica del consumo e degli stili di vita, più che risolvere il conflitto, rischia di amplificarlo» (Barile, 2020, p. 24).

Il disabile diventa parte della società solo a patto di abbandonare la disabilità, di assumere valori e posture tipici della normalità.

Accanto a questa lettura, va però menzionata anche quella portata avanti da coloro che vedono nella protesi, e in generale nella tecnologia assistiva, un elemento estetico, un “accessorio” che tenta di de-stigmatizzare (Goffman, 2012) il valore simbolico dell'oggetto connotato negativamente (Maestrutti, 2020). I lavori di Pullin (2009) o di Mihm (2002), ad esempio, mostrano la personalizzazione secondo criteri estetici, spesso anche artistici, di protesi, sedie a rotelle, stampelle, apparecchi acustici che sta lentamente modificando l'immagine della disabilità e dei suoi oggetti tipici, per lungo tempo pensati soltanto per la loro funzionalità e resi quanto più possibile invisibili.

Oggi, invece, i dispositivi di assistenza stabiliscono un rapporto di “intimità” con il corpo, sono, come le definisce Roulstone (2016), delle “tecnologie sanitarie di prossimità”, che possono dare vita a dei “collettivi ibridi” fra individuo e tecnologie. Ne è un esempio l'immagine pubblica dell'astrofisico Stephen Hawking; come analizza Hélène Mialet (2012), il sapere dello scienziato, riconosciuto universalmente, è il prodotto, oltre che del suo intelletto e dalla sua creatività, anche delle numerose estensioni del suo corpo, che gli hanno permesso di materializzare, e quindi rendere comunicabile, il pensiero.

## 5. Conclusioni: la produzione del corpo disabile

Come abbiamo tentato di mostrare, il corpo umano non può essere descritto soltanto in base alla sua propria esistenza biologica. Il corpo è una costruzione sociale e culturale (Détrez, 2002; Le Breton, 2013;). A riprova di

ciò, chiediamo al lettore di mettere da parte i corpi eroici degli atleti paralimpici e loro vite straordinarie e di soffermarsi su un corpo e su una vita di disabilità ordinaria.

Ilaria Bidini, una ragazza con disabilità che nel 2017 ha deciso di leggere pubblicamente, in un video girato dal giornalista Saverio Tommasi per la testata *fanpage*, alcuni degli insulti lasciati sul suo canale Youtube<sup>41</sup>. Eccone una sintesi:

Ciao Cyber nana – così ti chiamiamo ad Arezzo – ma lo vedi quanto fai schifo? Tu sei il mostro di Arezzo. Quando passi facciamo gli scongiuri, ci tocchiamo le palle perché porti male. Sei la miss Toscana della bruttezza e della deformatà, sei un cesso inutile.

Nanoide, sai che nessuno si innamorerà di te?

Ma ti guardi allo specchio? Tutti hanno pena di un essere deforme come te.

Gli amici che hai, gli fai pena a tutti.

La laurea che hai te la regalano, come potrebbero non darla a una handicappata deforme come te?

Ma la vedi la differenza fra una donna normale e un aborto come sei tu?

Nessuno vorrebbe essere come te.

Ciao nullità deforme, non puoi fare un cazzo da sola. Come arrivi agli scaffali del supermercato senza che qualcuno ti aiuti? Dai, fai ridere tutti quando giri da sola.

Sei un fenomeno da baraccone.

Solo un malato mentale potrebbe trovarti interessante.

Il nasone enorme e gobbo, le braccia lunghissime rispetto al corpo nano, hai i denti marci e i capelli sudici: mio dio, che orrore sei! Sei solo un mostriciattolo deforme su cui sfogare le proprie depravazioni.

In università gira la tua foto e tutti ridono. Ma dove compri i vestiti? Dalla Chicco?

Ma quando ti portano in macchina, ti mettono sul seggiolino per i bambini?

Dio mio, vestita fai pena, chissà nuda, farai schifo. Strana, schifosa, perché non fai un numero da circo?

Cammina sulle braccia, tanto le gambine corte è come se non le avessi. Tanto solo questo puoi fare: lavorare in uno show di mostri. Un tempo i deformati come te lavoravano lì.

---

<sup>41</sup> Il canale Youtube di Ilaria Bidini si chiama “Mitsu851 – Un Canale contro i pregiudizi”. Una prima analisi di questa vicenda è stata pubblicata in Tarantino & Straniero (2017). Sulla presenza degli youtuber disabili e sulle loro contronarrazioni si veda anche Bocci, De Castro & Zona, 2020 e l’incursione n. 4 a firma degli stessi autori nel presente volume.

Se tu potessi entrare negli occhi di chi ti guarda con i tuoi occhi vedresti un essere deformato, una specie di alieno, un mostriciattolo, una scimmietta.

Chissà i tuoi genitori quante volte si sono pentiti di non aver potuto vedere se avevi osteogenesi imperfetta, altrimenti avrebbero abortito e ora avrebbero una vita felice, con una bella figlia alta e slanciata.

Guarda che la gente si spaventa quando vai in strada, soprattutto i bambini. Gli orrori dell'osteogenesi ti hanno preso pure il volto. Ma lo vedi quanto sei brutta? Gli occhi strabici da pesce lesso, in quella faccia infantile. Sei un mostro!

Questo elenco, che suscita una “vertigine della lista” (Eco, 2009), contiene una buona parte delle rappresentazioni e delle visioni della disabilità che abbiamo cercato di delineare in questo contributo.

Il riferimento costante alla mostruosità, alla deformità e alla bruttezza del corpo (si parla di lei come di un *aborto*, in contrapposizione a una *donna normale*), il suo essere un *fenomeno da baraccone*, la condizione di dipendenza totale data dalla sua condizione ferma all'infanzia, che si concretizza negli abiti da bambina che indossa e nella mancanza di autonomia nella vita quotidiana (*Non puoi fare un cazzo da sola. Come arrivi agli scaffali del supermercato senza che qualcuno ti aiuti*), la presunzione dell'impossibilità di una vita affettiva e amorosa (*Nanoide, sai che nessuno si innamorerà di te?*), se non con un *malato mentale* (cosa che denota una profonda denigrazione anche delle disabilità intellettive e psichiche).

In uno degli insulti si esplicita l'idea di corpo percepito (Merleau-Ponty, 2002) dallo sguardo altri: *Se tu potessi entrare negli occhi di chi ti guarda con i tuoi occhi vedresti un essere deformato, una specie di alieno, un mostriciattolo, una scimmietta*. L'occhio che guarda Ilaria Bidini l'ha etichettata, degradata, deumanizzata; il suo corpo è stato disabilitato. Ripercorrendo le fasi che Monceri (2018) ha individuato per spiegare il processo di disabilitazione, possiamo dire: chi ha scritto gli insulti si è posto dalla parte del pienamente umano, sono il “Noi” che guarda l'“Altro”, distinguibile da chi non lo è grazie al suo corpo dalle forme legittime e in grado di assumere un ruolo sociale. In secondo luogo, gli offensori hanno costruito una impalcatura giustificativa, in grado di convincere «della bontà delle operazioni di discriminazione effettuate e della loro coerenza rispetto alla visione del mondo presuntivamente condivisa da “tutti noi”» (Monceri, 2018, p. 32). La giustificazione sta nel fatto che anche *la gente si spaventa quando vai in strada, soprattutto i bambini*, anime innocenti alle quali non bisognerebbe mostrare visioni raccapriccianti e mostruose. Il corpo di Ilaria Bidini viene, poi, privato di abilità ritenute irrinunciabili per essere considerato corpo pienamente umano, sia dal punto di vista psicofisico, sia da quello sociale e relazionale. Infine, nell'ultimo passaggio, si realizza pienamente la disabilitazione: il suo corpo imperfetto, reso dallo sguardo altrui completa-

mente dipendente e inabile, non può che stare in luoghi specifici, i circhi, dove si consumano gli *show dei mostri*.

La vicenda di Ilaria Bidini, messa in relazione con le storie degli atleti paralimpici (e con il loro ruolo di testimonial e di modelli/e per diversi brand mondiali), ci spinge ancora a tentare una interpretazione.

Il corpo deprivato degli arti, che senza le protesi molto probabilmente sarebbe oggetto di offese simili a quelle rivolte alla giovane di Arezzo, diventa legittimo proprio grazie alla tecnologia, che gli consente di assumere la posizione eretta, di alzarsi, di stare in piedi. La verticalità e la mobilità del corpo rappresentano una sorta di imperativo morale dell'«assoluta santità del camminare» (Oliver, 1993), all'interno del quale il camminare su due gambe è considerato un criterio di umanità, oltre a essere uno degli obiettivi principali delle tecniche di rieducazione e di riabilitazione. La sedia a rotelle è diventata soltanto in anni recenti l'opzione preferibile per consentire la mobilità; per molto tempo, fisiatristi e fisioterapisti hanno privilegiato ausili tecnici che permettevano la verticalità, come le stampelle, poiché agevolavano il superamento di un gran numero di barriere in autonomia. Ma, come ha sottolineato Maestrutti, «questa scelta comportava la selezione di corpi "adatti": magri, robusti, capaci di un alto potenziale muscolare di compensazione. Per tutti gli altri, l'unica alternativa era il confinamento a domicilio o in istituto» (Maestrutti, 2020, p. 166).

Il problema si è presentato proprio con i corpi "adatti", quelli degli atleti; da lì, è iniziata una progressiva introduzione delle nuove tecnologie della mobilità, che hanno portato alla produzione di protesi sempre più hi-tech. Attualmente, si sta assistendo a uno sviluppo della ricerca nell'ambito degli esoscheletri a sostegno di persone con lesioni spinali (Breen, 2015; Roulstone, 2016), a conferma del fatto che la verticalità, e la possibilità di camminare sulle gambe, resta la scelta preferibile, un segno di "normalità".

## Bibliografia

- ALLARD G.H. (1975) (sous la dir. de). *Aspects de la marginalité au Moyen Âge*. Montréal: L'Aurore.
- AHMED N. (2013). Paralympics 2012 legacy: accessible housing and disability equality or inequality?. *Disability & Society*, vol. 28, n. 1: 129-133.
- ANCET P. (2006). *Phénoménologie des corps monstrueux*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ANCET P. (2009). *Angoisses rationnelles et perceptions des corps monstrueux*. In S. Harent, M. Guédron, (sous la direction de), *Beautés. Curiosités, prodiges et phénomènes monstres*. Paris: Somogy éditions d'art, 39-49.
- APHRAMOR L. (2009). Disability and the anti-obesity offensive. *Disability & Society*, vol. 24, n. 7: 897-909.
- BABINI P.V. (1996). *La questione dei frenastenici: alle origini della psicologia scientifica in Italia: 1870-1910*. Milano: FrancoAngeli.
- BARATTA L. (2018). Senza testa / Headless. *Minority Reports. Cultural Disability Studies*, vol. 2, n. 7.
- BARILE N. (2020). Estetiche del corpo invalidato. Il feticismo della disabilità nella società hi-tech e postspettacolare. *Salute e Società*, vol. XIX, n. 2: 11-29.
- BERNARDINI M.G. (2016). *Disabilità, giustizia, diritto. Itinerari tra filosofia del diritto e Disability Studies*. Torino: Giappichelli.
- BERTANI M. (2015). "Il silenzio della servitù". Note su presa di parola, dir vero e demo- crazia in Michel Foucault. *Minority Reports. Cultural Disability Studies*, n. 1: 37-75.
- BLANCHARD P., BANCEL N., BOËSCH G., DEROO É. & LEMAIRE S. (2008). *Human Zoos: The Greatest Exotic Shows in the West*. In P. Blanchard, N. Bancel, G. Boësch, É. Deroo, S. Lemaire, C. Forsdick (eds.). *Human zoos. Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires*. Liverpool: Liverpool University Press, 1-49.
- BLANCHARD P., BOËTSCH G. & SNOEP N.J. (sous la direction de). *Exhibitions. L'invention du sauvage*. Arles-Paris: Actes Sud-Musée du quai Branly.
- BOCCI F. (2011). *Una mirabile avventura. Storia dell'educazione dei disabili da Jean Itard a Giovanni Bollea*. Firenze: Le Lettere.
- BOCCI F. (2013). I freaks nelle immagini fotografiche tra Ottocento e Novecento. In F. Bocci (a cura di). *Altri sguardi. Modi diversi di narrare le diversità*. Lecce: PensaMultimedia.
- BOCCI F., DE CASTRO M. & ZONA U. (2020). Non solo marketing. L'ecosistema Youtube come opportunità per l'autonarrazione della disabilità e dell'inclusione. *MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni*, vol. 10, n. 1: 121-138.

- BOCCI F. & DOMENICI V. (2019). La diversità nelle narrazioni seriali contemporanee. Un'analisi critica dei processi di incorporazione e immunizzazione. *Italian Journal of Special Education for Inclusion*, vol. VII, n. 2: 416-429.
- BOGDAN R. (1988). *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago: Chicago University Press.
- BOGDAN R. (1994). Le commerce des monstres. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 104: 34-46.
- BOGDAN R. (2012). *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen and Other Photographic Rethoric*. Syracuse: Syracuse University Press.
- BOUCHER CASTEL L., PIZZO C. (ed. by) (2016). The war in the flash. *Minority Reports. Cultural Disability Studies*, vol. 1, n. 2.
- BRAIDOTTI R. (2014). *Il postumano. La vita oltre il sé, oltre la specie, oltre la morte*. Roma: DeriveApprodi.
- BREEN J.S. (2015). The exoskeleton generation-disability redux. *Disability and Society*, vol. 30, n. 10: 1568-72.
- CAMPBELL F.K. (2001). Inciting Legal Fictions. "Disability's" Date with Ontology and the Ableist Body of Law. *Griffith Law Review*, vol. 10: 42-62.
- CANEVARO A. (2017). *Il Ragazzo selvaggio. Handicap, identità, educazione*. Bologna: EDB.
- CANGUILHEM G. (1976). *La conoscenza della vita*. Bologna: il Mulino.
- CANGUILHEM G. (1998). *Il normale e il patologico*. Torino: Einaudi.
- CASALINI B. (2017). Disporre in autonomia del proprio corpo disabile. *il Mulino*, n. 4: 580-587.
- CASTEL R. (2019). *La metamorfosi della questione sociale. Una cronaca del salariato [1995]*. Milano-Udine: Mimesis.
- CENSIS (2010). *Le disabilità tra immagini, esperienze e emotività*. Roma: Fondazione Censis.
- CLAUDE B. (1865). *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Paris: Baillière (Garnier-Flammarion, réédition 1966).
- CODELUPPI V. (2007). *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*. Torino: Bollati Boringhieri.
- CRENSHAW K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, vol. 43, n. 6: 1241-1299.
- CRISPIANI P. (2016) (a cura di). *Storia della Pedagogia Speciale. L'origine, lo sviluppo le differenziazioni*. Pisa: ETS.
- D'ALONZO L. (2008). *Integrazione del disabile. Radici e prospettive*. Brescia: La Scuola.
- DASTON L., PARK K. (1998). *Wonder and the Order of Nature 1150-1750*. New York: Zone Books; trad it. *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*. Roma: Carocci, 2000.
- DE ANNA L. (2014). *Pedagogia speciale. Integrazione e inclusione*. Roma: Carocci.
- DETREZ C. (2002). *La construction sociale du corps*. Paris: Seuil.

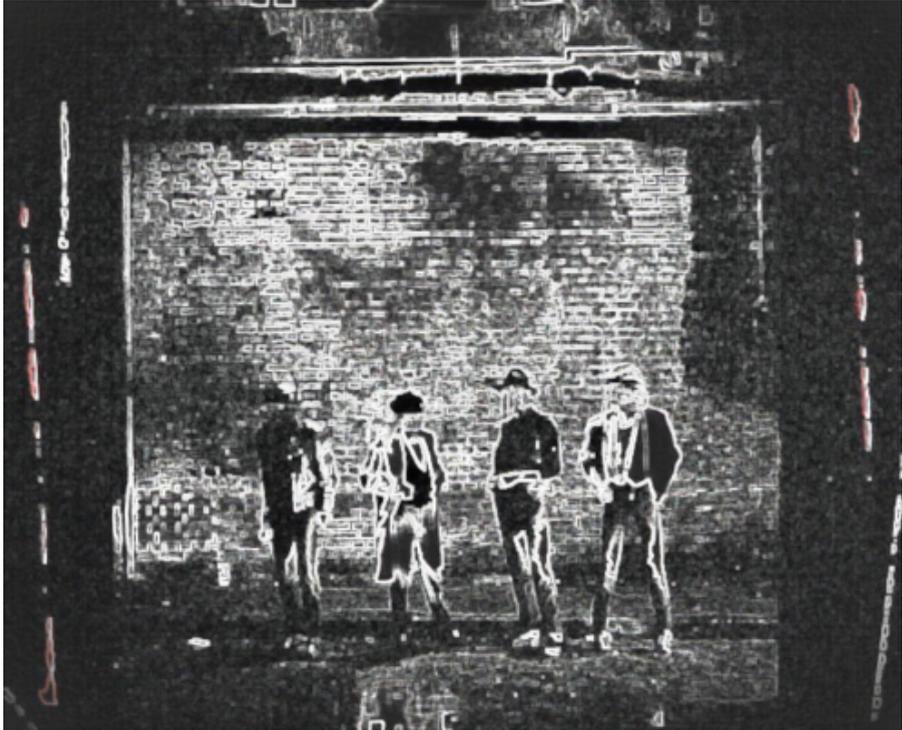
- DOUGLAS M. (1992). *De la souillure, études sur la notion de pollution et de tabou* [1966]. Paris: La Découverte; trad. it. *Purezza e pericolo*. Bologna: il Mulino, 1998.
- ECO U. (2009). *Vertigine della lista*. Milano: Bompiani.
- ERRANI A. (2000). *Le immagini degli handicappati nella storia*. In A. Canevaro & A. Goussot (a cura di), *La difficile storia degli handicappati*. Roma: Carocci, 189-236.
- FERRUCCI F. (2004). *La disabilità come relazione sociale. Gli approcci sociologici tra natura e cultura*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- FIEDLER L. (2003). *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*. Milano: Il Saggiatore.
- FOUCAULT M. (2004). *La cura di sé. Storia della sessualità 3* [1984]. Milano: Feltrinelli.
- FOUCAULT M. (2007). *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*. Milano: Feltrinelli.
- FRIEDLANDER H. (2004). *Eutanasia*. In A. Cavaglioni (a cura di), *Dizionario dell'Olocausto* (2001). Torino: Einaudi, 278-283.
- GARDOU C. (2006). *Handicap, corps blessé et cultures. Recherches en psychanalyse*, vol. 2, n. 6: 29-40.
- GARLAND-THOMSON R. (1996a). *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press.
- GARLAND-THOMSON R. (1996b). *Freakery, Cultural Spectacles of the Extraordinary Bodies*. New York: New York University Press.
- GEREMEK B. (1980). *Truands et Misérables dans l'Europe moderne (1350-1600)*. Paris: Gallimard/Julliard; trad. it. *Mendicanti e miserabili nell'Europa moderna: 1350-1600*. Roma-Bari: Laterza, 1999.
- GIL J. (1994). *Monstros*. Lisboa: Quetzal; trad. it. *Mostri*. Nardò: Besa, 2013.
- GOFFMAN E. (2012). *Stigma. L'identità negata*. Verona: Ombre Corte.
- GOGGIN G., HUTCHINS B. (2017). *Media and the Paralympics: Progress, Visibility, and Paradox*. In S. Darcy, S. Frawley, D. Adair (eds.), *Managing the Paralympics*. London: Palgrave Macmillan, 217-239.
- GOUSSOT A. (2000). *Storia e handicap: fonti, concetti e problematiche*. In A. Canevaro & A. Goussot (a cura di). *La difficile storia degli handicappati*. Roma: Carocci, 27-73.
- GOUSSOT A. (2015). *La pedagogia speciale come scienza delle mediazioni e delle differenze*. Fano: Aras.
- LAPLANTINE F. (1986). *Anthropologie de la maladie. Etude ethnologique des systèmes de représentations étiologiques et thérapeutiques dans la société occidentale contemporaine*. Paris: Payot.
- LE BRETON D. (2013). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Puf.
- LEMAIRE S., BLANCHARD P., BANCEL N., BOËSCH G., DEROO É. (sous la direction de) (2003). *Zoo umani. Dalla Venere ottentotta ai reality show* [2002]. Verona: Ombre Corte.

- LIFTON R.J. (1988). *I medici nazisti* (1986). Milano: Rizzoli.
- LINTON. S. (1998). *Claiming Disability*. New York: New York University Press.
- HARAWAY D. (1995). *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano: Feltrinelli.
- HITLER A. (2000). *Mein Kampf. La mia battaglia* [1925]. Roma: Ers.
- INGSTAD B., WHYTE S., (1995). *Disability and Culture*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- MAESTRUTTI M. (2020). Alle frontiere del corpo. Identità, corporeità e tecnologie nei Disability Studies. *Rassegna Italiana di Sociologia*, n. 1: 151-175.
- MAZZCUT-MIS M. (1992). *Mostro*. Milano: Guerini e Associati.
- MELCHIOR C. (2020). La rappresentazione commerciale della disabilità. Il caso Bebe Vio. *Salute e Società*, vol. XIX, n. 2. DOI: 10.3280/SES2020-001009.
- MESCHIARI M. (2016). Segni di guerra. Mutilazioni e decolonizzazione del corpo. *Minority Reports. Cultural Disability Studies*, n. 2: 257-288.
- MEZZADRA S. (2003). Il grande circo della modernità. *il manifesto*, 24 ottobre.
- MIALET H. (2012). *Hawking Incorporated. Stephen Hawking and the Anthropology of the Knowing Subject*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MIHM S. (2002). "A Limb Which Shall Be Presentable in Polite Society". *Prosthetic Technologies in the Nineteenth Century*. In K. Ott, D. Serlin, S. Mihm (Eds.), *Artificial Parts, Practical Lives. Modern Histories of Prosthetics*. New York-London: NYU Press, 282-299
- MONCERI F. (2018). *Disabilità e potere. Presupposti, implicazioni, strategie*. In D. Goodley et al., *Disability studies e inclusione. Per una lettura critica delle politiche e pratiche educative*. Trento: Erickson, 27-43.
- NUZZO L. (2015). Michel Foucault e l'alterità mostruosa. Riflessioni su ordine e differenza. *Sociologia del diritto*, n. 2: 7-38.
- PAOLINI M. (2012). *Ausmerzen: vite indegne di essere vissute*. Torino: Einaudi.
- PARISI I. (2016). Disabilità e nuove forme di rappresentazione del corpo protesico. *Comunicazioni sociali*, n. 2: 281-291.
- PODDIGHE E. (2014). *Obesità e diritto. Uno studio sul «paternalismo alimentare»*. Bologna: il Mulino.
- PULLIN G. (2009). *Design Meets Disability*. Cambridge-London: MIT Press.
- RAVAUD J.-F., STIKER H.-J. (2000). Les modèles de l'inclusion et de l'exclusion à l'épreuve du handicap. 2ème partie : Typologie des différents régimes d'exclusion repérables dans le traitement social du handicap. *Handicap. Revue de sciences humaines et sociales*, n. 87: 1-17.
- RAVENNA M. (2013). Un caso esemplare di costruzione del consenso: la realizzazione dell'Aktion T4 nella Germania nazista. *Psicoterapia e Scienze Umane*, vol. XLVII, n. 2: 329-348.
- RAZAC O. (2002). *L'Écran et le zoo. Spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft Story*. Paris: Denoël.
- REID-CUNNINGHAM A.R. (2009). Anthropological Theories of Disability. *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, n. 19: 99-111.

- RICCIARDI VON PLATEN A. (2000). *Il nazismo e l'eutanasia dei malati di mente* (1993). Firenze: Le Lettere.
- RODOTÀ S. (2012). *Il diritto di avere diritti*. Roma-Bari: Laterza.
- ROSE N. (2008). *La politica della vita. Biomedicina, potere e soggettività nel XXI secolo*. Torino: Einaudi.
- ROOSEN K.M. (2017). *Disordered eating and body dissatisfaction in women with physical disabilities: a mixed methods approach*. A dissertation submitted to the Faculty of Graduate Studies in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy graduate program in Psychology. York University Toronto, Ontario, <https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/34296/RoosenKaleyM2017PhD.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- ROOSEN K.M., MILLS J.S. (2016). What persons with physical disabilities can teach us about obesity. *Health Psychology Open*: 1-3. doi:10.1177/2055102916634362oi.
- ROULSTONE A. (2016). *Disability and Technology. An Interdisciplinary and International Approach*. London: Palgrave Macmillan.
- SASSATELLI R. (2000). *Anatomia della palestra. Cultura commerciale e disciplina del corpo*. Bologna: il Mulino.
- SCHIANCHI M. (2009). *La terza nazione del mondo. I disabili tra pregiudizio e realtà*. Milano: Feltrinelli.
- SCHIANCHI M. (2012). *Storia della disabilità. Dal castigo degli dèi alla crisi del welfare*. Roma: Carocci.
- SCHIANCHI M. (2019). *Il debito simbolico. Una storia sociale della disabilità in Italia tra Otto e Novecento*. Roma: Carocci.
- SHILDRICK M. (1997). *Leaky Bodies and Boundaries. Feminism, Postmoderism and (Bio)Ethics*. New York-London: Routledge.
- SIEBERS. T. (2008). *Disability Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- SPILA C. (2009). *Mostri da salotto. I nani fra Medioevo e Rinascimento*. Napoli: Liguori.
- STIKER H.-G. (2013). *Corps infirmes et société* [1993]. Paris: Dunod.
- STRANIERO A.M. (2014a). *Venghino signori, venghino. Lo spettacolo degli zoo umani*. In C. Tarantino, A.M. Straniero (a cura di), *La bella e la bestia. Il tipo umano nell'antropologia liberale*. Milano-Udine: Mimesis, 97-118.
- STRANIERO A.M. (2014b). *SPA. Il capitale estetico*. In C. Tarantino, A.M. Straniero (a cura di), *La bella e la bestia. Il tipo umano nell'antropologia liberale*. Milano-Udine: Mimesis, 59-74.
- STRANIERO A.M. (2018). *Lipofilling. Peso sociale e forma fisica*. In L. D'Errico, A.M. Straniero (a cura di), *Il visibile l'invisibile. Studi sull'esponibilità del corpo femminile*. Roma: Aracne, 45-66.
- TARANTINO C., STRANIERO A.M. (2017). Prologo. Dal registro generale dell'Improprio. *Minority Reports. Cultural Disability Studies*, vol. 2, n. 5: 10-15.
- VIGARELLO G. (1978). *Le corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*. Paris: Delarge.

- VOLPATO C. (2019). *Deumanizzazione. Come si legittima la violenza*. Roma-Bari: Laterza.
- VOLPATO C., ANDRIGHETTO L. (ed. by) (2020). Dehumanization. *Minority Reports. Cultural Disability Studies*, vol. 2, n. 10.
- WILSON D. (1993). *Signs and Portents. Monstrous Births from the Middle Age to the Enlightenment*. London: Routledge.

# INCURSIONI





Un'altra società è possibile?  
Ovvero: *Il Circo della Farfalla*, metafora del valore  
della diversità o dei corpi produttivi?

Fabio Bocci, Gianmarco Bonavolontà<sup>42</sup>

*For the benefit of Mr. Kite*  
*There will be a show tonight on trampoline*  
*The Hendersons will all be there*  
*Late of Pablo Fanques Fair, what a scene*  
(The Beatles, *Being for the Benefit of Mr. Kite!*)

In questa prima incursione faremo riferimento al film *Il Circo della Farfalla* (*The Butterfly Circus*, Joshua Weigel, 2009). Si tratta di un cortometraggio che ha avuto un'ampia divulgazione (sfruttando il minutaggio contenuto) anche sui social network (*Facebook* in particolare) suscitando innumerevoli condivisioni e molti commenti entusiasti e commossi. Inoltre, la presenza di una figura molto popolare come quella di Nick Vujicic<sup>43</sup>, che ha qui il ruolo di protagonista (o co-protagonista se vogliamo), ne ha favorito il successo.

In questa sede, dopo aver descritto la trama del film, proponiamo alcune riflessioni e considerazioni in merito al suo utilizzo in ambito formativo (in particolare universitario) anche in riferimento agli esiti (ancora in divenire) di una ricerca condotta in questi anni mediante l'utilizzo di un questionario costruito appositamente da far compilare agli *spettatori* al termine della visione.

## 1. Descrizione del film

*Il Circo della Farfalla* (*The Butterfly Circus*), USA, 2009, 20', Colore. Regia: Joshua Weigel. Sceneggiatura: Joshua Weigel, Rebekah Weigel. Fotografia: Brian Baugh. Montaggio: Chris Witt. Musiche: Timothy Williams. Scenografia: Yeva McCloskey. Costumi: Kiyomi Hara. Trucco: Beatrice Najera. Interpreti e personaggi principali: Eduardo Verástegui (Mr. Mendez), Nick Vujicic (Will), Doug Jones (Otto), Matt Allman (George), Connor Rosen (Sammy), Lexy Pearl (Anna), Bob Yerkes (Poppy), Mark Atteberry (imbonitore del tendone dei Freaks).

---

<sup>42</sup> Il presente contributo è frutto di un lavoro congiunto dei due autori che da anni stanno portando avanti questa esperienza. Si segnala, ai soli fini dell'identificazione delle parti laddove è richiesto, che a Fabio Bocci è da attribuire il Paragrafo 1 e il Paragrafo 3, mentre a Gianmarco Bonavolontà il Paragrafo 2.

<sup>43</sup> Nick Vujicic è personaggio piuttosto noto per la sua presenza in numerosi talk show (tra i quali il prestigiosissimo *The Oprah Winfrey Show*), la pubblicazione di libri di successo come *Life Without Limits: Inspiration for a Ridiculously Good Life* e DVD che raccontano la sua storia (*Life's Greater Purpose; No Arms, No Legs, No Worries*).

*Sinossi*

Il cortometraggio inizia con Mr. Mendez, Otto, Sam e la sua mamma che stanno percorrendo in automobile una strada di quella che sembra essere una zona rurale degli immensi Stati Uniti d'America. A un certo punto sfilano davanti al cartellone pubblicitario di un *parco di divertimenti* (il *Carnival Side Show*) nel quale si allude alla presenza di attrazioni circensi, stranezze e curiosità. Sam, che è un bambino, chiede agli adulti se possono andare a visitarlo e benché Otto non sia per nulla convinto, alla fine, grazie all'assenso di Mr. Mendez, viene accontentato.

Vediamo dunque i nostri aggirarsi per i vari stand della fiera, con tanto di giostre, teatrini di burattini e veggenti. Giungono infine dinanzi a un tendone, dove l'imbonitore invita ad entrare affermando che all'interno i visitatori troveranno il migliore spettacolo della città, grazie alla presenza del *tronco umano*. Una volta all'interno, il gruppo procede passando davanti a una serie di freaks, tra i quali la donna barbata, le gemelle siamesi, la donna più grassa del Mondo e l'uomo tatuato, i cui viaggi sono impressi sul corpo, che posano immobili per appagare il piacere e la curiosità degli ospiti. Infine, il presentatore giunge dinanzi a una tenda chiusa dove con enfasi e un fare affettato afferma: «Ed ora signore e signori avvicinatevi! Una perversione della natura. Un uomo, se così lo si può chiamare, a cui Dio stesso ha deciso di voltare le spalle. Ecco a voi il tronco umano». E così dicendo toglie la tenda svelando il corpo di un giovane completamente deprivato degli arti superiori e inferiori.

All'iniziale e brevissimo stupore subentra negli spettatori un atteggiamento di scherno. I primi e sommessi sorrisi divengono ben presto una collettiva e aggressiva risata di denigrazione, tanto che immediatamente tutti vanno via. Tutti tranne due ragazzini che, con fare complice, tirano fuori dalle tasche dei pomodori da lanciare al giovane freak. Ma solo il primo ci riesce, peraltro con la sprezzante risata di accompagnamento del presentatore che non fa nulla per fermarli, perché Mendez e Otto, rimasti tutto il tempo in disparte, intervengono per bloccare il gesto. A questo punto, Mendez si avvicina al giovane sussurrandogli «sei magnifico», ma questi, per tutta risposta, gli sputa in faccia. Otto e il presentatore reagiscono chiedendo cosa stia facendo e se sia improvvisamente impazzito, ma Mendez li frena dicendo che è colpa sua, essendosi avvicinato troppo.

Successivamente veniamo a sapere, grazie all'uomo tatuato che a sua volta deride Will (questo è il nome del giovane), che Mendez è il direttore del *Circo della Farfalla*, uno di quei circhi itineranti di cui Will vorrebbe far parte.

Le sequenze successive ci informano che Will è fuggito dal *Carnival Side Show* e, infatti, lo ritroviamo nascosto in uno dei camion della Carovana di circensi di Mendez. Una volta scoperto, il gruppo lo accoglie con affetto ma Will viene immediatamente informato che il *Circo della Farfalla* non contempla la presenza di *fenomeni da baraccone*, proponendo uno spettacolo diverso dagli altri. Will cerca di ribattere che tutti i circhi li hanno, ma Mendez, Otto e gli altri sono irremovibili. Può restare quanto vuole ed essere parte della famiglia ma non esibirsi.

Comincia così questa nuova avventura, benché il suo ruolo non sia ben

definito: mentre gli altri ballano, cantano, compiono numeri di equilibrio, ecc... egli non sa fare nulla di tutto questo.

Un giorno, mentre si trova con George, l'uomo forzuto, in giro per una cittadina ad affiggere manifesti dello spettacolo, un ragazzino di colore insieme al padre si avvicinano ai due. Immediatamente il ragazzo, attratto dai muscoli di George, chiede di poterne saggiare la potenza con il tatto; quindi chiede a Will se anche lui faccia parte dello spettacolo e questi risponde: «non esattamente». E così, mentre padre e figlio si allontanano, sentiamo questi dire che un giorno anche lui sarà l'uomo più forte, immedesimandosi in George.

Successivamente, vediamo il gruppo dei circensi recarsi in una zona poverissima per portare un po' di stupore (come dice Mendez) anche ai meno fortunati. In questa circostanza, Mendez e Will intavolano un confronto sul fatto che questi abbia scarsa fiducia in se stesso. Senza troppi giri di parole Mendez rimprovera a Will il fatto di essere convinto di meritare la sua menomazione e di essere un inutile storpio (e in tal senso rifa' il verso al presentatore del *Carnival Show*). Mendez gli mostra però come anche gli altri circensi della *Farfalla* siano in realtà tutti individui che hanno avuto dei trascorsi difficili (alcolismo, solitudine, prostituzione, ecc...). Alla replica di Will che loro sono *diversi da lui*, Mendez afferma che ciò è vero: lui infatti ha un vantaggio e, quindi, *più grande è la lotta, più glorioso è il trionfo*.

Una frase che Will, probabilmente, non comprende a fondo fintanto che non accade un certo evento.

Il gruppo dei circensi sta facendo il bagno nello slargo di un fiume in una giornata di riposo. Tutti sembrano divertirsi tranne Will che è isolato su una parte della riva e non riesce né a nuotare né a raggiungere gli altri via terra. Prova a richiamare l'attenzione dei compagni ma nessuno lo sente, così tenta di avventurarsi ma cade in acqua. Solo a questo punto Mendez si accorge che Will non è più in vista e, dato l'allarme, tutti cominciano a cercarlo con crescente apprensione. Mentre si fa strada la paura che possa essere accaduto il peggio, Will emerge dall'acqua tutto felice perché nello sforzo di non affogare ha capito come restare a galla e nuotare. In realtà ha capito anche che può fare molte cose, molte di più di quelle che credeva fino a quel momento.

Così il film ci mostra Will intento a esibirsi con un proprio numero nel *Circo della Farfalla*. Il numero consiste nel gettarsi da un trampolino posto piuttosto in alto in una sorta di tinozza piena d'acqua che, vista dalla sua prospettiva elevata, sembra davvero minuscola. Il pubblico è in silenziosa e trepidante attesa. Ma Will, che ha ormai rotto gli indugi e acquisito una nuova consapevolezza di sé, non esita e compie la sua esibizione in modo perfetto, suscitando entusiasmo e applausi da parte di tutti.

Alla fine dello spettacolo anche lui è quindi circondato dagli spettatori estasiati. In particolare gli si fa incontro un bambino con le stampelle (un disabile) che lo abbraccia in modo riconoscente mentre la madre piange commossa. Osservando questa scena Mr. Mendez si allontana con un inchino verso gli spettatori (anche verso di noi) molto eloquente.

Il film, infine, si conclude con il gruppo dei circensi che accompagnano Sammy che libera la propria farfalla, la quale, passando da bruco a crisalide, è finalmente pronta a spiccare il volo.

## 2. L'utilizzo del *Circo della Farfalla* come strumento per la formazione e per la ricerca

Come abbiamo anticipato nella premessa, da molti anni utilizziamo *Il Circo della Farfalla* in ambito formativo, in modo particolare quello universitario.

La visione del cortometraggio è avvenuta con studenti dei corsi di laurea in Scienze della Formazione Primaria (SFP) e di Scienze dell'Educazione (SdE), con i corsisti di diversi cicli del Corso di specializzazione per le attività di sostegno didattico per gli allievi con disabilità e anche con diversi dottorandi di ricerca (di area pedagogica) nell'ambito di incontri seminariali tematici.

In questa sede, proveremo a ripercorrere i diversi momenti che scandiscono questi incontri.

I partecipanti visionano il cortometraggio. In questi casi si cerca, nei limiti del possibile, di riprodurre in aula (spesso si tratta di aule magne che contengono diverse centinaia di persone) la *situazione cinematografica* (buio, silenzio, ecc...) di cui parla Cesare Musatti (2000) e che facilita i meccanismi tipici della fruizione della narrazione filmica: l'*identificazione* e la *proiezione* (Bocci, 2019).

Per quanto concerne il lettore del nostro contributo e che ha preso visione della sinossi ed è informato della storia, in realtà, se lo desidera (ossia se desidera essere pienamente coinvolto nell'esperienza e non solo leggerla), può sospendere momentaneamente la lettura e recarsi a visionare a tutti gli effetti il cortometraggio<sup>44</sup>).

Al termine della visione (consigliata anche al nostro lettore) viene fornito un Questionario realizzato ad hoc<sup>45</sup> e che i partecipanti (e invitiamo in tal senso anche chi sta leggendo ora) compilano seduta stante<sup>46</sup>.

Il Questionario, oltre alla consueta parte riservata alla raccolta di dati che servono a descrivere *campione*, si compone di 10 domande che riproduciamo nelle figure 1 e 2.

---

<sup>44</sup> *Il Circo della farfalla* è reperibile su YouTube in diverse versioni: quella doppiata in italiano è visionabile a questo indirizzo: [https://www.youtube.com/watch?v=Rc90\\_IO5g4E](https://www.youtube.com/watch?v=Rc90_IO5g4E). Quella in originale con i sottotitoli in italiano, invece, è raggiungibile a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=y7inI8r1MFg>

<sup>45</sup> Il Questionario, ideato da Fabio Bocci, è stato poi messo a punto da Fabio Bocci e Gianmarco Bonavolontà con la collaborazione di Federica Franceschelli e Giuseppe Vadalà.

<sup>46</sup> La compilazione immediata è importante perché rispondere al Questionario richiede indubbiamente l'attivazione di un processo di astrazione ma che (ed è questo che a noi interessa rilevare) fatto nell'immediatezza risente ancora degli influssi dello stato di immersione tipico in chi è coinvolto nella fruizione di un prodotto audiovisuale.

Le risposte al Questionario, di cui noi ci avvaliamo anche come dati di ricerca, in sede formativa sono utilizzate per avviare una discussione. I partecipanti, infatti, sono invitati a condividere quello che hanno risposto in modo da dare vita a un confronto aperto e laico su cosa hanno vissuto durante la visione e su cosa hanno poi riportato nel Questionario.

Generalmente le reazioni e i commenti iniziali sono finalizzati a rimarcare una polarizzazione tra due modelli di società: quella rappresentata dal *Carnival Side Show* e quella del *Circo della Farfalla*.

Il primo è marginalizzante ed escludente, tendente a ritenere la diversità come una malattia, o come un qualcosa di definibile solo attraverso forme di categorizzazione (*freak, malato, storpio, disabile*, ecc...) e che al più può essere tollerata, generando magari una curiosità morbosa (l'esposizione alla fiera), finalizzata a *misurare* la distanza tra ciò che è normale e ciò che non lo è.

Il secondo modello di società (ascrivibile al *Circo della Farfalla*) è invece quello dell'inclusione<sup>47</sup>, dove tutti (ma davvero tutti, anche una persona senza braccia e senza gambe) possono essere accolti, riconosciuti e valorizzati tanto da trovare un proprio spazio di crescita.

1. Descrivi con 5 parole (puoi usare un aggettivo, un sostantivo, ecc...) cosa ti ha suscitato la visione del cortometraggio *Il circo della farfalla*

- I)
- II)
- III)
- IV)
- V)

2. A tuo avviso, qual è la morale del film (ossia cosa ci vuole comunicare il regista?)

<sup>47</sup> La questione dell'inclusione, argomento centrale delle lezioni sia con gli studenti, sia con i corsisti del sostegno sia, altrettanto, con i dottorandi, diviene ovviamente oggetto di discussione con l'obiettivo di esplicitare anche a quale idea di inclusione ci si riferisce, ossia se a una visione che la contempla come dispositivo che permette a qualcuno (categorizzato come diverso/disabile) di essere incluso in un sistema che lo accetta, oppure come processo finalizzato a modificare i contesti per far sì che diventino inclusivi (Medeghini, D'Alessio & Vadalà, 2013; Gardou, 2015; Bocci, 2015; 2016; 2019; Goodley & al., 2018).

3. Sempre sul piano cinematografico, quali sono a tuo avviso i tratti caratterizzanti di Will (il protagonista) che il regista ha voluto evidenziare:

- I)
- II)
- III)
- IV)
- V)

4. E quali sono le peculiarità di Will che ti hanno maggiormente colpito?

- I)
- II)
- III)
- IV)
- V)

5. Spostiamo l'attenzione sul Direttore del Circo, Mr. Mendez. In questo caso, con quali peculiarità il regista ha voluto caratterizzare il personaggio:

- I)
- II)
- III)
- IV)
- V)

6. Quali sono gli aspetti (gesti, atteggiamenti, parole, ecc...) di Mr. Mendez che ti hanno maggiormente colpito?

- I)
- II)
- III)
- IV)
- V)

Figura 1. Bocci, Bonavolontà, Franceschelli & Vadala, Questionario sul Circo della Farfalla (1-6)

7. Quali altri personaggi ricordi o ti hanno colpito tra quelli che compaiono nel cortometraggio (non è necessario rammentare il nome) e perché:

_____	perché	_____

8. In quale dei diversi personaggi ti immedesimi e perché:  
 \_\_\_\_\_ perché \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

9. Indica qualche altro film sulla disabilità che ti ha particolarmente colpito e perché:

Titolo (o riferimento se non si ricorda il titolo)	Motivazione (perché)

10. Ora, se lo desideri, aggiungi liberamente eventuali altre tue sensazioni e considerazioni sul cortometraggio:

Figura 2. Bocci, Bonavolontà, Franceschelli & Vadalà, *Questionario sul Circo della Farfalla (7-10)*

In tal senso, rispetto ai personaggi, Will è visto come l'esemplificazione della possibilità che tutti hanno di raggiungere gli obiettivi sociali tipici (ad esempio il successo) a prescindere dalla condizione di partenza (basta avere la forza di volontà). Allo stesso tempo, Mr. Mendez è indicato come colui che agisce il processo inclusivo (in assenza del quale non è possibile realizzarlo) e il *Circo della Farfalla* il contesto che si deve costruire affinché tutto ciò diventi realtà.

In merito ai processi di identificazione, solitamente in aula si verifica una sostanziale equa distribuzione tra chi si riconosce in Mendez (anche nella proiezione dell'insegnante o dell'educatore che vorrebbe essere/divenire) e chi, in-

vece, si rivede in Will, motivando tale attribuzione ad alcune esperienze vissute come del tutto negative oppure iniziate in modo negativo mai poi evolute positivamente proprio grazie all'incontro con una figura simile a quella di Mendez (un insegnante, un educatore, un operatore sociale, talvolta uno psicoterapeuta).

Si tratta di aspetti che si ritrovano puntualmente nelle risposte fornite al Questionario. In questa sede riportiamo l'analisi degli esiti di una serie di rilevazioni condotte nell'arco di diversi anni. In tutto si tratta di un gruppo di 667 persone che abbiamo suddiviso e accorpato in tre macrocategorie:

- 302 studenti di corsi universitari (SFP e SdE);
- 314 corsisti in specializzazione per le attività di sostegno;
- 51 dottorandi di ricerca.

Nella nostra analisi, non sono emerse differenze tra i partecipanti rispetto al genere percepito e dichiarato (M/F/Altro), così come rispetto all'età o al titolo di studio. Pertanto questi aspetti, stante anche la finalità della nostra analisi che vuole solo essere di supporto a una argomentazione/dissertazione *qualitativa*, non sono presi in considerazione.

Rispetto alla prima domanda *Descrivi con 5 parole (puoi usare un aggettivo, un sostantivo, ecc...) cosa ti ha suscitato la visione del cortometraggio Il Circo della Farfalla*, abbiamo qui preso in considerazione solo le parole indicate per prime (ossia poste in posizione I) tra le cinque a disposizione e riportato quelle che hanno ricevuto almeno due menzioni da parte dei partecipanti (Tabella 1).

Parole	CORSISTI SOSTEGNO		STUDENTI SFP / SDE		DOTTORANDI	
	Freq.	%	Freq.	%	Freq.	%
tristezza	40	12,73	25	8,3	10	19,61
speranza	25	7,96	22	7,3	10	19,61
coraggio	22	7	20	7	5	9,81
commozione	22	7	20	7	5	9,81
gioia	18	5,73	6	1,99	0	0,00
forza	17	5,41	8	2,6	3	5,88
tenerenza	15	4,77	3	1	0	0,00
stupore	13	4,14	4	1,32	0	0,00
rabbia	13	4,14	8	2,6	0	0,00
emozione	13	4,14	8	2,6	3	5,88
compassione	7	2,22	16	5,30	3	5,88

felicità	6	1,91	2	0,68	0	0,00
curiosità	5	1,59	0	0,00	0	0,00
determinazione	5	1,59	8	2,6	2	3,92
fiducia	5	1,59	8	2,6	2	3,92
positività	5	1,59	2	0,68	0	0,00
ammirazione	4	1,27	3	1	0	0,00
sensibilità	4	1,27	3	1	0	0,00
solidarietà	4	1,27	2	0,68	0	0,00
angoscia	3	0,96	2	0,68	0	0,00
ansia	3	0,96	2	0,68	0	0,00
inquietudine	3	0,96	11	3,6	0	0,00
possibilità	3	0,96	10	2,7	0	0,00
rivincita	3	0,96	2	0,66	2	3,92
amicizia	2	0,64	4	1,32	0	0,00
dolcezza	2	0,64	0	0,00	0	0,00
libertà	2	0,64	6	1,99	0	0,00
paura	2	0,64	0	0,00	0	0,00
bellezza	2	0,64	5	1,65	0	0,00
consapevolezza	2	0,64	4	1,32	0	0,00
disagio	2	0,64	8	2,6	0	0,00
empatia	2	0,64	5	1,65	2	3,92
entusiasmo	2	0,64	2	0,68	0	0,00
inclusione	2	0,64	7	2,31	0	0,00
malinconia	2	0,64	2	0,68	0	0,00
ottimismo	2	0,64	2	0,68	0	0,00
pena	2	0,64	8	2,6	0	0,00
pietà	2	0,64	8	2,6	0	0,00
rassegnazione	2	0,64	2	0,68	0	0,00
riscatto	2	0,64	12	4	2	3,92
solitudine	2	0,64	2	0,68	0	0,00



Allo stesso modo, nel rispondere alla richiesta di esplicitare quali sono i tratti di Will che il regista ha voluto evidenziare e quali sono le peculiarità del giovane che li hanno maggiormente colpiti (domande 3 e 4), i partecipanti (senza differenze significative tra i tre gruppi) indicano il *coraggio*, la *forza*, la *volontà* e la *determinazione*. Emergono anche la *difficoltà* e il *disagio*, due aspetti che durante il confronto in aula sono però collocati all'inizio della vicenda: come a dire che Will ha una evoluzione che lo porta (grazie a Mendez e al *Circo della Farfalla*) a passare da una condizione negativa a una positiva, e che ciò avviene soprattutto grazie alla scoperta (indotta dal suo nuovo mentore) che con la volontà e la determinazione si trova la forza e il coraggio per potercela fare.

Non a caso, come già anticipato, le caratteristiche di Mr. Mendez che emergono anche dalla compilazione del Questionario (domande 5 e 6), sono legate alla sua capacità di *ascoltare*, *sostenere*, *supportare*, *motivare*, *includere*, *aprire* e così via.

Mendez, del resto, nella percezione dei fruitori del cortometraggio sembra costituire un vero e proprio spartiacque tra due visioni della società, come possiamo rilevare anche dalle risposte fornite alla domanda 7 (quali altri personaggi ti hanno colpito e perché).

I partecipanti, infatti, collocano tutti i componenti del *Circo della Farfalla* tra i personaggi positivi, indicando nella motivazione il fatto di essere stati capaci (grazie a Mendez) di riscattarsi, mentre, giocoforza, indicano come negativi il presentatore e l'imbonitore del *Carnival Show*, in quanto sfruttatori, insensibili, cattivi, disumani e così via.

Si tratta di risposte tutte molto interessanti e utili alla riflessione e sulle quali, appunto, ci riserviamo qualche considerazione conclusiva che condividiamo con il lettore, allo stesso modo in cui lo facciamo con i partecipanti ai nostri incontri.

### 3. Alcune riflessioni a margine delle esperienze formative e di ricerca

Dal nostro punto di vista, che riprende l'analisi finalizzata a destrutturare i discorsi sulla disabilità e le sue rappresentazioni nell'ottica dei Disability Studies e dell'Analisi Istituzionale, gli aspetti emersi nelle varie risposte e il posizionamento assunto dai partecipanti (siano essi studenti, corsisti per la specializzazione al sostegno o dottorandi) sono riconducibili a precise retoriche discorsive inerenti la rappresentazione della disabilità e della diversità (Vadalà, 2013).

In effetti, se si analizzano criticamente contenuti e modalità narrative del cortometraggio (cosa, appunto, che abbiamo puntualmente fatto con i nostri interlocutori) emergono diversi spunti di discussione rispetto a questo *sentire comune*.

Considerando la natura di queste incursioni, ossia di essere essenziali (e speriamo pungenti), operiamo qui una sintesi rimandando a un successivo articolo

un'analisi più estesa e capace di prendere in considerazione anche le risposte alle domande del Questionario qui non riportate (o solo accennate).

Iniziamo col dire che il plot narrativo sembra generare, in linea di massima, sentimenti legati a una situazione iniziale di *difficoltà* e di *disagio* (dettata dalla condizione individuale), la quale richiede una grande *forza* (altrettanto individuale) di cambiamento. Come a dire (ci sia consentita la forzatura): «tu sei quello *storto* e (se vuoi e puoi, ossia se ce la fai) puoi raddrizzarti» (*più grande è la lotta, più glorioso è il trionfo*).

Le retoriche discorsive che emergono con maggiore nitidezza dalle percezioni/interpretazioni dei partecipanti ai nostri incontri che costituiscono anche il nostro campione di riferimento, sia in riferimento alla vicenda narrata sia per quel che concerne la rappresentazione del protagonista disabile, sono quelle della *compassione* (*tristezza, commozione, tenerezza...*) e del *supercrip* (forza di volontà, coraggio, ecc...). Non manca però quella della *normalità* (*tutti se vogliono possono essere come tutti gli altri*).

Emerge, e in tal modo viene percepita, l'immagine del disabile che *nonostante tutto* ce la fa (esattamente il *supercrip*). Ciò anima una *speranza redentiva*, fondata sul *coraggio*, sulla *forza*, sulla *determinazione* e sulla *volontà* dell'individuo.

Ciò richiama le rappresentazioni comuni che vedono la disabilità ancorata ad un'immagine di *bisogno* (soprattutto di un altro che ti faccia capire chi sei e cosa vuoi e puoi fare), di *fatica* e, in generale, ad un'idea di *manca* e *negatività* da cui occorre liberarsi per avere una vita felice (ossia normale, come quella degli altri). In tal senso può essere letta la sottolineatura della *forza* e del *coraggio*, dimensioni tipiche di cavalieri e supereroi (Norden, 1994; Isceri, 2013) che sconfiggono un elemento maligno (sia esso esterno alla persona o interno alla stessa).

In generale sono quasi tutti atteggiamenti di *sfida* e di *rivalsa* rispetto alla propria situazione che è fonte e causa dell'esclusione dal *circo reale* qual è la nostra società.

Un discorso analogo va fatto anche per Mendez e il suo circo. Certamente Mendez è alternativo ai normali spettacoli circensi – soprattutto quelli che espongono i fenomeni da baraccone – e si distingue per l'accoglienza di persone emarginate dalla società.

E pur tuttavia, anche al di là della retorica della *lotta e del trionfo*, la sua società alternativa non sembra sfuggire alla logica che per avere un ruolo e un posto occorre essere performativi (nell'ottica della produttività).

Will si sente davvero integrato (o incluso), quindi pienamente cittadino di quella comunità, solamente nel momento in cui anche lui può *esibirsi*, dare conto delle sue qualità attraverso una prestazione.

Per comprendere pienamente questa riflessione occorre accostare due sequenze che nella struttura narrativa cinematografica hanno la funzione precisa di presentarci inizialmente il nostro eroe come disconosciuto, sottovalutato, frainteso, ecc... per poi restituircelo valorizzato, pienamente riconosciuto, apprezzato, lodato e così via.

La prima sequenza, il lettore ricorderà dalla sinossi e dalla visione, è quella in cui Will e George affiggono manifesti pubblicitari e sono avvicinati da un genitore con il figlio. Questi dopo aver apprezzato (e ammirato) la forza di George chiede a Will se anche lui *fa parte dello spettacolo* e il giovane è costretto, con molto imbarazzo, ad ammettere che non ne fa parte, ovvero, e ci scusiamo per il gioco di parole, ne fa parte solo in parte (risposta di Will: *non esattamente*). La sua, quindi – per utilizzare le parole dell'antropologo Robert Murphy (2017) che ha studiato il proprio corpo e il suo rapporto con la società durante la malattia degenerativa che l'ha portato infine alla morte – è una condizione di *liminalità*. Se nel *Carnival Show* il corpo di Will è reificato nel suo essere esposto come fenomeno da baraccone, nel *Circo della Farfalla*, fintanto che non è in grado di esibirsi con un *proprio numero*, il giovane è e resta *sulla soglia* (Gardou, 2006). E noi spettatori restiamo addolorati da questa sua condizione e, in cuor nostro (ricordiamoci i meccanismi di identificazione e proiezione) facciamo il tifo affinché presto si sblocchi, credendo in se stesso e facendo tesoro di ciò che gli suggerisce Mr. Mendez.

Non a caso, al termine della seconda sequenza a cui stiamo facendo riferimento (e che, come detto, va accostata a quella appena descritta), noi spettatori ci commuoviamo per e con Will e ci esaltiamo per e con Mr. Mendez. Perché? Cosa è accaduto? È accaduto che Will, dopo l'esperienza nel laghetto dove stava per affogare, invece di soccombere ha trovato, finalmente, la forza di volontà e la determinazione per essere, a tutti gli effetti, uno dei componenti del *Circo della Farfalla*. Eccolo dunque lanciarsi in un numero mozzafiato, nel quale c'è bisogno di tanto coraggio. E al termine dello show, è avvicinato da tante persone ma, in particolare, da un bambino disabile che lo abbraccia riconoscente (mentre la madre piange e noi con lei). Finalmente anche Will può essere un modello di diversa normalità (la retorica della locuzione *diversamente abile*) che non si esplica però per il fatto che non ha braccia e gambe ma per il fatto che nonostante non abbia gli arti è in grado di essere performativo.

In definitiva, pur apprezzando l'impegno, non si prefigura neppure in questo caso così particolare l'idea di un palinsesto sociale in cui per poter *essere* davvero qualcuno (fosse anche un chicchessia qualsiasi) non sia necessario anche *avere* in qualche modo qualcosa da dare in contropartita, in termini prestazionali di efficacia, di efficienza e di utilità (rispetto al concetto normato che connota e denota l'essere utili).

A quando una storia in cui possiamo amare il nostro protagonista per il solo fatto di essere nel Mondo e non per quello che fa (gli viene chiesto di fare)? A quando una società che contempla anche la bellezza della cosiddetta *inutilità* (cosiddetta secondo i parametri del mercato, dell'abilismo e della meritocrazia) non come una anormalità o un difetto ma come uno tanti, anzi infiniti, modi di essere (per davvero e non solo a parole) umanamente diversamente differenti?



## Bibliografia

- BOCCI F. (2015). Dalla Didattica Speciale per l'inclusione alla Didattica Inclusiva. L'approccio cooperativo e metacognitivo. In L. d'Alonzo, F. Bocci & S. Pinnelli. *Didattica speciale per l'inclusione*. Brescia: La Scuola.
- BOCCI F. (2016). Didattica inclusiva. Questioni e suggestioni. In F. Bocci, B. De Angelis, C. Fregola, D. Olmetti Peja & U. Zona, *Rizodidattica. Teorie dell'apprendimento e modelli didattici inclusivi*. Lecce: PensaMultimedia.
- BOCCI F. (2019). Oltre i dispositivi. La scuola come agorà pedagogica inclusiva. In M.V. Isidori (a cura di). *La formazione dell'insegnante inclusivo. Superare i rischi vecchi e nuovi di povertà educativa*. Milano: FrancoAngeli.
- GARDOU C. (2006). *Diversità, vulnerabilità e handicap. Per una nuova cultura della disabilità*. Trento: Erickson.
- GARDOU C. (2015). *Nessuna vita è minuscola. Per una società inclusiva*. Milano: Mondadori.
- GOODLEY D. & AL. (2018). *Disability studies e inclusione. Per una lettura critica delle politiche e pratiche educative*. Trento: Erickson.
- ISCERI R. (2013). Hollywood e la rappresentazione cinematografica della disabilità. In F. Bocci (a cura di). *Altri sguardi. Modi diversi di narrare le diversità*. Lecce: PensaMultimedia.
- MEDEGHINI R., D'ALESSIO S. & VADALÀ G. (2013). Disability Studies e inclusione. In Medeghini R, D'Alessio S., Marra A.D., Vadalà G. & Valtellina E. (2013). *Disability Studies. Emancipazione, inclusione scolastica e sociale, cittadinanza*. Trento: Erickson.
- MURPHY R.F. (2017). *Il silenzio del corpo. Antropologia della disabilità*. Trento: Erickson.
- MUSATTI C. (2000). *Scritti sul cinema*. Torino: Testo e Immagine.
- NORDEN M.F. (1994). *The Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.
- VADALÀ G. (2013). La rappresentazione della disabilità tra conformismo e agire politico, in R. Medeghini, S. D'Alessio, A.D. Marra, G. Vadalà, E. Valtellina (a cura di), *Disability Studies. Emancipazione, inclusione scolastica e sociale, cittadinanza*, Trento: Erickson.



*Affondare (e affilare) lo sguardo.  
Un'incursione su media, identità e diversità*

Fabio Bocci e Valentina Domenici<sup>48</sup>

*Non è possibile alcun progresso senza deviare (dalla norma).  
Ma per farlo con successo, occorre avere almeno un minimo di familiarità  
con ogni norma dalla quale contiamo di allontanarci  
(Frank Zappa)*

*Premessa*

In questa seconda incursione proseguiamo il nostro tentativo di destrutturare i discorsi intorno alla disabilità e alla diversità, cercando di far emergere alcune questioni che sono apparentemente a carattere teorico ma che, invece, se si legge (e neanche tanto) tra le righe si disvelano quanto mai ricche (e feconde) di implicazioni pratiche, essendo capaci di influire sulle nostre azioni quotidiane, a partire da quelli che sono/divengono i gusti, le preferenze e gli orientamenti inerenti il *consumo* di prodotti mediali, soprattutto a carattere audiovisuale (ma non solo).

Negli ultimi venti anni, infatti, abbiamo assistito, almeno per quel che fa riferimento al panorama mediale occidentale, a un notevole sviluppo di rappresentazioni e programmi incentrati su personaggi portatori di una *loro alterità*. Hanno così *trovato* sempre più *spazio* narrazioni su *identità* che sfidano in modi diversi l'idea di normalità (sia essa culturale e/o di genere) fondata sulle (presunte) norme culturali dominanti. In particolare, «le nicchie queer sono spuntate nel paesaggio mediale a partire dal nuovo millennio [...]» (Tongson, 2018, p. 359) fino a diventare centrali, per esempio, nella programmazione televisiva anche di prima serata e riscuotendo, in un numero crescente di casi, consensi di pubblico e critica.

Seguendo – e in alcuni casi anticipando – questa *fortunata* tendenza, alcune tra le più famose e influenti piattaforme *OTT*<sup>49</sup> come Netflix e Amazon hanno lanciato, in questi ultimi anni, numerosi show basati su storie e personaggi

---

<sup>48</sup> Il presente contributo è frutto di un lavoro congiunto dei due autori. Si segnala, ai soli fini dell'identificazione delle parti laddove è richiesto, che a Fabio Bocci è da attribuire la Premessa e a Valentina Domenici il Paragrafo 1. Per quanto riguarda le continue e coinvolgenti riflessioni che da tempo accompagnano i due autori su questi temi, invece, queste non sono (fortunatamente) distinguibili con una nota a piè di pagina.

<sup>49</sup> Com'è noto con l'acronimo OTT (Over-The-Top) si fa riferimento a quelle società che forniscono attraverso la Rete servizi, contenuti e applicazioni che sono definite *rich media* (un esempio comune è quello delle pubblicità che compaiono e durano un certo tempo mentre si apre un video su sito o piattaforme come Youtube). Tali società di impresa fatturano ricavi con la vendita di contenuti e di servizi o di spazi pubblicitari e essendo prive di infrastrutture proprie agiscono sopra le reti (OTT per l'appunto). Allo stato attuale i grandi gruppi OTT (tra i quali naturalmente Amazon, Facebook e Google) gestiscono il 75% della pubblicità in rete.

portatori di una *differenza*, come hanno dimostrato serie di successo quali, solo per citarne alcune tra le più seguite, la “dramedy”<sup>50</sup> *Orange is the New Black* (Netflix, 2013-2019)<sup>51</sup>, interamente incentrata sulle differenze culturali, di classe, di religione e di genere delle protagoniste, l’apparentemente analoga *Vis a Vis- il prezzo del riscatto* (Antena 3/Fox, 2015-2019)<sup>52</sup> o *Transparent* (Prime Video, 2014-2017)<sup>53</sup>, in cui l’identità transgender del protagonista esplose in seno a un milieu familiare apparentemente tradizionale e conservatore e a una precisa comunità religiosa, quella ebraica.

Gli esempi tratti dalla serialità televisiva più recente sono ovviamente davvero tanti e investono trasversalmente generi diversissimi tra loro, dal docudrama alla comedy, dal thriller all’horror fino al musical, così come settori diversi di pubblico.

Queste produzioni confermano, da un lato, il passaggio evidente da una televisione di massa a una televisione costruita intorno a precise nicchie di gusto (Lotz, 2007) e, dall’altro, testimoniano i mutamenti e le agitazioni storiche e culturali che hanno attraversato e investono ancora le società occidentali e che riguardano da sempre la questione della *differenza* rispetto alle norme sociali e culturali preponderanti.

Allargando la riflessione ai media digitali, in modo particolare ai *social media partecipativi*, questi, e probabilmente in modo ancora più radicale rispetto al medium televisivo, hanno fornito ampio spazio a chiunque fosse portatore di una differenza o di un’identità non convenzionale, per raccontare e mostrare

<sup>50</sup> Con questo termine si fa riferimento a prodotti di fiction che uniscono elementi tipici delle narrazioni a sfondo drammatico (*drama*) con quelli altrettanto tipici della commedia (*comedy*). Il termine, coniato originariamente negli Stati Uniti è poi divulgato nel resto del Mondo, sottende l’idea di contaminare due generi a lungo ritenuti agli antipodi rendendo, al tempo stesso, le storie rappresentate complesse e leggere.

<sup>51</sup> Questa Serie Tv, giunta attualmente alla settima stagione, è stata ideata da Jenji Kohan ed è ispirata alle memorie di Piper Kerman *Orange Is the New Black: My Year in a Women’s Prison*. La storia, infatti, è ambientata prevalentemente nel carcere femminile federale di Litchfield all’interno del quale gli spettatori partecipano alle vicende della protagonista (Piper) e delle innumerevoli altre detenute. La Serie ha esordito su Netflix l’11 luglio del 2013, mentre in Italia il 6 giugno giugno 2014 sulla piattaforma InfinityTV.

<sup>52</sup> *Vis a vis* è una Serie TV spagnola ideata da Iván Escobar, Álex Pina, Esther Martínez Lobato, Daniel Écija, che racconta le vicende, anzi le disavventure, di Macarena Ferreira, una giovane donna che si ritrova a causa della sua ingenuità a scontare una condanna di 7 anni presso il carcere femminile di Cruz del Sur. Qui dovrà vedersela da sola con una serie di figure antagoniste – dalla pluricondannata Zulema al medico sadico, molestatore e prevaricatore Sandoval – che la porteranno a un profondo cambiamento anche delle sue abitudini e dei suoi orientamenti sessuali. La Serie ha esordito su Antena 3 il 20 aprile 2015 (la terza stagione è stata poi acquisita da Fox nel 2017). In Italia l’esordio è stato il 16 luglio 2017 su Nove. Dopo un passaggio a Dplay, a partire da maggio 2019 è approdata su Netflix che ne ha divulgato le attuali quattro stagioni. Se ne parla in modo più diffuso nella quinta incursione di Fabio Bocci e Alessandra Straniero.

<sup>53</sup> *Transparent*, che conta attualmente quattro stagioni, narra le vicende di una famiglia di origine ebraica di Los Angeles a partire dall’outing del padre Mort, un professore universitario, che rivela di essere transessuale. Ideata da Jill Soloway, la Serie ha debuttato su Prime Video il 6 febbraio 2014. In Italia ha esordito il 9 giugno 2015 su Sky Atlantic.

la propria esperienza e il proprio vissuto. Ciò ha permesso agli odierni *prosumers* (al contempo consumatori mediali e produttori di contenuti), di avere numerose occasioni per identificarsi con/in una cultura, un gruppo o una comunità, e ha fatto sì che i soggetti rappresentati fossero più diversificati e complessi, così come, del resto, nella realtà, risulta complessa ogni costruzione identitaria.

Eppure, nonostante questa abbondanza di prodotti, contenuti e narrazioni mediali, e nonostante l'accresciuta visibilità, sul piccolo come sul grande schermo, di personaggi queer o appartenenti a minoranze, e quindi una maggiore diversificazione delle rappresentazioni identitarie, il dibattito sul potere "normalizzante" dei media continua ad essere aperto e attuale, soprattutto se si prende in considerazione la cornice economica del Neoliberalismo nelle odierne società occidentali, le cui ricadute sono rilevanti anche (forse soprattutto, in vista della generazione del consenso) sul piano sociale e culturale.

In altri termini, accanto a una riflessione sull'accresciuta visibilità delle minoranze, bisognerebbe anche spingere (in alcuni casi tornare) a riflettere sul potere dei media e delle attuali forme di mediazione da essi operate, che hanno soprattutto a che vedere, oggi, con la forte integrazione dei media nella vita quotidiana di ognuno.

Proveremo qui a farlo introducendo alcuni spunti di analisi e di riflessione che riteniamo utili per, quantomeno, tenere vivo l'interesse e il dibattito all'interno di un volume che ha come scopo quello di ragionare sulla presenza dei corpi altri nelle visioni e nelle rappresentazioni.

## 1. Affondare (e affilare) lo sguardo

Le riflessioni sul potere e sull'influenza dei media fanno ovviamente parte di un dibattito storico che ha visto nel tempo succedersi prospettive diverse, dall'idea di una forza unidirezionale dei media tipica, per esempio, del famoso modello televisivo analizzato da Raymond Williams (Williams, 1971) o, in generale, del loro potere in grado di strutturare il modo di pensare (Shanahan & Morgan, 1999), fino ad una concezione più attiva e consapevole delle audience, la cui attività può contribuire a riscrivere e persino capovolgere i significati dominanti trasmessi dai media (Jenkins, 1992).

In tal senso, molti teorici della mediazione come, ad esempio, Bolter & Grusin (1999), invitano da tempo a riflettere anche sulle conseguenze e sulle dinamiche di potere che si celano dietro l'estrema diversificazione dell'offerta di contenuti e la maggiore pluralità di voci su cui si fonda il funzionamento stesso dei media digitali partecipativi.

Se da una parte, infatti, un maggiore pluralismo di punti di vista e di idee, nonché l'odierna maggiore diversificazione di istanze narrative e di personaggi, aprono «prospettive per una nuova ricognizione democratica delle identità e della differenza» (Georgiou, 2018, p. 230), dall'altra la "cultura algoritmica" con cui operano i media digitali contemporanei tende a produrre un appiatti-

mento e una semplificazione della diversità che, tramite logiche commerciali, è ormai diventata un *label*, ossia una categoria culturale sfruttabile economicamente (Zona & Bocci, 2018; Zona & De Castro, 2019; 2020; Zona, De Castro & Bocci, 2020). Del resto, le varie operazioni di micro-targeting del pubblico, attuate dalle piattaforme di streaming online, stanno dimostrando di avere anche una valenza sociale e culturale rilevante, in quanto lavorano codificando e tracciando delle identità fisse e stabili, e insistendo soprattutto sulle identità codificate culturalmente come “non normative”. Tutto ciò che esce dalla norma (che coincide, implicitamente, con l’eterosessualità, con l’essere bianco e con il maschile), infatti, diventa un valido strumento attraverso cui codificare e indirizzare gli utenti verso contenuti personalizzati, oltre che un parametro importante per consigliare nuovi contenuti da scegliere e guardare.

Ciò conferma ulteriormente quanto l’identità abbia una «risonanza particolare nei media e nella comunicazione», soprattutto perché solleva, ancora oggi, «domande importanti sul potere mediale» (Georgiou, 2018, p. 224) e sulla capacità dei media non solo di essere delle «tecnologie di genere» (De Lauretis, 1996) ma, in senso più ampio, di riflettere e al contempo plasmare le identità, che, come ricorda Stuart Hall, sono da sempre soggette all’intersezione continua di storia, cultura e potere (Hall, 1996)<sup>54</sup>.

Parlando, in particolare, della tendenza queer dei media (e delle rappresentazioni mediatiche), questa può essere letta come un doppio fenomeno. Da un verso come un importante indice storico che riassume i mutamenti che hanno segnato in maniera rilevante l’immaginario visuale nell’ultimo ventennio, ma, dall’altro verso, anche come il risultato di un sistema culturale, politico ed economico in cui il potere può presentarsi sotto forme subdole e nascondersi proprio dietro il mito della scelta, della libertà e della partecipazione. Se è vero, infatti, che siamo «in presenza di un cambiamento in termini di ampliamento delle risorse simboliche che implementano l’immaginario collettivo attualmente disponibile» (Bocci & Domenici, 2019, p. 418), e che quest’ultimo permette, rispetto al passato, maggiori possibilità per tutti gli spettatori e le spettatrici di identificarsi in forme ibride e molteplici di identità, è altrettanto vero che le forme di potere normativo e di (pre)mediazione (Grusin, 2017) operate dai media tendono a contenere il nucleo trasgressivo della *differenza* e ad andare così verso la riproduzione dello status quo e delle gerarchie politiche e culturali vigenti.

Sul versante opposto del *mainstream* inteso come il luogo della visibilità vi è, emblematicamente, da sempre la dimensione della *marginalità* che, come suggeriscono le riflessioni della studiosa femminista bell hooks, è il luogo per eccellenza della possibilità, spazio di resistenza strategico per la produzione di un reale discorso contro-egemonico (hooks, 1998). Il margine è «un luogo ca-

---

<sup>54</sup> Gli Studi Culturali, e in particolari gli Studi Femministi e Postcoloniali, hanno messo in evidenza, come è noto, il ruolo centrale dei media non solo nelle rappresentazioni identitarie, ma nella costruzione stessa dell’identità.

pace di offrirci la possibilità di una prospettiva radicale da cui guardare, creare, immaginare alternative e nuovi mondi» (hooks, 1998, p. 68) e può assumere, secondo la studiosa afroamericana, un valore rilevante soprattutto per chi appartiene alle minoranze o è portatore di un'alterità rispetto alle norme culturali dominanti. La marginalità, così concepita, lungi dall'essere una dimensione "romantica" in cui l'*alterità* si trova separata dalla presunta "norma", è invece eletta a luogo di resistenza e di apertura radicali, di lettura critica della realtà e di risposta critica a ogni forma più o meno esplicita di dominio (hooks, 1998).

Come ha acutamente osservato la stessa hooks, partendo dall'analisi di alcune rappresentazioni (pubblicitarie, cinematografiche, prodotte dal mondo della musica pop o dall'industria della moda) della sessualità femminile nera negli Stati Uniti degli anni Novanta, l'industria della cultura e dell'intrattenimento non esclude più da tempo la *blackness* o le minoranze culturali, ma il modo in cui se ne serve tende spesso a consolidare e rimettere in circolo proprio gli stereotipi dominanti, oppure a neutralizzare i maggiori elementi di differenza rispetto alla *whiteness*.

Il discorso della studiosa, se pure strettamente riferito agli stereotipi legati al genere e al colore della pelle, invita ad ampliare la riflessione e a problematizzare la questione della visibilità delle minoranze e, in generale, della diversità. La visibilità, da sola, non basta a garantire parità o assenza di stereotipi e, anzi, essa può nascondere in alcuni casi dei tentativi di normalizzazione dell'alterità secondo i canoni propri delle culture economicamente e socialmente dominanti.

Ragionare sul rapporto tra identità, media e immaginari è diventato, dagli anni Novanta presi in esame da bell hooks ad oggi, ancora più complesso, sia per l'infinita scelta e differenziazione dell'offerta permessa dal digitale, sia per la pervasività (almeno in Occidente) dei media e degli ambienti digitali nella vita quotidiana di tutti e, infine, per il fatto che riflettere sui media e sulle loro rappresentazioni implica tenere conto anche di alcuni macro-processi chiave associati all'organizzazione della vita socioculturale contemporanea, che sono, in primis, quelli relativi alla globalizzazione e alla mediazione (Georgiou, 2018, pp. 225, 226). Si tratta, evidentemente, di processi complessi e attraversati da profonde contraddizioni, per le quali, ad esempio, la circolazione più ampia e immediata di informazioni e contenuti mediali non ha implicato sempre un accesso più equo all'informazione, né una lettura critica delle rappresentazioni, delle notizie o delle immagini veicolate dai media. D'altra parte l'onnipresenza dei media digitali, la loro diffusione capillare e la partecipazione più attiva degli utenti-consumatori hanno reso le forme di amministrazione, di sorveglianza e di controllo più difficili da individuare, seppur presenti e rilevanti.

In questo contesto, regolato da quella che è stata definita la «violenza sistemica del tardo Capitalismo globale» (Žižek, 2008), sempre meno visibile perché ormai strutturale, chi è portatore di *differenza* (e chiunque metta in discussione le principali norme codificate dominanti) corre il rischio, come ha sottolineato Slavoj Žižek, di essere incluso solo se privato di ciò che lo rende

davvero *altro*, ovvero della sostanza della sua alterità (Žižek, 1999), attraverso processi di apparente esaltazione delle diversità che, in realtà, puntano a una normalizzazione delle differenze rendendo gli individui, di fatto, sempre più anonimi.

Secondo le osservazioni di Žižek, nelle odierne società occidentali, per quanto più o meno formalmente multiculturali, ciò che davvero si teme è esattamente il portato trasgressivo della *differenza*, la sua carica potenzialmente disruptiva che deve perciò essere contenuta e resa la più neutrale possibile.

Del resto il drammatico divario tra democrazia formale, costruita intorno ai concetti di uguaglianza, libertà e diritti universali, e realtà socio-economica, fatta di profonde fratture sociali oltre che di nuove forme di sfruttamento e dominio, sembra confermare tutto ciò, e ricondurre al complesso dibattito che vede il simbolico (della rappresentazione) e il politico come due facce della stessa medaglia che tuttavia, appunto, nella pratica risultano spesso profondamente disgiunte. Se da un lato, infatti, affinché si possano accogliere come significative/i persone, eventi e possibilità future, queste/i necessitano di una presenza simbolica in grado di sfidare e spostare idee e immaginari, sarebbe un errore pensare che, in questo modo, i termini dell'inclusione tornino del tutto alle comunità che cercano di rappresentarsi o di essere adeguatamente rappresentate (Henderson, 2018).

La visibilità, per quanto non scontata e, anzi, per quanto implichi spesso traguardi sociali importanti, è «una questione storica ancora in corso» (Henderson, 2018, p. 412), che, in quanto tale, non si esaurisce né esaurisce le tensioni in modo completo o definitivo, anche perché risponde a relazioni di potere che mutano incessantemente, e che dipendono a loro volta dai vari contesti politici, economici e socioculturali.

Vi è poi un ulteriore aspetto, non poco rilevante, che ha a che vedere con la questione della visibilità delle minoranze all'interno dell'odierno panorama televisivo e mediale, e quindi anche con l'impatto dei diversi prodotti e delle narrazioni (telesive e non solo) sul pubblico. Il fondamentale passaggio, già citato, da un sistema mediale e televisivo sostanzialmente *broadcasting* verso un sistema maggiormente *narrowcasting*, indirizzato ad un pubblico non più indifferenziato ma, al contrario, targettizzato in precisi micro-settori, ha notevolmente diminuito la capacità di un singolo programma o prodotto mediale di spostare (rafforzando o indebolendo) determinate convinzioni presso un'audience di massa. La modalità asincrona con la quale si fruiscono i media e si guardano i prodotti mediali ha ulteriormente accentuato questo aspetto, creando una frammentazione temporale che ha gradualmente superato la fruizione in contemporanea da parte di un pubblico di massa.

Ciò spinge necessariamente a rivedere, almeno in parte, alcune riflessioni sul potere e sull'impatto dei prodotti *mainstream*, o comunque ad adottare un approccio rinnovato alla categoria stessa che, nonostante continui ad abbracciare numerosi prodotti e narrazioni audiovisive, opera in un contesto indubbiamente cambiato in cui i media, in primis la televisione, funzionano

soprattutto come arene sottoculturali rivolgendosi a gruppi e comunità accunati da analoghi interessi, opinioni e abitudini culturali (Lotz, 2007).

Tutti questi cambiamenti (accelerati con lo sviluppo del digitale), che hanno interessato al contempo il modo di concepire i media, di produrre contenuti, di fruirli e, in senso più vasto, di *rappresentare*, impongono, come si è visto, delle sfide che rimettono al centro del dibattito il complesso rapporto tra norma e differenza, tra *mainstream* inteso come dominante culturale e *margin*e come luogo di resistenza e di immaginazione, non sempre, però, in opposizione radicale uno all'altra.

L'attuale ricchezza e diversificazione delle rappresentazioni medialia ha permesso una nuova visibilità delle minoranze e dato conto delle varie identità, contribuendo a decostruire vecchi immaginari e aprire strade per nuovi modi di rappresentare la realtà; nello stesso tempo, le attuali pratiche di mediazione e di amministrazione dei dati hanno dato luogo a nuove forme di sfruttamento delle identità e della *differenza*, provocando, in un certo senso, una anestetizzazione alla diversità, entrata a pieno titolo anche nel *mainstream*.

Nonostante queste contraddizioni e antinomie insite nel panorama mediale contemporaneo e nei suoi meccanismi di funzionamento, i media digitali hanno comunque il *merito* di aver dimostrato, in modo ancora più evidente, l'importanza dell'identità come concetto chiave e come categoria politica per comprendere, esprimere e rivendicare il proprio diritto al riconoscimento, e in grado di cogliere e far emergere le tensioni che animano le società.



## Bibliografia

- BOCCI F. & DOMENICI V. (2019). *La diversità nelle narrazioni seriali contemporanee. Un'analisi critica dei processi di incorporazione e immunizzazione*. Roma: Pensa Multimedia.
- BOLTER & GRUSIN (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The Mit Press.
- DE LAURETIS T. (1996). *Sui generis. Scritti di teoria femminista*. Milano: Feltrinelli.
- GEORGIU M. (2018). *Identità*, in Ouellette & Gray (a cura di), *Parole chiave per i Media Studies*. Roma: Minimum Fax.
- GRUSIN R. (2017). *Radical Mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*. Cosenza: Luigi Pellegrini.
- HALL S. & DU GAY P. (1996). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- HENDERSON L. (2018). *Rappresentazione*, in Ouellette & Gray (a cura di), *Parole chiave per i Media Studies*. Roma: Minimum Fax.
- HOOBS B. (1998). *Elogio del margine*. Milano: Feltrinelli.
- JENKINS H. (1992). *Textual Poachers. Television fans and Participatory Culture*. New York: Routledge.
- LOTZ A. (2007). *The Television Will Be Revolutionized*. New York: New York University Press.
- SHANAHAN J. & MORGAN M. (1999). *Television and its Viewers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TONGSON K. (2018). *Queer*, in Ouellette & Gray (a cura di), *Parole chiave per i Media Studies*. Roma: Minimum Fax..
- WILLIAMS R. (1971). *Television: Technology and Cultural Form*. London: Routledge.
- ŽIŽEK S. (1999). *Il grande Altro*. Milano: Feltrinelli.
- ŽIŽEK S. (2008). *La violenza invisibile*. Milano: Rizzoli.
- ZONA U. & BOCCI F. (2018). *La Rete come una Skinner box. Neocomportamentismo, bolle sociali e post-verità*. *Media Education. Studi, ricerche, buone pratiche*, 9, 1: 57-77.
- ZONA U. & DE CASTRO M. (2019). *Patologizzazione, brandizzazione e promozione del Sé nell'ecosistema Social. Una sfida e un'opportunità per la società inclusiva*. *Italian Journal of Special Education for Inclusion*, VII, 2: 433-445.
- ZONA U. & DE CASTRO M. (2020). *Edusfera. Processi di apprendimento e macchine culturali nell'era social*. Lecce: PensaMultimedia.
- ZONA U., DE CASTRO M. & BOCCI F. (2020). *Sapere sociale generale, macchine, moltitudini. Un'analisi critica della Società 5.0*. *Q-Times. Journal of Education, Technology and Social Studies*, XII, 1- 2: 13-33.



## I corpi disabili nelle campagne pubblicitarie

Fabio Bocci, Carla Gueli, Ines Guerini<sup>55</sup>

*L'idea che il corpo "disabile" debba essere sottoposto, per quanto possibile, a un processo di "riabilitazione" e di "normalizzazione" rimane quella più diffusa e condivisa, soprattutto perché la "disabilità" è ancora interpretata come una "condizione tragica" da sottoporre ai cosiddetti esperti perché trovino una soluzione (Flavia Monceri, Ribelli o condannati?)*

### *Premessa*

In questa terza incursione intendiamo operare alcune analisi e riflessioni sollecitate dalla visione di spot pubblicitari che fanno riferimento a campagne di comunicazione sociale lanciate da fondazioni, enti, associazioni, movimenti e quant'altro, finalizzate sia a promuovere processi di sensibilizzazione dell'opinione pubblica nei confronti delle persone con disabilità, sia a reperire fondi per sovvenzionare la ricerca (soprattutto per quanto riguarda le *malattie rare*).

Questo contributo che, in quanto incursione nel discorso sui corpi altri, ha al momento una finalità euristica (sostanzialmente quella di far emergere alcuni interrogativi), si pone in linea di continuità con l'intervento tenuto da Fabio Bocci al Convegno Internazionale *Embodiment & Scuola*, nel quale ha affrontato la questione analizzando lo spot *How do you see me* realizzato nel 2016 dall'agenzia Saatchi & Saatchi di New York per conto di *CoorDown Onlus*, *Down Syndrome International*, *Down Syndrome Australia*, *Down's Syndrome Association (UK)*, *Fondation Lejeune* e *Les Amis d'Eléonore*, nell'ambito della Giornata Mondiale Sindrome di Down<sup>56</sup>.

In questa sede, invece, ci soffermiamo su uno degli spot della campagna 2020 di Telethon che ha per titolo *Io adotto il futuro*.

Lo scopo del nostro intervento non è quello di criticare le campagne a sostegno della ricerca sulle malattie rare o sulle disabilità. In altri termini, non intendiamo qui porci nel solco di alcuni studi/osi/ose che su tale aspetto hanno aperto un dibattito, postulando il superamento di un modello tutto centrato sul monopolio degli scienziati e degli esperti sulle finalità della ricerca per aprire la strada a quella che Novas (2006) definisce *l'economia politica della speranza*, ossia la partecipazione diretta alla ricerca di gruppi di persone che avendo ricevuto una diagnosi intendono essere parte attiva nella promozione della loro

---

<sup>55</sup> Il presente saggio, come è rilevabile anche dalla sua lettura, è l'esito di un lavoro congiunto dei tre autori. In merito all'identificazione delle parti, laddove è richiesto, si specifica che sono da attribuire a Fabio Bocci la Premessa e i paragrafi 1 e 2, a Ines Guerini sono da attribuire il Paragrafo 3 e il Sottoparagrafo 3.1 e a Carla Gueli il Paragrafo 4.

<sup>56</sup> Il Convegno, organizzato dal Prof. Filippo Gomez Paloma, si è svolto presso l'Università degli Studi di Salerno il 10 e 11 ottobre 2019. È in corso di pubblicazione un volume che raccoglie i diversi interventi (nello specifico si veda Bocci, 2020).

salute (Orsini & Ortega, 2015). Altrove (Bocci, 2015), pur ribadendo che è precipuo compito degli studiosi del settore di fare ricerca (in questo caso in ambito clinico), abbiamo vagliato alcuni dei rischi connaturati a *medicalizzare* i discorsi intorno alla presenza di persone con *funzionamenti umani* (per dirla con l'ICF) atipici o, secondo altre definizioni (Blume, 1998, Singer, 1999; Valtellina, 2006) caratterizzate da *neurodiversità*. Tra questi rischi abbiamo evidenziato (anche provocatoriamente) quelli inerenti a una ripresa, sotto altre spoglie, della cosiddetta *eugenetica positiva* in voga a cavallo tra Ottocento e Novecento; una pratica centrata sull'igiene e sulla prevenzione per rigenerare ciò che veniva considerato *patologico*. Benché si sia lontani temporalmente da queste visioni<sup>57</sup>, la questione (che ieri come oggi comporta una serie di implicazioni etiche e non solo) è tutt'altro che risolta, come dimostra la recente (2017) notizia, peraltro comunicata con una certa enfasi, che l'Islanda sia divenuto un Paese dove non esiste praticamente più la Sindrome di Down a seguito di una serrata campagna preventiva condotta dalle autorità sanitarie (Guerini, 2020).

Scostandoci da queste pur interessanti piste di riflessione e di analisi critica, come anticipato, qui il nostro intento è un altro. Sostanzialmente, desideriamo far emergere e porre all'attenzione del lettore quelli che, secondo la nostra prospettiva, sono alcuni limiti insiti nella modalità di presentare/narrare la diversità di queste campagne di comunicazione sociale.

In particolare ci riferiamo al fatto che queste narrazioni, i cui fini come si è detto sono nobilissimi, puntano molto sulla retorica della *compassione*. I corpi disabili sono presentati come malati, bisognosi, indifesi, statici nella loro gravità. Di qui la necessità non tanto della pur legittima ricerca – a nessuno verrebbe mai in mente (almeno a noi no) di mettere in discussione la legittimità e l'importanza della ricerca in campo medico – ma del sostegno e della sensibilità dei *normali*, affinché questi individui colpiti da una *tragedia personale* (Oliver, 1990) possano avere una chance. Ma una possibilità per cosa? Per essere quanto più possibile uguali ai non malati come loro, ossia di essere *guariti*. In questi storytelling emerge con forza anche il ricorso al *politicamente corretto*, che si esprime soprattutto con la retorica dello *scambio*: da un lato *dare* (i soldi) per, dall'altro, *ricevere molto di più* (un sorriso, la speranza, la convinzione di essere stati utili per una causa). È la retorica che la disabilità (altrui) ci renda migliori, ci bonifichi dall'impurezza di una società neoliberista, la quale mentre con la mano destra pratica l'abilismo e non contribuisce alla ricerca, se non dove ha interessi di ritorno economico, con la sinistra esalta – attraverso i suoi dispositivi, anche quelli che apparentemente non governa direttamente (come il volontariato, l'associazionismo, le fondazioni) ma che, di fatto, devono assoggettarsi alle dina-

<sup>57</sup> Visioni idealistiche sostenute peraltro da intenti lodevoli ma che, alla lunga, si sono rivelati assai pericolosi. L'eugenetica positiva, sostenuta tra gli altri dall'antropologo Giuseppe Sergi – collega di Sante De Sanctis e tra i mentori di Maria Montessori –, alla fine è stata soppiantata da forme barbare di eliminazione dei diversi (Bocci, 2011; Callegari, 2011; Paolini, 2012; Schianchi, 2012).

miche politico-economiche del capitalismo) – la bontà dei contribuenti, sollecitati (per mezzo di campagne di comunicazione sociale sia governative sia non governative) a mettersi una mano sul cuore e l'altra nel portafoglio.

Poste queste premesse, cercheremo ora di entrare nello specifico del nostro saggio-incursione, presentando lo spot sottoposto alla nostra analisi, descrivendo gli strumenti e i primi esiti di una ricerca esplorativa che abbiamo condotto con oltre 300 persone che hanno visionato lo spot e risposto a un questionario costruito ad hoc e, infine, operando alcune considerazioni conclusive.

### 1. Lo spot della campagna 2020 di Telethon *Io adotto il futuro*.

Lo spot preso in considerazione viene così presentato: «Ogni giorno, all'Istituto Tigem di Pozzuoli, ricercatori di tutto il mondo possono impegnarsi per migliorare la vita delle persone con gravi malattie genetiche come Rachele e Rodrigo. Per questo il professor Andrea Ballabio, direttore del Tigem, ha scelto di testimoniare in prima persona l'importanza del sostegno continuativo alla missione Telethon».

Nel video<sup>58</sup> si alternano diverse persone. Nello specifico, la prima a comparire sullo schermo è una giovane donna, la mamma di Rodrigo, la quale con commozione dice «Avevamo pensato davvero che erano le ultime ore che passavamo con lui». Segue la mamma di Rachele che confida di aver avuto molta paura di perdere la figlia. Anche il papà di Rodrigo, gli occhi lucidi, ricorda che con la moglie (o la compagna) si sono detti «aspettiamo, perché magari c'è ancora una speranza».

A questo punto, dopo i primissimi piani delle inquadrature precedenti, vediamo Rodrigo, il cui corpo sembra bloccato su una sedia a rotelle, venire teneramente accarezzato dalla madre, mentre una voce maschile fuori campo dice: «Le malattie genetiche hanno un impatto terribile sulla vita dei pazienti, spesso bambini» (appare, quindi, Rachele che abbraccia la madre) «e sulle loro famiglie». Quindi viene inquadrato l'autore della voce, un uomo con il camice, che prosegue: «Sono Andrea Ballabio (Direttore dell'Istituto Telethon di Napoli, ci informa intanto la scritta apparsa sullo schermo) e insieme a molti altri ricercatori stiamo migliorando la vita di queste persone». Mentre il Professore parla scorrono le immagini di una ricercatrice in laboratorio alle prese con un sofisticato microscopio e un altro medico (verosimilmente nel corridoio di un ospedale) che cammina tenendo in braccio un bambino. Subito dopo viene di nuovo inquadrato il prof. Ballabio che prosegue affermando: «per questo motivo, ti chiedo di chiamare adesso lo 800 96 56 13 e di donare 10 euro al mese per sostenere la ricerca sulle malattie genetiche» (la voce è accompagnata dal testo scritto del numero di telefono e, in successione, CHIAMA ADESSO e WWW.IOADOTTOILFUTURO.IT).

<sup>58</sup> È consultabile anche in rete al link <https://www.youtube.com/watch?v=z9WWAPr6FhI&feature=youtu.be>.

Appaiono poi sullo schermo, strette in un abbraccio, Rachele e la madre, la quale inquadrata da sola dice «fino a qualche anno fa non c'era possibilità di vita». Nella sequenza successiva Rachele, seduta in carrozzina, viene spinta dalla madre, quindi l'immagine ci mostra i genitori che le somministrano l'ossigeno. A supporto delle immagini ascoltiamo sempre la voce del Prof. Ballabio: «la ricerca non può aspettare. Tante altre famiglie non possono aspettare. Chiama anche tu lo 800 96 56 13 e con 10 euro al mese (tornano le scritte in sovraimpressione) sostieni la ricerca che può portare alla cura di malattie fino ad ora definite incurabili». Interviene il papà di Rachele che afferma: «ripongo molta speranza nella ricerca» (sullo schermo appaiono anche Rachele e la madre, mentre il padre l'accarezza). A seguire appare il papà di Rodrigo che ricorda: «Per sei mesi di fila sono corso sempre tutti i giorni, su e giù, a dare una carezza, a dargli un abbraccio quando era ricoverato (mentre parla si commuove) e questo amore secondo me l'ha aiutato molto» (intanto vediamo Rodrigo venire accarezzato sul volto). Infine, il Prof. Ballabio conclude esortando gli spettatori: «unisciti alla nostra squadra. Chiama adesso lo 800 96 56 13 o vai su IOADOTTOILFUTURO.IT (sempre con la comparsa delle scritte). Grazie!»

## 2. L'indagine esplorativa

Come abbiamo anticipato nella premessa, sullo spot della campagna di Tellethon appena descritto abbiamo condotto una indagine esplorativa che, nelle nostre intenzioni, rientra in una pista di ricerca più ampia finalizzata a focalizzare l'attenzione sulla comunicazione sociale in riferimento alla disabilità.

Stante il nostro interesse per il tema quale oggetto di studio e di ricerca, l'idea della presente indagine è nata durante una conversazione a tavola a seguito della visione (peraltro ripetuta per diversi giorni) dello spot che vede protagonisti il Prof. Ballabio, Rachele e Rodrigo e i loro genitori. Artefici del dibattito casalingo sono stati Fabio Bocci, la moglie Francesca Giovannelli (laureata in Cinema e da diversi anni nell'organico della Direzione *Rai per il sociale*) e Greta Andrea, la loro figlia, al quarto anno di frequenza del Liceo Artistico.

Come accade tipicamente in queste situazioni, si è venuto a delineare un confronto focalizzato su tre posizionamenti. Ferma restando l'unanimità di vedute sull'importanza della ricerca (e ci mancherebbe altro, verrebbe da dire) le visioni hanno iniziato a differenziarsi soprattutto in riferimento alla realizzazione e alle scelte narrative:

- una posizione di difesa: «lo spot sostanzialmente riflette la realtà di chi vive una simile situazione» (Francesca Giovannelli);
- una posizione d'attacco: «lo spot è troppo incentrato sulla retorica della compassione» (Fabio Bocci);
- una posizione intermedia: «lo spot funziona per il suo scopo (la ricerca dei fondi) ma c'è qualcosa che non convince del tutto» (Greta Andrea Bocci).

A questo punto – a causa della sindrome (ancora non classificata nei manuali diagnostici della salute mentale benché piuttosto diffusa) di cui sono portatori i professori universitari di trasformare anche le discussioni familiari in oggetto di lezione e di ricerca – dopo il tentativo (restituito al mittente per quella sana forma di resilienza dei familiari degli accademici nel riuscire a lasciarsi coinvolgere Quanto Basta) è, gioco-forza, venuta a delinearci l’idea di allargare il campo delle opinioni con la messa a punto di un breve Questionario.

Tale Questionario, che descriviamo nel paragrafo successivo, è stato quindi realizzato da Fabio Bocci e Ines Guerini (che nella sua attuale veste di assegnista di ricerca non ha potuto invece declinare la richiesta come i familiari del Professore) quale esito di una serie di scambi a tutto campo intercorsi tramite messaggi su *WhatsApp*, conversazioni su *Teams*, e-mail e quant’altro possibile in tempi di Pandemia.

Per quanto concerne il “campione”, si è deciso di affidarsi al passaparola (versione popolare della cosiddetta tecnica del campionamento a *palla di neve*<sup>59</sup>) partendo dai rispettivi contatti su *Facebook* e su *WhatsApp*. La scelta è stata anche funzionale ad avere come partecipanti all’indagine sia insegnanti (che costituiscono un buon 50% degli attuali *amici* dei promotori sui social network), sia persone che non sono impegnate lavorativamente in ruoli che hanno attinenza al mondo della scuola e dell’educazione (ma che comunque, nella stragrande maggioranza, vi hanno “a che fare” in quanto genitori, fratelli o sorelle, studenti, ecc...).

A questo punto, soprattutto per la discussione conseguente alla raccolta e all’analisi dei dati, si è pensato di coinvolgere una terza voce. Immediatamente la scelta è stata indirizzata a Carla Gueli, sia per le sue conoscenze e competenze in ambito socioanalitico sia per dare ulteriore impulso a studi e indagini sul tema della medicalizzazione della società (e del suo immaginario) condotti insieme in questi ultimi anni (Bocci & Gueli, 2019; Gueli & Bocci, 2020).

Lo scopo dell’indagine che, come detto, ha una finalità esplorativa, è stato quello di far emergere il posizionamento delle persone coinvolte in riferimento alla loro percezione (più o meno positiva) rispetto ai seguenti aspetti:

- lo scopo perseguito da Telethon mediante lo spot;
- l’efficacia della modalità narrativa utilizzata;
- il grado di coinvolgimento;
- l’opportunità di modificarlo.

Trattandosi di una indagine esplorativa (peraltro in corso) non abbiamo formulato ipotesi predefinite, avendo come fine proprio quello di raccogliere dei dati

---

<sup>59</sup> *Snowball sampling*. Il campionamento a *palla di neve*, com’è noto, rientra tra i campionamenti non *probabilistici*. Seguendo questo approccio, si individuano i soggetti da inserire nel campione a partire da coloro che sono stati già coinvolti (in una intervista o nel rispondere a un questionario) che indicano/coinvolgono altri individui che possono essere coinvolti (e così via).

iniziali per farle semmai scaturire euristicamente sulla base di quanto sarebbe emerso (sta emergendo/emargerà) dalla nostra analisi. Tuttavia, abbiamo supposto di riscontrare il delinearsi di percezioni positive per quel che concerne lo scopo dello spot e il profilarsi di alcune criticità sulle modalità narrative e sul grado di coinvolgimento con il conseguente suggerimento di proposte migliorative.

### 3. Il Questionario

Il Questionario, reso disponibile per la compilazione attraverso apposito link sulla piattaforma *Google Moduli* e diffuso attraverso i canali social (quali *Facebook* e *Whatsapp*), è diviso in due ambiti. Il primo è relativo alle informazioni socio-demografiche; indaga, infatti, l'età, il titolo di studio, la professione svolta e l'eventuale disabilità dei partecipanti (o, dei loro familiari, nel caso della disabilità). Il secondo ambito presenta quattro quesiti espressamente dedicati alla campagna pubblicitaria *Io adotto il futuro*, realizzata dalla *Fondazione Telethon*, la cui descrizione è stata riportata nel precedente paragrafo. Nello specifico, si chiede ai partecipanti di indicare: a) qual è lo scopo della pubblicità; b) se si è d'accordo con la modalità narrativa utilizzata; c) come ci si è sentiti dopo averla vista. Infine, si domanda ai partecipanti se, nel caso in cui ne avessero la possibilità, modificherebbero lo spot pubblicitario (chiedendo loro di indicare le eventuali modifiche che apporterebbero) o se lo lascerebbero così com'è (Figura 1).

#### 3.1 Analisi dei dati

All'indagine hanno partecipato 360 persone, in prevalenza donne (279); una persona ha indicato Altro. La quasi totalità dei partecipanti (335) non presenta disabilità.

2. Stante la raccolta fondi che è il fine esplicito della Campagna, a suo avviso qual è lo scopo di questo spot?
- a) sensibilizzare
  - b) persuadere
  - c) commuovere
  - d) impietosire
  - e) altro: \_\_\_\_\_
3. È d'accordo con la modalità narrativa utilizzata nello spot?
- a) sì, completamente
  - b) sì, ma non del tutto
  - c) no
  - d) assolutamente no
  - e) non saprei
  - f) altro: \_\_\_\_\_

4. Vedendo questo spot si è sentita/o:  
 a) invogliata/o a sostenere la campagna Telethon  
 b) coinvolta/o  
 c) indifferente  
 d) incuriosita/o  
 e) sconcertata/o  
 f) infastidita/o  
 g) altro: \_\_\_\_\_

5. Se le fosse data la possibilità di farlo:  
 a) realizzerebbe lo spot in modo completamente differente  
 b) apporterebbe solo qualche piccola modifica  
 c) lo lascerebbe così com'è

6. Se alla domanda 5. ha risposto a) o b) potrebbe indicare in cosa e come lo cambierebbe?  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

Figura 1: F. Bocci & I. Guerini, Questionario su spot campagna Telethon Io Adotto il Futuro (domande 2-6)

Relativamente alla professione svolta (Figura 2), notiamo che i partecipanti sono accomunati dal fatto di *abitare il mondo dell'educazione*. Difatti, tra di loro ritroviamo un elevato numero di insegnanti (45,5%); nettamente inferiore, ma pur sempre presente, è il numero dei docenti universitari (3,05%) e degli studenti (4,16%). Anche tra coloro i quali hanno indicato *Altro* (12,22%), troviamo figure professionali provenienti dall'ambito dell'educazione e della formazione (quali, ad esempio, 3 pedagogisti, 2 educatori, 5 ricercatori universitari, 3 dirigenti scolastici).

Inoltre, tra i partecipanti vi sono degli impiegati (19,16%), dei liberi professionisti (12,5%) e chi svolge attività come casalinga/o (3,33%).



Figura 2: Professione svolta dai partecipanti

Entrando nel merito delle domande sullo spot<sup>60</sup>, rispetto allo scopo perseguito dal video pubblicitario (domanda 2) la maggior parte dei partecipanti afferma che è quello di *sensibilizzare* (200 = 55,55%) o di *persuadere* (47 = 13,05%). Allo stesso tempo 65 partecipanti (pari al 18,05%) indicano che lo scopo è quello di *impietosire* e 47 partecipanti (il 13,05%) di *commuovere* (Figura 3).

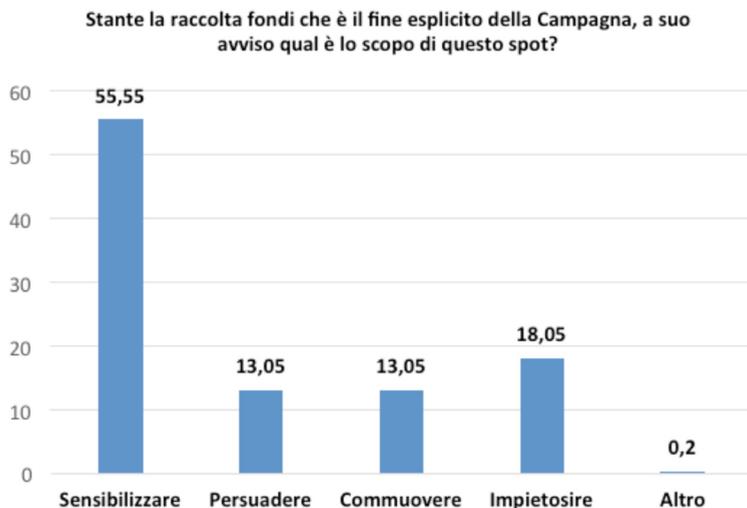


Figura 3. Distribuzione percentuali risposte domanda 2 sulla percezione dello scopo del video-spot

Per ciò che concerne invece il grado di accordo/disaccordo in relazione alla modalità narrativa adottata dai promotori del video-spot, i dati (Figura 4) mostrano come il 67,77% si dichiara sostanzialmente d'accordo (*sì, completamente* = 114, pari al 31,66%) anche se con delle perplessità (*sì, ma non del tutto* = 130 pari al 36,11). Di contro, il 27,77% non è invece d'accordo con la modalità narrativa utilizzata (*assolutamente no* = 31, pari all'8,61%; *no* = 69, pari al 19,16). Il 4,16% preferisce non rispondere (*non saprei* = 15) e lo 0,27% (un partecipante) sostiene che *non esiste un modo "giusto" per sensibilizzare e mandare un messaggio appropriato*.

<sup>60</sup> Precisiamo che, in virtù della finalità esplorativa della nostra indagine, non abbiamo qui operato nell'elaborazione dei dati e nella loro analisi delle differenziazioni per area geografica, posizione lavorativa o differenziazioni tra persone con disabilità o senza disabilità.

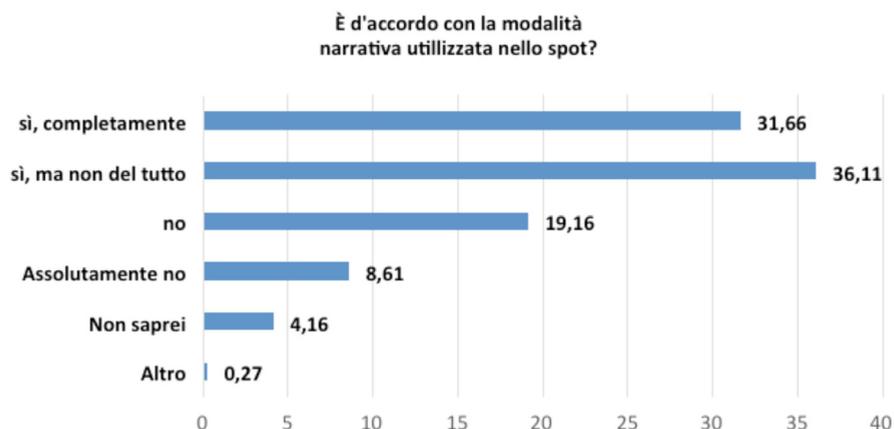


Figura 4. Distribuzione percentuali grado di accordo/disaccordo con la modalità narrativa utilizzata

Rispetto al coinvolgimento percepito durante e a seguito della visione del video e al suo effetto in termini di efficacia rispetto al suo fine ultimo, che è poi quello di promuovere il sovvenzionamento della ricerca (domanda 4), i partecipanti si sono prevalentemente sentiti (Figura 5) *coinvolti* (139 = 38,61%) e *invogliati* (54 = 15%) o comunque *incuriositi* (37 = 10,27%). Seppur in misura minore, un buon 23,88% si è invece sentito *infastidito/a* (58 = 16,11%) e, addirittura, *sconcertato/a* (28 = 7,77%). Infine, il 6,38% (23 partecipanti) dichiarano di essere rimasti *indifferenti*, mentre 21 (pari al 5,8%) introduce risposte alternative a quelle fornite. Tra queste risposte troviamo chi si è sentito/a dispiaciuta (2), dubbioso, angosciata, rattristato, preoccupata, addolorata, impietositata, in colpa, vulnerabile, incompresa, con un senso di costrizione, perplessa (2), fortunata, disturbato, commossa (2), amareggiata<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> Due persone hanno rivendicato il diritto di decidere autonomamente senza dichiarare null'altro.

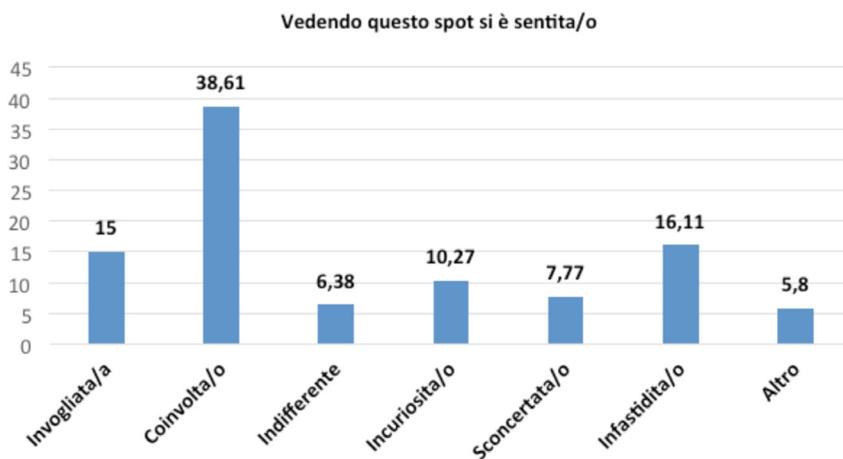


Figura 5. Distribuzione percentuali coinvolgimento/efficacia del video

Per quel che concerne la domanda 5, mirata a rilevare, l'opportunità o meno, di modificare il video, la Tabella 1 mostra come la stragrande maggioranza sembra orientarsi su introdurre modifiche o in modo radicale (123 = 34,16%) o con piccoli interventi (115 = 31,94%), mentre 122 partecipanti (33,88%) sono convinti a lasciarlo così com'è.

Da questo punto di vista, è interessante leggere le modifiche suggerite dai partecipanti che dichiarano di volere cambiare in toto o in parte lo spot. Tra le perplessità emerse circa la modalità narrativa usata, in questa prima analisi intercettiamo due che sono poi il rovescio della stessa medaglia. Da un lato, infatti, abbiamo chi punta l'attenzione sull'eccessiva compassione che immagini simili tendono a suscitare in chi le vede e, dall'altro, abbiamo chi si sofferma a operare riflessioni sugli scopi della ricerca (e quindi dello spot) che dovrebbero essere depurati da componenti esterni/estranei che possono rischiare di fuorviare.

Domanda n. 5. Se le fosse data l'opportunità di farlo,		
	Freq	%
<i>realizzerebbe lo spot in modo completamente differente</i>	123	34,16
<i>apporterebbe solo qualche piccola modifica</i>	115	31,94
<i>lo lascerebbe così com'è</i>	122	33,88

Tabella 1. Distribuzione risposte domanda 5 del Questionario

Per meglio chiarire quanto stiamo affermando riportiamo una serie di risposte aperte alla domanda 6 che riproduciamo nella Tabella 2.

<i>Troppa compassione</i>	<i>Poca attenzione al significato autentico della ricerca</i>
È difficile ma farei uno spot che impietosa meno, mettendo anche in evidenza punti di forza dei ragazzi	Spiegherei più approfonditamente l'importanza della ricerca
Cercherei di spostare l'attenzione dal concetto di <i>che disgrazia è capitata a queste persone</i> al concetto di <i>una società che impara a vedere tutti come persone e non come disabilità</i> , sottolineando come, però, per diverse situazioni la ricerca sia importante per garantire una qualità di vita migliore in termini anche di salute	Talvolta, gli spot con la finalità della raccolta fondi per la ricerca puntano molto sulla sofferenza e sulle fatiche delle famiglie con un figlio disabile. Io credo che chi ha la possibilità di essere donatore lo debba fare anche solo per il progresso: fornire dati scientifici, spiegare a cosa servono i soldi inviati e dove arrivano, e cose di questo tipo secondo me aiuterebbero
Renderlo meno drammatico	Meno emotività più razionalità (informazione)
Eviterei scene private di affetto familiare e di mettere mio figlio alla mercé del pubblico, che sicuramente non lo vede bello quanto lo vedo io	Questo spot non permette di capire quello che realmente si sta cercando di fare e gli obiettivi raggiunti, lasciando troppo spazio all'ideazione che talvolta riduce la voglia di donare
Più pratico e meno emotivo, le persone devono capire cos'è la disabilità a 360° e non aiutare per compassione!	Cercherei di informare e sensibilizzare

*Tabella 2. Alcune riflessioni/modifiche che i partecipanti apporterebbero allo spot*

#### 4. Considerazioni conclusive

Abbiamo anticipato che pur non avendo delle ipotesi predefinite, nel dare avvio all'indagine abbiamo presunto di riscontrare il delinearsi di alcuni aspetti che naturalmente necessitano di essere ulteriormente indagati e approfonditi.

Ad ogni modo, quanto avevamo supposto in avvio è stato confermato dalle risposte dei partecipanti.

In effetti, coloro che hanno risposto al Questionario hanno condiviso quello che a loro avviso è il fine dello spot, ossia la sensibilizzazione dell'opinione pubblica rispetto alla necessità di investire nella ricerca scientifica mirata *alla*

*cura di malattie fino ad ora definite incurabili*. Non a caso si sono sentiti prevalentemente *coinvolti e invogliati*.

Emergono però una serie di aspetti critici, inerenti soprattutto la modalità di porre la questione attraverso questa tipologia di comunicazione sociale.

In modo particolare ciò che sembra non convincere pienamente è la dimensione emotiva, che tende a spingere l'accelerazione sulla componente compassionevole che dovrebbe indurre a sostenere la ricerca. Si viene così a profilare una dicotomia tra l'*avere/il prendersi cura* di tutti, anche di chi ha un funzionamento umano atipico, e il *curare* (guarire) chi viene presentato come sfortunato (portatore della tragedia personale di cui parla Oliver). Benché quantitativamente non rappresentative, colpiscono le posizioni di chi alla domanda n. 4 ha risposto *Altro* indicando, rispetto alle alternative proposte, di sentirsi *in colpa e fortunato*. Si tratta di due risposte che sono a nostro avviso speculari: ci sentiamo, al tempo stesso, in colpa e fortunati di essere normali, ossia di avere ciò che altri non hanno avuto alla nascita (per sfortuna o, come direbbe Claudio Imprudente, per *sfiga*) omettendo ciò che concerne la struttura sociale che, ieri come oggi, continua a marginalizzare i corpi di chi non si presenta con le fattezze del conforme. Insomma un vissuto di malattia, che abbisogna sostanzialmente di una cura medica, la quale non può che essere affidata a esperti, i quali, a loro volta, dovendo fare i conti con le magre risorse che lo Stato mette a disposizione per la ricerca, sono costretti a fare ricorso alla benevolenza dei più sensibili o di coloro i quali, per tramite di queste campagne pubblicitarie, sono infine sensibilizzati.

Visionando questo video-spot della campagna Telethon ci viene in mente, come contrappunto, proprio Claudio Imprudente e la *boutade* con la quale si è sempre rifiutato (pur insistentemente invitato) di partecipare alla *Giornata del malato*. Il ragionamento di Claudio è ineccepibile: se sono malato (ossia se ho la febbre) non posso partecipare (perché ho la febbre). Ma anche se non ho la febbre, non partecipo perché non sono malato (in quanto disabile).

Eppure il suo corpo, bloccato da una tetraparesi, è stato definito dai medici come inutile, addirittura (come ricorda nel suo libro *Da Geranio a educatore*), assimilabile a quello di un *vegetale* (Imprudente, 2018).

Parole che rimandano alla staticità (spazio-temporale) della persona disabile. Difatti, nell'immaginario collettivo le persone con disabilità (in modo particolare quelle con disabilità intellettiva e/o relazionale) restano per sempre ancorate all'infanzia (Guerini, 2018), essendo rappresentate come eterni bambini, angeli asessuati, soggetti bisognosi di cura (Canevaro, 2006; Gardou, 2006; Mura, 2013) e incapaci di prendere decisioni (Cottini, 2011; Bocci & Guerini, 2017). Rappresentazioni che nei secoli passati hanno fatto sì che venissero rinchiusi negli istituti (Bocci, 2011), poiché questi ultimi erano considerati luoghi di cura (oltre che di contenimento).

Com'è noto, fortunatamente nel nostro Paese a partire dagli anni '80 è stata messa in atto una forma di *deistituzionalizzazione*, la quale tuttavia ancora oggi fatica ad essere realmente attuata. Si pensi, solo per fare un esempio, alla reto-

rica discorsiva (Vadalà, 2013) utilizzata in alcuni contesti educativi e sanitari, dove si tende a usare espressioni tratte dal linguaggio medico: *i gravi*, per designare coloro i quali presentano situazioni/impedimenti complessi/i (Guerini, 2020).

In altri termini, tornando allo spot della *Fondazione Telethon*, come suggerito anche dai partecipanti alla ricerca, al di là dei nobili fini, sarebbe utile, se ce ne fosse data la possibilità, di fare a meno della *medicalizzazione del corpo disabile* (Murphy, 2017; Caldin, 2005; Guerini, 2019).

Alla concettualizzazione/rappresentazione del corpo disabile come corpo sociale (Schianchi, 2019) malato, tendente a indurre compassione nelle persone (come emerge anche dalle risposte dei partecipanti all'indagine) sarebbe finalmente opportuno contrapporre un immaginario inedito, magari mostrando le persone disabili nella loro quotidianità, in modo tale da rendere visibili le barriere che ancora oggi incontrano, a causa di una società fondamentalmente *abilista* (Connor & al., 2016; Ferri, 2018).

Questo sguardo alternativo contribuirebbe anche a indirizzare l'attenzione sociale (con tutto il suo apparato di sostenimento) non soltanto verso *la cura più appropriata* e la *guarigione* ma, anche, verso una idea di società diversa, dove anche chi non è tipico può abitare i sogni di tutti e non solo quelli dei familiari.



## Bibliografia

- BOCCI F. (2011), *Una Mirabile avventura. Storia dell'educazione dei disabili da Jean Itard a Giovanni Bollea*, Le Lettere, Firenze.
- BOCCI F. (2019). *Disability Studies*. In L. d'Alonzo (a cura di). *Dizionario di pedagogia speciale*. Brescia: Scholé, pp. 176-185.
- BOCCI F. (2020). Abilismo e corpi intralciati nella rappresentazione mediale, in F. Gomez Paloma (a cura di). *Embodiment & Scuola*. Lecce: PensaMultimedia.
- BOCCI F. & GUERINI, I. (2017). «Casa è dove voglio stare». Le percezioni dei «disabili intellettivi» e degli studenti universitari sull'indipendenza abitativa. *L'integrazione scolastica e sociale*, 16, n. 3, pp. 281-288.
- CALDIN R. (2005). Identità e cittadinanza nella disabilità: l'approccio pedagogico. *Salute e società*, IV (1), 47-69.
- CANEVARO A. (2006). *Le logiche del confine e del sentiero. Una pedagogia dell'inclusione (per tutti, disabili inclusi)*. Trento: Erickson.
- CONNOR D. & AL. (ed.) (2016). *DisCrit. Disability studies and critical race theory in education*. New York: Teachers College Press.
- COTTINI L. (2011). L'età avanza, ma la persona con disabilità non decide mai su niente! La prospettiva dell'autodeterminazione. *L'integrazione scolastica e sociale*, 10(5), 476-481.
- FERRI B. (2018), *DisCrit: l'approccio intersezionale nell'educazione inclusiva*. In AA. VV. *Disability Studies e inclusione*. (pp. 15-26). Trento: Erickson.
- GARDOU C. (2006). *Diversità, vulnerabilità e handicap. Per una nuova cultura della disabilità*. Trento: Erickson.
- GUERINI I. (2018). Soggetti disagiati o soggettività disabilitate? Processi di marcatura delle identità e possibilità di esistenza autodeterminata. In V. Biasi & M. Fiorucci (a cura di), *Forme contemporanee del disagio*. Roma: Roma TrE-Press, pp. 113-124.
- GUERINI I. (2019). Oltre i rischi della medicalizzazione. Processi emancipativi per l'indipendenza abitativa delle persone con impairment intellettivo in Italia. *Nuova Secondaria Ricerca*, n. 3, pp. 203-221.
- GUERINI I. (2020). *Quale Inclusione? La questione dell'indipendenza abitativa per le persone con impairment intellettivo*. Milano: FrancoAngeli.
- IMPRUDENTE C. (2018). *Da geranio a educatore. Frammenti di un percorso possibile*. Trento: Erickson.
- MURPHY R.F. (2017). *Il silenzio del corpo. Antropologia della disabilità*. Trento: Erickson.
- MURA A. (2013). Disabilità, identità e rappresentazioni sociali tra passato e presente. In A. Mura & A.L. Zurru (ed.), *Identità, soggettività e disabilità. Processi di emancipazione individuale e sociale*. Milano: FrancoAngeli, pp. 19-42.
- OLIVER M. (1990). *The politics of disablement*. London: The Mcmillan Press.

- PAOLINI M. (2012). *Ausmerzen: vite indegne di essere vissute*. Torino: Einaudi.
- SCHIANCHI M. (2012). *Storia della disabilità. Dal castigo degli dèi alla crisi del welfare*. Roma: Carocci.
- SCHIANCHI M. (2019). *Il debito simbolico. Una storia sociale della disabilità in Italia tra Otto e Novecento*. Roma: Carocci.
- VADALÀ G. (2013). La rappresentazione della disabilità tra conformismo e agire politico. In R. Medeghini, S. & al. (ed.). *Disability Studies. Emancipazione, inclusione scolastica e sociale, cittadinanza*. Trento: Erickson, pp. 125-148.

## L'autodeterminazione dei corpi altri nelle autonarrazioni degli youtuber “disabili”

Fabio Bocci, Martina De Castro, Umberto Zona<sup>62</sup>

*Niente su di noi senza di noi? È il minimo sindacale.  
Accanto a questo andrebbe anche detto che senza di noi,  
gli strani, gli storpi, i catorci... e tutte quelle altre belle cose che scrivete  
sui social per denigrarci, avreste grandi difficoltà a nutrire i vostri ego fragili, ba-  
sati sul nulla o poco di più.  
(Anonimo)*

### *Premessa*

Questa quarta incursione rappresenta, di fatto, la ripresa e la prosecuzione di un articolo recentemente pubblicato dagli autori sulla rivista *MeTis*, dal titolo *Non solo marketing. L'ecosistema Youtube come opportunità per l'autonarrazione della disabilità e dell'inclusione* (Bocci, De Castro & Zona, 2020).

Quello delle narrazioni autobiografiche di chi socialmente è categorizzato come portatore di un *handicap* o di una *disabilità* (nel politicamente corretto, *persona con disabilità* o, come sappiamo, addirittura *diversamente abile*) non è certo una novità.

Coloro i quali, avendo una condizione di *impairment*, sono costantemente relegati ai margini della vita sociale, hanno sempre cercato di darsi voce e di trovare spazi (che da letterari o artistici in generale hanno spesso assunto funzioni socio-politiche) per ribellarsi a un destino segnato, fatto di privazioni affatto determinate dall'*impairment* stesso ma dallo sguardo altrui, dall'idea/le standard di normalità, abilismo, produttività che permea le nostre società, retoricamente inclusive con le parole ma nei fatti escludenti.

Basti pensare alle narrazioni autobiografiche di Elisabeth Aurbacher, Christy Brown, Rossana Benzi, Claudio Imprudente, Mirella Santamato<sup>63</sup>, Lapo Marini, per non citare che alcuni dei tanti nomi la cui voce si è levata forte non per impietosire o per chiedere al Mondo – e ai suoi abitanti di diritto (i sani, gli abili) – indaffarato/i a produrre e a competere sui mercati finanziari una nicchia in cui essere integrati o inclusi (facendo di tutto per normalizzarsi) ma per denunciare le sue/loro disfunzioni, che riguardano non solo i marginali ma tutti (quindi anche chi ritenendosi normale pensa che sia consueto essere stritolati dal meccanismo della macchina produttiva).

---

<sup>62</sup> Il presente saggio è opera congiunta dei tre autori. In merito all'identificazione delle parti, laddove è richiesto, si specifica che sono da attribuire a Fabio Bocci la Premessa e il Paragrafo 3, a Umberto Zona il Paragrafo 1 e a Martina De Castro il Paragrafo 2.

<sup>63</sup> Sulle loro narrazioni (e di molti altri), si veda anche il lavoro di Mariangela Giusti, *Il desiderio di esistere* (1999).

Ecco, dunque, Elisabette Aurbacher nel suo *Babette handicappata cattiva* (già il titolo la dice lunga) puntare dritto al cuore della questione:

«Ogni handicappato porta dentro di sé il ghetto: vuole sempre trovare qualcuno più handicappato di lui... Decido di non piangere; voglio continuare a lottare. Non abbandono niente. L'handicap è politico... Lottiamo per la nostra vita. Lottiamo per vedere concretizzato il nostro diritto alla differenza» (Auerbacher, 1991, pp. 31-34).

E ancora:

«Come i lavoratori immigrati subiamo tutti i giorni il razzismo e come loro dobbiamo lottare. Rifiutiamo subito di essere quei mostri uggjolanti che vivono di elemosina. Dobbiamo essere presenti e vivi in questa società, che deve essere adattata a noi. Non dobbiamo più essere esclusi. Sovrasfruttati e relegati in ghetti più o meno dorati. La nostra lotta è quella di tutti; una società senza sfruttamento sarà anche una società senza prigionieri, senza schiavi. La nostra sola possibilità è la battaglia permanente, che non sarà interrotta fino a che non sarà riconosciuta la nostra diversità» (Auerbacher, 1991, pp. 134-135)

Babette Aurbacher con questa riflessione/rivendicazione si pone in linea di continuità con il pensiero di uno studioso e attivista qual è Mike Oliver (1990), tra i fondatori del Social Model dei Disability Studies. Oliver, infatti, identifica con chiarezza il fatto che la discriminazione e la conseguente oppressione sociale di cui sono oggetto i disabili non è una questione a parte o a sé: «si tratta dell'esito di un sistema che genera discriminazioni e oppressioni cumulative di cui sono destinatari, per effetto di una ideologia maschilista, razzista, omofobica e abilista, le donne, gli stranieri, gli omosessuali e i disabili (spesso con combinazioni plurime)» (Bocci, 2019, p. 177). L'oppressione, quindi, non si determina a causa di una maggioranza contro una minoranza ma è un vero e proprio «sistema complesso di contrapposizioni reciproche di minoranze oppresse che esclude soltanto l'esigua minoranza della classe egemone» (Valtellina, 2013, p. 34).

Il parallelo tra disabilità e immigrazione sembra anche anticipare (almeno per quel che concerne la diffusione del pensiero oltre le nicchie degli esperti) lo sguardo degli studi intersezionali dei *Disability Critical Race Studies*, che ha in Artiles, Kozleski, Annamma, Connor, Erevelles, Minear e Ferri i pionieri (Annamma, Connor & Ferri, 2016; Ferri, 2018, Migliarini, 2018; Migliarini, D'Alessio & Bocci, 2018).

Ad Auerbacher fa eco Mirella Santamato, quando afferma nella sua autobiografia:

«Era inutile che mi illudessi... la sostanza delle cose non sarebbe cambiata... agli occhi degli altri, per quanto io facessi o dicessi, io ero l'“handicappata”. Non avevo scampo... L'handicap è un marchio, un pregiudizio, uno schema mentale condiviso da tutti, compresi gli stessi handicappati. Non bastava che io avessi dimostrato di saper fare bene quel che occorre nella vita... Camminando per strada sarei sempre stata oggetto di curiosità e di commiserazione, sarei stata definita sempre e comunque disabile, ovvero non-abile, non capace ...» (Santamato, 1995, p. 151).

Una valutazione sul proprio Sé che ha una matrice nella *medicalizzazione* dei corpi altri, la quale è a tutti gli effetti un dispositivo del discorso neoliberista che pervade le nostre società. Questo modo di vedere, di pensare, di descrivere i *corpi intralciati* (Monceri, 2017) lascia il segno, uno stigma, come denunciano Christy Brown, Claudio Imprudente e Lapo Marini:

«La maggior parte dei medici che mi esaminarono dichiararono il mio caso uno dei più interessanti, ma certamente senza speranza. Molti dissero a mia madre, non senza certi riguardi, che mi consideravano un minorato psichico e che tale sarei rimasto per tutta la vita» (Brown, 1990, p. 8).

«[i miei genitori] furono informati della mia condizione da un medico che non fornì loro nessuna spiegazione. Un medico, quello incontrato dai miei genitori, che, bontà sua, non seppe fare altro che indirizzarli da uno specialista, affrettandosi comunque a sottolineare l'inutilità del provvedimento perché, secondo lui, quel bambino a cui avevano dato la vita non avrebbe mai né camminato, né parlato, né condotto quella che si usa definire una “esistenza normale”» (Imprudente, 2003, pp. 34-35).

«Difficile dire qualcosa. Chiedereste un'informazione sul migliore ristorante in zona a un barbone? Lui magari lo sa. Ma voi lo chiedereste?» (Marini, 2007, pp. 13-14).

Anche David Anzalone, adoperando il registro dell'ironia, punta il dito sul sistema integrativo/inclusivo, sui suoi dispositivi e sulle sue deformazioni:

«In seguito alle conquiste della moderna pedagogia, la maestra non era lasciata da sola in classe alle prese con me, un bambino handicappato. Grazie alla mia presenza erano previsti gli insegnanti di sostegno, figure ritenute fondamentali per garantire una normale e proficua attività scolastica... al resto della classe.

Quando arrivò la mia prima insegnante di sostegno, si avvicinò per conoscermi, mi guardò spalancando gli occhi come il personaggio di *Shining*, fece un sorriso diabolico che poteva far presagire un ictus e poi, indicandomi le sue labbra e facendo lo spelling, disse: "CI-A-O, CO-ME TI CHI-AMI?" come se stesse masticando dieci chewing-gum tutti assieme.

Le ipotesi erano tre:

- La *Shining*, drogata di cingomme, stava pensando che io, oltre ad essere spastico, fossi pure scemo;
- Quando le era stato assegnato il mio caso, le avevano dato la cartella clinica sbagliata: quella di un sordomuto;
- Anche lei, come me, era semplicemente handicappata (... e ci tengo a dirlo, non ci sarebbe stato nulla di male!).

La fiducia nei confronti degli altri mi ha sempre accompagnato fin dalle elementari quindi esclusi a priori la prima ipotesi.

La performance da handicappata nel pronunciare quella frase era stata eccellente ma non mi aveva convinto del tutto. Però, quando le dissi a chiare lettere: "Tranquilla, non sono sordomuto" e lei continuò con lo stesso cingospelling a rallentatore dicendo: "AH, BE-NE! SO-NO FE-LI-CE PER TE!", capii che non c'era nulla da fare... era proprio handicappata!» (Anzalone, 2008, pp. 19-20).

Certamente i social network e la comparsa e il dilagare del fenomeno *youtuber* hanno amplificato questi spazi di autonarrazione e l'accesso diretto alla comunicazione sociale ha anche dato una ulteriore spinta al politicamente scorretto di chi narra di sé senza peli sulla lingua e censure (anche autoindotte o imposte da un sistema editoriale che ha le sue regole... di mercato).

È il caso, e ci torneremo più avanti approfondendo il tema, delle *Witty Wheels*, ossia Elena e Maria Chiara Paolini, che si descrivono come *formatrici ed attiviste sulla giustizia sociale applicata alla disabilità*. Nello specifico, Maria Chiara oltre a puntare il dito (come Anzalone) lo mette direttamente nella piaga mostrando, per quello che è, il fenomeno dell'incorporazione, assimilazione-normalizzazione dei corpi altri all'interno del dispositivo sociale dell'abilismo:

«Oggi vi presento una tipologia particolare di persona disabile in carrozzina: Gigi il Vincente. Una delle preoccupazioni principali di Gigi il Vincente è mostrare ai non disabili che lui NON È come gli altri disabili. Per questo obiettivo, si applica quotidianamente.

Gigi è riuscito ad "afferinarsi" e a "realizzarsi" in qualche modo

in un mondo che lo discrimina, e di base si crede più bravo degli altri: da qui il suo appellativo.

Gigi, dicevo, ci tiene tantissimo a differenziarsi dalle altre persone disabili.

Innanzitutto, ripete spesso innervosito che le persone non disabili “pensano che i disabili siano tutti uguali”, e invece per lui è importante specificare che lui - attenzione - ha una disabilità fisica, diversamente dalle persone con disabilità intellettiva. Queste ultime sono quelle per cui, secondo lui, sono accettabili in alcuni casi le strutture residenziali o altri tipi di “soluzioni” segreganti in ogni ambito della vita. Lo sentite spesso giustificare cose improponibili con frasi come “Eh, ma pensa ai disabili intellettivi!”. Ah, e gli si scalda il cuore e gli vengono le lacrime appena una persona con disabilità intellettiva fa una minima cosa in autonomia. Già, proprio come alcune persone non disabili fanno con lui.

Inoltre, Gigi ci tiene a far sapere a tutto il mondo che lui è realizzato anche se è in carrozzina perché si è rimboccato le maniche, non si lamenta e ha molta forza di volontà, e quindi prende le distanze da molte altre persone disabili affermando che sono pigre e si piangono addosso. Non accenna alle discriminazioni sistematiche che lui e i suoi pari subiscono: probabilmente le vede ma forse preferisce non pensarci. Così come sembra ignorare che se lui fa più o meno quello che vuole della sua vita è anche perché vive in un contesto favorevole con una o più di queste caratteristiche: una famiglia che lo sostiene, buone condizioni economiche di base, politiche sociali decenti o anche “solo” una città non troppo inaccessibile.

Gigi il Vincente preferisce vivere nel mondo dorato delle favole dove le persone disabili raggiungono tutto se si impegnano abbastanza, e non perde occasione per raccontare dei suoi “successi”: ogni tanto ripete che fa sesso, ha una laurea, un lavoro, una ragazza, un sacco di amici “che nemmeno vedono la sua disabilità”. I suoi “successi”, tipo il fatto che fa sesso, non devono sfuggire alle persone non disabili, uniche vere interlocutrici da cui gli interessa farsi sentire, e ve l’ho già detto che fa sesso? Gigi mi ha detto di dirvelo.

\*\*\*

Mi rendo conto che fare ironia su Gigi non è il modo migliore per affrontare il problema, ma per oggi mi è venuto questo. Il comportamento che ho descritto deriva dal fatto che ci viene detto che la disabilità è una tragedia, una cosa brutta brutta brutta, preferibilmente da non nominare, che più distanziamo dalla nostra identità più siamo socialmente accettati, con tutti i benefici che ne derivano. Sentire il bisogno di “vantarsi” di qualcosa che si è fatto buttando

giù altri che non l'hanno fatto, o distanziarsi da altre persone disabili definite "più gravi", è semplicemente un modo di affrontare le discriminazioni. Pessimo, ovviamente, perché la discriminazione è uguale per tutta la categoria, ed è controproducente - oltre che crudele - fare differenziazioni interne (Maria Chiara, <http://wittywheels.blogspot.com/search?q=Gigi+il+vincente>).

Il richiamo alle Whitty Wheels e alle loro narrazioni tramite blog o social network, ci conduce al nostro tema specifico, quello delle autonarrazioni sui canali della Rete. Non prima però di aver introdotto nella sua essenzialità questo "fenomeno" di comunicazione sociale.

### 1. L'ecosistema youtube e la presenza delle voci (disabili) dissonanti

I numeri dell'ecosistema YouTube sono indubbiamente impressionanti, a partire dai quasi due miliardi di utenti mensili (Osman, 2019), in prevalenza maschi nella fascia di età tra i 25 e i 44 anni (il 62%).

È interessante notare che oltre il 70% del tempo di visualizzazione avviene su dispositivi mobili, il che significa che le visite compiute su quest'imponente piattaforma di *sharing* si interfacciano senza sosta con le attività quotidiane di una parte consistente del genere umano.

In continuo aumento sono anche coloro che non si limitano a usufruire in maniera "passiva" di YouTube ma ne alimentano direttamente l'enorme magazzino, producendo e postando contenuti sulla piattaforma. Sono i cosiddetti *creator* che, secondo un'indagine Omnicore (2020), sarebbero più di 50 milioni, gestendo centinaia di migliaia di canali che attirano enormi investimenti pubblicitari. Anche se non esistono statistiche ufficiali, si stima che YouTube abbia realizzato nel 2018 quindici miliardi di dollari in entrate pubblicitarie (Osman, 2019)<sup>64</sup>.

I *creator*, ormai saliti alla ribalta delle cronache nelle vesti di YouTuber e Influencer, sono dunque il vero motore della piattaforma fondata nel 2005 da Jawed Karim, Steve Chen e Chad Hurley e hanno acquisito una notorietà che ha travalicato i confini della Rete, sconfinando spesso nella comunicazione mainstream.

Sono sempre più frequenti i casi di personaggi nati su YouTube e poi migrati nel sistema massmediatico "generalista", divenuti ospiti fissi di talk show e reality televisivi in qualità di opinionisti, conduttori, esperti, critici e così via. Il fatto che la notorietà globale sia sopraggiunta proponendosi come simboli del successo commerciale, spesso ostentando sfacciatamente ricchezze vere o presunte e proponendo contenuti banali e stereotipati, ha contribuito a dare di

---

<sup>64</sup> Il numero di canali con un fatturato annuo a sei cifre è cresciuto di oltre il 40%; quelli con uno a cinque cifre di oltre il 50% (fonte YouTube).

YouTube l'immagine di un enorme incubatore di imbonitori seriali, privi di particolari talenti se non quello di saper astutamente fare leva sulla "pancia" dello spettatore medio, desideroso di linguaggi grevi e concetti elementari e con una spiccata idisioncrazia per tutto ciò che sa di "cultura".

Confessiamo che anche noi che scriviamo, da alcuni anni impegnati a perustrare le culture della Rete, siamo incappati inizialmente in questa lettura semplicistica e riduttiva dell'universo YouTube. Ci siamo, in altri termini, parzialmente adagiati su quello che abbiamo scoperto essere poi un luogo comune: gli YouTuber veicolano – nel migliore dei casi – una cultura adolescenziale, orientata al disimpegno e al consumismo, che mortifica lo spirito critico ed esercita un'influenza nefasta sulla formazione di un sistema valoriale nei più giovani.

In realtà, abbiamo scoperto come il fenomeno dei *content creator* non sia soltanto commerciale, ma sia al contrario particolarmente variegato e attraversato da tematiche culturalmente impegnative affrontate in maniera non superficiale.

Numerosi studi – come quello di Pérez-Torres, Pastor-Ruiz e Ben-Boubaker (2018), ad esempio – sottolineano come gli YouTuber possano incidere in maniera significativa sulla formazione identitaria dei loro fan per il fatto di condividere caratteristiche simili (età, cultura, contesto sociale) e in virtù dell'alta interazione garantita dallo strumento video, che facilita una rapida identificazione. Gli adolescenti, inoltre, alla pari dei bambini e a differenza degli adulti, utilizzano le piattaforme video come scenario per agire, raccontare storie ed esprimere le proprie opinioni. La frequentazione di YouTube, pertanto, può favorire il senso di appartenenza e di identificazione sociale e può generare molteplici occasioni in cui esplorare e sperimentare la propria identità.

Inoltre, YouTube permette agli adolescenti di raccogliersi in comunità di pratiche caratterizzate dagli stessi interessi, che talvolta sfociano in vere e proprie subculture, che permettono loro di parlare delle proprie esperienze personali, dei cambiamenti fisici affrontati durante l'adolescenza, della formazione dell'identità, della propria sessualità, ricorrendo il più delle volte allo scambio di testimonianze e storie di vita.

In questi casi, insomma, il meccanismo di rispecchiamento riesce decisamente a emanciparsi dalla logica commerciale.

Entrando nello specifico del tema oggetto del presente saggio, da parte nostra ci siamo resi conto che esiste una grande e variegata *comunità disabile* che, ormai da diversi anni, ha scelto YouTube come mezzo a cui affidare una narrazione in prima persona della propria condizione attraverso video potenti e provocatori, che riescono a sabotare la retorica proposta dalla società abilista.

Prendendo direttamente la parola e costruendo autonomamente le proprie narrazioni, gli/le YouTuber disabili raccontano gli stereotipi e i pregiudizi che quotidianamente si trovano a fronteggiare, denunciano l'inadeguatezza della rappresentazione mediatica che i media *mainstream* propongono della loro condizione, accusano l'atteggiamento medicalizzante e l'ottica performativa

che la società abilista impone loro e mostrano, con orgoglio, di sentirsi parte di una comunità che rifiuta anche qualsiasi normatività sessista, razzista e di orientamento sessuale.

Come anticipato nella premessa, ci siamo occupati di questa realtà in un articolo apparso su "MeTis (Bocci, De Castro & Zona, 2020), frutto di una ricerca tutt'ora in corso, che ha preso le mosse da una ricognizione della imponente produzione video di autrici e collettivi come Rebelwheels NYC, ThisIsCRIPPLE, Whitty Wheels, Robin Lambird, Sitting Pretty Lolo, Annie Elaine, Jessica Kellgren-Fozard e moltissimi/e altri/e.

Un piccolo assaggio delle loro tesi e delle loro capacità comunicative è contenuto in un video che abbiamo caricato sul canale YouTube "Edusfera".<sup>65</sup>

La prima cosa che, forse, sorprenderà il lettore è il linguaggio, forte, diretto, sanguigno e molto politicizzato utilizzato dagli YouTuber disabili, a partire dalla descrizione della propria condizione, come emerge dalla voce di ThisIsCRIPPLE nel suo vlog *Is Disability Ugly?*:

«Noi "storpi" non abbiamo figure a cui ispirarci. Non abbiamo eroi. Non abbiamo persone che possiamo vedere nella cultura di massa che potremmo diventare. Le persone con disabilità, nella cultura di massa, sono rappresentate esclusivamente come l'incarnazione dell'assoluta pietà e della sfortuna o, rovescio della medaglia, mitizzate come creature eccezionali. Forse state pensando: gli "invalidi" hanno delle icone da ammirare! Avete Christopher Reeves (che una volta era Superman e poi è diventato storpio). Oppure c'è Stephen Hawking (quell'uomo robot di cui parla il film "La teoria del tutto"). Ma queste non sono icone di ispirazione per le persone con disabilità. Sono rappresentazioni archetipiche della disabilità che la cultura di massa continua a diffondere. Christopher Reeves rappresenta l'idea antiquata che ogni persona con disabilità vuole solo camminare di nuovo o essere normale. E Stephen Hawking è un fottuto storpio traditore! Il film "La teoria del tutto" è una dimostrazione della lotta personale dopo l'insorgenza di una disabilità e questo è tutto. Non rappresenta in alcun modo la vita normale delle persone con disabilità. Abbiamo bisogno di modelli che siano orgogliosi di essere disabili e che respingano l'assimilazione alla normalità (ThisIsCRIPPLE, <https://www.youtube.com/watch?v=lraKIrSePfQ>).

La denuncia è chiara e potente: l'ottica abilista ritrae mediaticamente le persone disabili o in chiave pietistica o, all'opposto, come soggetti degni di un'ammirazione incondizionata in virtù della loro capacità di resilienza e, soprattutto nel caso di atleti – a noi vengono in mente campioni come Alex Za-

<sup>65</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=CMSFvzIS93A>

nardi, Oscar Pistorius, la stessa Bebe Vio<sup>66</sup> – delle prestazioni raggiunte, paragonabili a quelle dei “normodotati”. Sarebbe interessante riflettere sul fatto che il corpo degli atleti disabili in realtà non transita mai per una condizione di “normalità”, perché è potenziato da innesti bionici sempre più sofisticati, che lo catapultano in una sorta di dimensione “post-umana”.

Questi “superstorpi” (*supercrip*), in altri termini, vengono “riabilitati” dalla società abilista grazie a degli indici di performatività, il che è tipico della visione medica e medicalizzante, come ci racconta Robyn Lambird nel suo *Disability and Body Image*:

«Molto spesso i giovani e gli adolescenti che crescono con una disabilità sono persone che non hanno molta familiarità con - o che non sono molto in contatto con - altre persone con disabilità al di fuori dell’ambiente medico. Ora l’ambiente medico è tutto un cambiamento e un miglioramento per acquisire un livello più alto di normalità. [...] Crescendo come una bambina con disabilità sono stata costantemente stimolata e pungolata dai professionisti del settore medico. Ero continuamente in quell’ambiente in cui si parlava di cambiamento. Dove mi dicevano cosa dovevo fare per migliorare, dove mi raccontavano cosa avrebbero fatto loro per migliorare me. Venivo ininterrottamente manipolata e allungata e cose di questo tipo. Così mi sembrava quasi di appartenere a un gruppo di persone o di appartenere a un sistema e di non essere padrona del mio corpo e ciò significa non sentirlo davvero come tuo. Sai, non si può dire questo è mio, mi piace così com’è» (Lambird, <https://www.youtube.com/watch?v=rbOPx03j1QI>).

## 2. Dare voce alla ribellione contro la manipolazione dei corpi altri

La ribellione contro la manipolazione del corpo, che finisce per essere espropriato dalla cultura abilista, coincide spesso con il rifiuto da parte degli YouTuber disabili di riconoscersi nei costrutti binari di mascolinità e femminilità imposti forzosamente dalla società. Rebelwheels NYC nel video *#ProudtoBe Queer/Bisexual & Disabled* definisce il genere come un atto performativo e fluido (Butler, 2017) e delinea le possibili intersezioni tra genere, orientamenti sessuali e disabilità:

«Io personalmente non credo molto nel “genere”, mi sento come se il genere opposto al sesso sia solo un costrutto creato dall’uomo. A volte mi sento più come un “ragazzo”. A volte mi sento più come una “ragazza”. Mi accontento di questo e mi vesto come mi

<sup>66</sup> Si rimanda anche al Capitolo di Alessandra M. Straniero in questo volume.

sento quel giorno. Non penso che come esseri umani siamo davvero tutti maschi o femmine, penso agli esseri umani come a una meravigliosa combinazione e alle varianti di questa ed è davvero solo la società che impone di conformarsi. Beh, bisogna conformarsi? No.

Personalmente, penso che ciò ci possa causare molti conflitti interni, perché c'è quello che siamo naturalmente, come esseri umani, che non è maschile o femminile, è solo umano, giusto? E poi abbiamo l'idea di chi dovremmo essere se fossimo "buoni" e se volessimo essere accettati nella società e considerati amabili. Se sei un "vero uomo" allora ti comporterai come A, B e C, e se sei una 'vera donna' come X, Y, Z o quello che è. È così... perché? Capisci cosa intendo? Tipo, su cosa si basa? [...]

Poi c'è il fatto che sono disabile! E sono anche orgogliosa di esserlo. Molte persone tendono a infantilizzare le persone che sono disabili e a pensare che non siamo erotiche. Oppure siamo viste come asessuate per default. Non fraintendetemi, ci sono persone disabili che sono asessuali e non c'è niente di male in questo. Va tutto bene. Ma il problema è quando le persone pensano che siamo asessuate in base al fatto che siamo disabili. E poi, naturalmente, quando non lo siamo... ehm... siamo infantilizzati, e quindi asessuati, ma siamo anche spesso feticizzati! [...] Il problema di queste due cose è che non siamo visti come esseri umani a pieno titolo; ma sorpresa! Noi lo siamo! Ora, naturalmente, gli orientamenti sessuali, il genere e la disabilità si intersecano e così via» (Rebelwheels NYC, <https://www.youtube.com/watch?v=jBKyNd0Wapo>).

Questo approccio intersezionale maturo e consapevole andrebbe, a nostro avviso, maggiormente valorizzato da tutti quei movimenti sociali e culturali, in primo luogo quello femminista, alle prese da sempre con una esplorazione/ridefinizione/riappropriazione identitaria che però, talvolta, rimane confinata in una visione ideologica, perdendo di vista la fisicità dei corpi. Non è paradossale, allora, che a recuperare questa materialità corporea, a rivendicarla fieramente, siano proprio coloro che, nell'ottica abilista, siano penalizzati/e sul piano fisico, e cioè le persone disabili. I corpi, infatti, si muovono nello spazio e per costruire relazioni, per vivere socialmente questo spazio, devono avere l'opportunità di attraversarlo, di navigarlo senza limitazioni o restrizioni. Il problema dell'accesso agli spazi è, in sostanza, un problema di accesso alla vita, come ci insegnano le Witty Wheels nel post *Le rampe mobili implicano dover chiedere il permesso* pubblicato sul loro blog:

«Parliamo di rampe mobili nei locali per chi usa le carrozzine elettriche o comunque non riesce a fare scalini.  
Dovrebbero funzionare così: tu schiacci il pulsante apposito e esce

un impiegato che ti sistema la rampa. Silenzio imbarazzato per chi non ha pensato che c'è chi non può alzare le braccia e schiacciare il pulsante, ma dettagli. Non è questo il punto. Vabbè, entri, ti fai i cacchi tuoi nel locale e poi, quando è ora di uscire, richiami il tipo che ti rimette la rampa.

Per me, messa così è peggio che se la rampa non ci fosse.

Non sei più un cittadino invisibile: ora il tuo status è passato ufficialmente a "cittadino di serie B". Le rampe mobili sono una soluzione che avalla l'idea (già parecchio diffusa) che il tempo delle persone disabili abbia meno valore. È un metodo che ci tiene zitti e buoni perché finalmente possiamo entrare: ma al prezzo di essere dipendenti, di dover chiedere il permesso in uno spazio pubblico. Ci viene chiesto, in pratica, di accettare cose che per le persone non disabili non sarebbero concepibili.

E personalmente, a queste condizioni, preferisco non entrare per niente. E parlo da una che vive in una città dove la stragrande maggioranza dei locali, dei bar e dei ristoranti non sono accessibili alle persone in carrozzina elettrica. [...] Spesso sento dire che le pedane mobili sono pur sempre 'un inizio', ma perché dovrebbe essere questo l'inizio e non la rampa fissa?

Più che un inizio, alla meglio mi sembra un contentino ipocrita e caritatevole, alla peggio una dichiarazione di subalternità (nostra ovviamente).

Nel grande schema delle cose, controproducente. Voglio tutto ciò che mi spetta, fine della storia» (Witty Wheels, <http://wittywheels.blogspot.com/>).

Le ripercussioni che la precarietà e le limitazioni di movimento hanno sulla socialità si traducono in vere e proprie discriminazioni, ci dicono ancora le Witty Wheels, questa volta nel post intitolato *Il disability pride, o perché sono fiera di essere disabile*.

«Io sono orgogliosa di essere disabile. È il concetto del disability pride, così come c'è il pride LGBTQI. La disabilità non è mai stata un'identità da cui ho sentito la necessità di distanziarmi, penso invece che abbia portato varie cose positive nella mia vita: aver sempre bisogno di aiuto fisico rende più creativi e consapevoli dell'interdipendenza tra le persone, sviluppa le capacità comunicative e l'empatia.

Ma non è per questo che mi considero orgogliosa di essere disabile. Lo sono perché essere disabile mi ha portato vicina a innumerevoli storie di discriminazione che non avrei mai conosciuto altrimenti. Storie che mi hanno reso più solidale, più umana, che hanno allargato il mio sguardo sull'ingiustizia che ci circonda. [...] Quando

si vedono persone disabili che credono davvero che non hanno relazioni perché il loro corpo è 'diverso', e non perché hanno barriere sociali, non si torna indietro.

Non si è più quelli di prima: la rabbia bruciante si meschia all'orgoglio, e le due cose si alimentano a vicenda.

Funziona così il pride delle minoranze: è una fierezza che nasce in contrapposizione all'essere considerati 'difettosi' e 'diversi'.

Più ci valutano così, più, in risposta, noi sentiamo il pride. Più veniamo rappresentati male in tv, più diventiamo orgogliosi di chi siamo. Più non siamo previsti, più ci facciamo vedere. Più ci fanno cascare i diritti dall'alto, come fossero favori e concessioni, più non ci scusiamo di esistere» (Whitty Wheels, <http://witty-wheels.blogspot.com/>).

Un altro tema sul quale la comunità disabile su YouTube è particolarmente impegnata riguarda sempre il corpo ma, potremmo dire, *alla rovescia*.

Molti/e vlogger, infatti, denunciano un altro aspetto della cultura abilista: se il tuo corpo ha le "stimmate" della disabilità – è, cioè, palesemente deficitario, manchevole di qualche "pezzo" o deforme – quello che ci si può attendere, come abbiamo visto, è pietà o, qualora da parte del disabile vi sia una tensione verso la "normalità", apprezzamento per la prestazione. Ma nel caso, invece, di disabilità che non necessariamente lasciano tracce sul fisico (come quelle psicologico/cognitive, a partire dall'autismo) o che si palesano solo in particolari circostanze, in primo luogo sociali (come la sordità, il mutismo, la cecità), l'atteggiamento della società abilista è spesso improntato alla diffidenza, al sospetto, che sfocia, talvolta, nell'accusa rivolta a persone *portatrici di tali disabilità* "invisibili" (soprattutto se godono di una certa celebrità) di fingere per godere di maggiori attenzioni e comprensione.

Jessica Kellgren-Fozard, vlogger sorda che può vantare un seguito di quasi 800.000 follower, torna spesso nei suoi video su questo ennesimo stigma prodotto dalla cultura abilista. Come spiega in un video intitolato *Cosa riesco e non riesco a sentire* e pubblicato in occasione della Settimana mondiale del sordo, cerca di spiegare cosa implichi il suo *impairment* sensoriale:

«Mi ci è voluto molto tempo per capire che stessi diventando sorda. Ho cominciato a prenderne atto fra i 15 e i 18 anni ma è stato quando sono andata all'università che ho realizzato che non riuscivo a sentire nulla. Dovrei puntualizzare che, prima di allora, passavo la maggior parte del mio tempo in ospedale o nel mio letto a casa (per altre patologie ndr), non parlavo molto con le persone ma principalmente leggevo e scrivevo, cose per cui non servono le orecchie [...] La sinistra è peggiore della destra: la prima ha, credo, l'85% in meno di capacità uditiva, la seconda il 65%. [...] Cosa riesco e non riesco a sentire? Se una voce ha un tono

molto basso, riesco generalmente a sentirla meglio. Se ha un tono molto alto non riesco proprio a sentirla, anche se indosso i miei apparecchi acustici. Quindi, per esempio, potrei essere seduta di fianco a un allarme, e non avere idea del perchè le persone corrono dappertutto. [...] Non ho la percezione uditiva direzionale. Se c'è un rumore, non so da dove arriva. [...] Se siamo solo io e te in una stanza avrai la mia attenzione. [...] Se sto leggendo qualcosa e sento un rumore confuso ovviamente so che devo alzare la testa e guardare te perchè solo tu sei lì. Solo tu. Ma, se siamo in una stanza completamente piena di persone, per me c'è un muro di suoni e io non so se stai parlando a me anche se mi sei seduto di fianco. Senza i miei apparecchi acustici, non riesco a distinguere le parole. La tua voce, per quanto mi riguarda, è esattamente uguale a qualsiasi altro rumore generico che può esserci in una stanza, che sia un termosifone, un frigo o una lavastoviglie [...] Questo è il motivo per il quale sono sempre così stanca [...], perchè il mio cervello sta cercando di cogliere questa o quella parola, di ricostruire il senso di un discorso» (Kellgren-Fozard, <https://www.youtube.com/watch?v=6dTq9d9KqmQ>).

Ma quanto di questo sforzo arriva agli altri? Paradossalmente, più gli sforzi per ricostruire il senso hanno successo meno l'interlocutore ha percezione della sordità della persona che ha davanti ed è a quest'altezza che, spesso, si insinuano gli ennesimi pregiudizi sulla disabilità, che giungono, in questo caso, a reputarla una finzione. La Kellgren-Fozard lo spiega splendidamente in un altro suo video, intitolato proprio *Si può sapere se una persona disabile sta "fingendo"?*

«Tema del giorno è: "come capire se una persona disabile sta fingendo" [...] Probabilmente vedendomi non ti renderai conto che ho sofferto la scorsa settimana per un'emicrania durata 80 ore. È stato ... orribile. [...] Il dolore è iniziato martedì sera, mercoledì mattina vomitavo continuamente, ero incapace di restare sveglia, mettermi seduta o avere un po' di luce intorno a me. Per 80 ore ... [...] Abbiamo discusso sul chiamare un'ambulanza, perché quando sono in preda alle crisi di vomito l'unica cosa in grado di fermarle è un'iniezione antiemetica direttamente nelle vene, ma non sempre è la soluzione migliore perché [...] il Pronto soccorso è il posto PEGGIORE dove stare con l'emicrania, con tutte le sue luci intermittenti, il via vai ecc. [...] Quando, dopo giorni, sono stata di nuovo in grado di stare davanti allo schermo, ho controllato pigramente Twitter e mi sono ritrovata questo titolo: *Jamela Jamil accusata di aver simulato la sua malattia*. Se non lo sai, Jameela Jamil è un'attrice, presentatrice e attivista britannica che soffre della sindrome di Ehlers-Danlos e di molte altre comorbidity [...] All'età

di 17 anni è stata anche investita da un'auto, riportando molte fratture e danni alla colonna vertebrale [...] Un utente di Instagram ha creato un thread in cui accusava Jameela di mentire circa la sua disabilità e le sue malattie, arrivando a dire che soffre della sindrome di Munchausen. [...] Ora, bullizzare una persona che pensi stia "fingendo" una disabilità è molto diverso dall'attaccare sistematicamente un intero gruppo di persone, cioè i disabili nel loro complesso. Si passa per meno stronzi [...] E comunque, per chi non lo sapesse, la sindrome di Munchausen è un disturbo mentale, che induce una persona ad agire ripetutamente e deliberatamente come se avesse una malattia fisica o mentale quando invece non è malata [...] Il comportamento di questi soggetti non è in alcun modo collegato a vantaggi pratici ma solo a concentrare l'attenzione degli altri su di sé [...] Perché questa notizia mi ha così tanto sconvolta? Perché mi ha fatto così male? [...] Perché anche se ho una disabilità genetica facilmente dimostrabile ho ancora paura che qualcuno dica che sto fingendo [...] Ho una disabilità che paralizza parti del mio corpo per alcuni periodi, [...] a volte devo usare una sedia a rotelle perché mi si paralizza un piede, una volta mi si sono paralizzate entrambe le gambe dalle ginocchia in giù [...] Eppure, mi viene un freddo terrore al pensiero di alzarmi dalla sedia a rotelle in pubblico» (Kellgren-Fozard, <https://www.youtube.com/watch?v=OBC3zNZx7Dg>).

Guardando i video di Jessica, si comprende come il suo timore di essere accusata di essere un'impostora sia accresciuto dall'immagine estetica e dalle modalità comunicative da lei scelte per parlare di disabilità. Nei suoi video, infatti, la Kellgren-Fozard, militante LGBTQ+, appare come una pin-up Anni Quaranta, vistosamente truccata e con un'estetica a metà tra il burlesque e la queer-ness; anche l'eloquio è in tema, volutamente lezioso e seduttivo, talvolta "cinguettante", tanto da poter provocare una "dissonanza cognitiva" in chi assiste alle sue "performance", comunque dense di considerazioni intelligenti e profonde sulla disabilità. Si tratta di una scelta, a nostro modo di vedere, molto "politica", che nasce dal rifiuto degli stereotipi solitamente associati alla disabilità, che si vorrebbe essere un tema necessariamente imparentato al dolore e alla sofferenza, da trattare con il registro della "serietà". Se, nel caso della Kellgren-Fozard, l'indossare una maschera è una scelta consapevole, nei vlog di altre YouTuber disabili l'accento è più sulla sofferenza che scaturisce dalla necessità di occultare la propria disabilità (quando essa non è fisica), fino all'adottare canoni conformisti pur di evitare di essere emarginati.

Riuscire a parlarne in pubblico, ci dice tuttavia Annie Elaine, vlogger autistica, può servire a riappropriarsi dei tempi e dei modi del proprio percorso di consapevolezza:

«Mi sento abbastanza vulnerabile a parlarne [...] È qualcosa che è semplicemente una parte della mia vita, dove l'abilismo interiorizzato mi ha lasciato un trauma da superare (e io lo sto superando) e che avrei potuto continuare a tenere privato solo per le persone più vicine a me. Quello che è cambiato è che ora lo rivendico ufficialmente, ho fatto quel passo in avanti fuori dall'ombra della vergogna e dell'abilismo interiorizzato. Mi eserciterò a non aver paura di chiedere i chiarimenti di cui ho bisogno o a scusarmi quando sono troppo stimolata o affaticata. Non mi vergognerò [...] quando avrò bisogno di fermarmi per elaborare qualcosa o lavorare sulle mie parole. Quando parlo, succedono così tante cose al mio interno per far uscire le parole. Immagino queste raccolte di parole e frasi che volano sopra la mia testa, e mentre parlo sto lavorando velocemente per cercare di trasformare queste parole in una vera e propria frase trapuntata all'uncinetto. Ogni volta che lo faccio con successo, mi sorprendo, mi sembra impossibile che stia accadendo» (Elaney, <https://www.youtube.com/watch?v=qXynK-rfAnA>).

### 3. Aperture sotto forma di (brevissime) conclusioni

In conclusione, possiamo dire che queste narrazioni rappresentano una risposta politica all'azione di confinamento altrettanto politica dei corpi altri, operata da un sistema che non ha alcuna intenzione di lasciarsi contaminare da spinte capaci di mettere in discussione lo storytelling mainstream centrato sull'efficientismo, sull'abilismo, sul prestazionismo di matrice neoliberista, che esalta quindi i corpi bianchi, maschili, eterosessuali e sani.

Una contronarrazione che, a tutti gli effetti, si offre come una controcultura che siamo interessati non solo a studiare (come fossimo entomologi) ma a frequentare, a partire dall'ascolto attivo delle cose che questi blogger e vlogger hanno da dire.

Quello di raccogliere e rilanciare i loro discorsi in ambienti di divulgazione scientifica e accademica è, e vuole essere, un primo passo in vista dell'apertura di spazi di condivisione inediti che siamo interessati a (anzi avvertiamo la necessità di) sviluppare.

Come direbbero i francesi: *à suivre*.



## Bibliografia

- ANNAMMA S., CONNOR D-. & FERRI S. (2016). *DisCrit: Disability Studies and Critical Race Theory in Education*. New York: Teachers College Press.
- ANZALONE D. (2008). *Handicappato e carogna*. Milano: Mondadori.
- AUERBACHER E. (1991). *Babette, handicappata cattiva*. Bologna: EDB.
- BOCCI F. (2019). Disability Studies. In L. d'Alonzo. *Dizionario di Pedagogia Speciale*. Brescia: Scholé
- BOCCI F., DE CASTRO M. & ZONA U. (2020). Non solo marketing. L'ecosistema Youtube come opportunità per l'autonarrazione della disabilità e dell'inclusione. *MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni*, vol. 10, n. 1: 121-138.
- BROWN C. (1990). *Il mio piede sinistro*. Milano: Mondadori.
- BUTLER J. (2017). *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Bari: Laterza.
- FERRI B. (2018). DisCrit, L'approccio intersezionale nell'educazione inclusiva. In Goodley D. & al. *Disability Studies e inclusione. Per una lettura critica delle politiche e pratiche inclusive*. Trento: Erickson.
- GIUSTI M. (1999). *Il desiderio di esistere. Pedagogia della narrazione e disabilità*. Firenze: La Nuova Italia.
- IMPRUDENTE C. (2003). *Una vita imprudente. Percorsi di un diversabile in un contesto di fiducia*. Trento: Erickson.
- MARINI L. (2007). *Nella bolla. Come si vive con l'autismo*. Trento: Erickson.
- MIGLIARINI V. (2018). Quale educazione inclusiva? Comprendere la "bessizzazione" dei minori non accompagnati richiedenti asilo in Italia attraverso la prospettiva dei DisCrit. In Goodley D. & al. *Disability Studies e inclusione. Per una lettura critica delle politiche e pratiche inclusive*. Trento: Erickson.
- MIGLIARINI V., D'ALESSIO S. & BOCCI F. (2018). SEN Policies and migrant children in Italian schools: micro-exclusions through discourses of equality. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01596306.2018.1558176>.
- MONCERI F. (2017). *Etica e disabilità*. Brescia: Morcelliana.
- OLIVER M. (1990). *The politics of disablement*. Basingstoke: Macmillan.
- OSMAN M. (2019). *Eye-Opening YouTube Stats and Facts (2nd Most-Visited Site)*. <https://kinsta.com/blog/YouTube-stats/>
- PÉREZ-TORRES V., PASTOR-RUIZ Y., BEN-BOUBAKER S.A. (2018). YouTuber videos and the construction of adolescent identity. *Comunicar. Media Education Research Journal*, XXVI, 55: 61-70.
- SANTAMATO M. (1995). *Io sirena fuor d'acqua*. Milano: Mondadori.
- VALTELLINA E. (2013). Storie dei Disability Studies. In Medeghini R., D'Alessio S., Marra A. D., Vadalà G., Valtellina E. (2013). *Disability studies. Emancipazione, inclusione scolastica e sociale, cittadinanza*. Trento: Erickson.



## Corpi contundenti. Confinamento carcerario, irriducibilità e dissociazione nelle rappresentazioni letterarie e medialì

Fabio Bocci e Alessandra M. Straniero<sup>67</sup>

*Il corpo qui si trova in posizione di strumento o di intermediario; se si interviene su di esso rinchiudendolo o facendolo lavorare, è per privare l'individuo di una libertà considerata un diritto e insieme un bene. Il corpo, secondo questo tipo di penalità, è irretito in un sistema di costrizioni e di privazioni, di obblighi e divieti [...] Il castigo è passato da un'arte di sensazioni insopportabili a una economia di diritti sospesi. Se è ancora necessario, per la giustizia, manipolare e colpire il corpo dei giustiziandi, lo farà da lontano, con decenza, secondo regole austere, e mirando ad un obiettivo ben più "elevato"*  
(Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*).

*Mi sembra impossibile che nonostante tutto siamo riuscite a sopravvivere a questo inferno. Forse è per questo che la vita ci ha regalato un posto migliore*  
(Teresa González, *Vis a vis*).

### *Premessa*

Quello dei corpi confinati all'interno delle mura carcerarie è un *tema* esplorato da diverse angolazioni. In ambito pedagogico ad esempio, sono numerosi gli autori e gli studiosi che vi si sono dedicati assumendo una prospettiva riconducibile alla Pedagogia della devianza e della marginalità così come di Pedagogia Speciale o di Pedagogia Sociale (ad es: Concato, 2003; Casadei, 2008; Turco, 2011; De Angelis, 2012, 2015; Di Roberto, Maddalena & Taraschi, 2013; Zizioli, 2014; Argiropoulos, 2014; Musi, 2017; Telesca, 2019; Decembrotto, 2019; Friso & Decembrotto, 2019).

In questa quinta e ultima incursione all'interno di un volume dedicato ai corpi altri, però, pur avendo a mente tali studi desideriamo indirizzare la nostra attenzione sulle rappresentazioni medialì dei corpi altri confinati nell'istituzione carceraria – in modo particolare sui corpi femminili raffigurati in una serie TV recente e molto seguita qual è *Vis a Vis* – non prima però di aver introdotto il tema soffermando lo sguardo anche sulle rappresentazioni letterarie e cinematografiche.

Nelle narrazioni che prendiamo qui in considerazione, i corpi sono contundenti perché dai loro pensieri, dai loro atteggiamenti e dalle loro azioni

---

<sup>67</sup> Il presente contributo nasce dai continui colloqui e dalle incessanti riflessioni degli autori sui temi affrontati. Si tratta quindi di un lavoro congiunto. Per la sua redazione e per l'identificazione delle parti, a Fabio Bocci vanno attribuiti la Premessa e il Paragrafo 1, mentre ad Alessandra M. Straniero va attribuito il Paragrafo 2.

emergono manifestazioni di irriducibilità, indocilità, avversione e dissociazione, soprattutto contro quella che sembra emergere come la “violenza dell’istituzione”, ossia, per dirla con Foucault (1976), quella che nella nostra società sembra emergere come una palese (forse la più palese) *tecnologia politica del corpo* e del suo apparato di controllo.

In coerenza con la natura di queste incursioni, non è nostra intenzione produrre una trattazione sistematica ed esaustiva delle tematiche qui affrontate. Ci interessa invece lanciare un sasso senza nascondere la mano, in modo che resti ben visibile (soprattutto a noi) sia la questione in sé (ovviamente non aperta da noi ma nella quale ci introduciamo portando, ci auguriamo, un piccolo contributo), sia il nostro interesse a proseguire a interessarcene.

## 1. Corpi contundenti nella letteratura e nel cinema

Il primo riferimento che desideriamo condividere con il lettore è quello del romanzo *Il vagabondo delle stelle* (in alcune edizioni *Il viaggiatore delle stelle*) di Jack London, pubblicato nel 1915. È la storia di Darrell Standing, un professore universitario che viene condannato per la morte di un suo collega e per questo incarcerato a San Quentin. Nel carcere, anche per l’avversione nei suoi confronti del direttore Mr. Atherton che lo considera un soggetto *incorreggibile*, Standing subisce lunghi periodi di isolamento e brutali torture (come il contenimento prolungato con la camicia di forza). Lo scopo del Direttore è quello di trasformare il detenuto in un *corpo docile* (Foucault, 1976), di metterlo di fronte all’opzione tra chinarsi o spezzarsi (impazzire): «cercai i modi per riuscire a sopportare meccanicamente le ore in cui ero sveglio. Elevai al quadrato e al cubo una serie infinita di numeri, e con la concentrazione e la volontà, portai avanti interessanti progressioni geometriche... Mi dilettaì persino con la quadratura del cerchio... Ma quando mi accorsi che anche lì era in agguato la pazzia, lasciai perdere la quadratura del cerchio, anche se mi costò un grosso sacrificio, perché lo sforzo mentale richiesto era un mezzo eccellente per ammazzare il tempo (London, 1996, p. 51).

Per resistere la deriva (indotta) dell’alienazione l’ex professore ormai detenuto *non modello*, inizia a viaggiare con la mente e a vivere in altri corpi che abita con il potere dell’immaginazione. Questa modalità altra di resistere alla violenza dell’istituzione carceraria (alla fine il Direttore riesce a farlo condannare a morte per un reato commesso in carcere) è stata descritta come *metem-piscosi*. In realtà, entrando nel territorio dell’Analisi Istituzionale, si tratta in realtà di un’azione di *dissociazione*, la quale non va intesa come una patologia psichiatrica da trattare ma come una risorsa vitale (Boumard & Lapassade, 2010) e come una forma che, nel suo manifestarsi, mette in luce le contraddizioni e le disfunzioni dell’istituzione che la genera (Gueli, 2018; Hess & Weigand, 2008).

Questa modalità di fronteggiare l’internamento del corpo nell’istituzione

totale del carcere è stata ampiamente indagata (collettivamente e dal di dentro) da un gruppo di persone che hanno vissuto l'esperienza del carcere speciale a seguito della loro adesione e partecipazione alla lotta armata che si è venuta a configurare in Italia (e non solo) a partire dalla fine degli anni Sessanta. In particolare il riferimento va primariamente a *Nel bosco di Bistorco* (Curcio, Petrelli, Valentino, 1990)<sup>68</sup>, i quali dopo oltre dieci anni di reclusione (rinunciando all'ora d'aria) aprono una riflessione comune sull'esperienza dell'internamento. Come indicato nella presentazione del libro<sup>69</sup>, l'idea perseguita dagli ideatori – e che ha dato vita alla nascita alla Cooperativa sensibili alle foglie e alla prospettiva della *Socioanalisi narrativa* (Curcio, Prette, Valentino, 2012) – è quella che «la reclusione in qualunque istituzione totale sottopone il corpo a una radicale amputazione relazionale e alla torsione irreversibile di ogni senso e di ogni linguaggio».

Da qui la formulazione di una domanda radicale, che peraltro ha aperto la strada ai *Cantieri di Socioanalisi narrativa: Come fanno i reclusi a tenersi in vita? Come fanno a vivere giorno dopo giorno?* La risposta (o la ricerca nella risposta) deriva dall'analisi di quello che è un dato esperienziale: «la capacità del corpo di cavalcare negli ampi territori degli stati modificati. Ciò porta a immaginare il recluso come una persona che, mentre è lì dove i reclusori lo hanno chiuso, è anche altrove, dove il cuore lo porta [nella scrittura di una lettera, il fervore della scrittura, nei sogni, negli interessi, negli odori, nei sapori, nel tatto, nella memoria...]».

Il progetto però, come non mancano di evidenziare l'editore nella nota alla terza edizione del volume, non si limita all'esperienza carceraria. Questa diviene metafora di altre reclusioni, altri e più quotidiani confinamenti che riguardano tutti risparmiando *chi è fuori*, ossia chi si sente preservato dal proprio *stato di normalità*. In effetti, l'esperienza della reclusione «non inizia né finisce sulla soglia di un carcere, di un manicomio o di una qualche altra istituzione totale. Non concerne solo gli internati. C'è una reclusione meno evidente, più sottile: quella che lega bambini, donne e uomini di ogni etnia, età, condizione sociale a quei "giochi" della vita quotidiana che, contro la loro stessa volontà, sono costretti a giocare. C'è quel "dover stare al gioco" che rende per ciò stesso, assai spesso, il gioco della vita penosamente impossibile. Ecco, nella metropoli sempre più differenziata nel sovraccarico delle omologazioni, c'è questa difficoltà a vivere il presente, questa difficoltà antropologica diffusa, che mette un po' tutti davanti al dilemma: soccombere o accettare la sfida? La sfida dell'irritazione, della divergenza, del mutamento. Diciamo allora che noi guardiamo le mille ir/ritazioni – i mille conflitti con la ragnatela di relazioni ritualizzate che operano coattivamente, le sofferenze generate dalla difficoltà a vivere nella trappola di quella ragnatela – come fossero linguaggi di rottura, stati modificati

<sup>68</sup> Non solo, anche al *Progetto Memoria* sempre promosso da *Sensibili alle foglie*. In particolare, sull'esperienza carceraria si veda Prette (2006).

<sup>69</sup> <https://www.libreriasensibiliallefoglie.com/dettagli.asp?sid=9230300720131018181851&idp=1&idn=1>

del corpo, transe curative. È nostra convinzione, infatti, che gli stati modificati del corpo, gli stati personali e collettivi di transe fluida, svolgano in pratica una funzione curativa e, in potenza, una funzione creativa. Aprano, cioè alla ricerca personalizzata di dimensioni Altre della vita relazionale. Altre, irrecluse, discontinue. Scrivendo *Nel bosco di Bistorco* abbiamo inteso dare di ciò una qualche diretta testimonianza» (Curcio, Petrelli, Valentino, 1990, pp. 299-230)<sup>70</sup>.

Naturalmente sulla descrizione/analisi della vita in carcere riconducibile ai protagonisti dei cosiddetti *Anni di piombo* (termine generico che sembra dire molto con la sua sintesi ma che in realtà reifica eventi e esperienze – comunque tragici/che estremamente differenti), esistono molte e altre voci che si sono affidate alla narrazione letteraria.

Basti pensare a Sante Notarnicola e al volume *L'evasione impossibile* del 1972, che raccoglie/racconta la sua evoluzione dalla partecipazione alla famigerata *Banda Cavallero* fino all'incontro (proprio in carcere) con i movimenti extraparlamentari.

Così come al libro denuncia *È Lui! Diario dalla Galera* di Pietro Valpreda (1974), ingiustamente accusato di essere l'autore della Strage di Piazza Fontana del 1969. Il titolo fa riferimento alla sua identificazione da parte del tassista Cornelio Rolandi che lo indica dicendo, in dialetto milanese, "L'è lui!". Valpreda è stato messo a confronto con quattro persone vestite di tutto punto, con giacca e cravatta, mentre lui (*il mostro* come gli griderà all'uscita dal palazzo di giustizia un giornalista) è vestito informalmente<sup>71</sup>. Inoltre è anarchico, ballerino e zoppo: un perfetto *freak* da dare in pasto all'opinione pubblica. In riferimento alla sua condizione detentiva Valpreda scrive: «l'isolamento è una vera e propria segregazione abietta, il cui fine non è quello, come sostiene la legge, di impedire l'inquinamento delle prove, ma di distruggere il fisico e la psiche della persona segregata» (Valpreda, 1974, p. 11). Non a caso Valpreda è morto di cancro nel 2002, dopo una estenuante battaglia giudiziaria che, anche contro le evidenze, ha continuato a perseguirlo.

<sup>70</sup> Peraltro, da questa esperienza è nato anche il progetto di *Arte Ir-ritata*. <http://www.nelboscodibistorco.it/nel-bosco-di-bistorco/index.html> e la Collana *Scrizioni ir-ritate*. Sull'arte ir-ritata si veda Valentino (2017). Ci piace anche qui citare, perché dal nostro punto di vista si tratta di una forma di arte irritata, l'opera dedicata al confinamento carcerario del videoartista e performer panamense Jahfis Quintero, che ha passato in carcere dieci anni (luogo nel quale ha trovato, per contrapposizione alla povertà e alla violenza che caratterizzano l'istituzione penitenziaria), una via per esprimersi e anche per denunciare. In particolare segnaliamo *Mirror* (2017), una video-performance in cui l'autore mostra la lotta tra l'architettura limitante delle carceri e la creatività dei detenuti. Un uomo di spalle lancia ripetutamente una palla da tennis a un disegno sul muro ritraente una figura umana con il braccio alzato e che sembra restituire la palla a ogni lancio. Come scrive l'autore nel presentare il video, «un uomo condannato al silenzio e all'isolamento un disegno di una persona nel muro, questo piccolo gesto trasforma un pesante muro di cemento e metallo in un compagno di giochi. I condannati non sono più soli e il muro non è più muro». Cfr. <https://vimeo.com/182384723>.

<sup>71</sup> Il lettore può vedere la foto e una sintesi del racconto della vicenda al seguente link che fa riferimento a un articolo di Giovanni Maria Bellu su *la Repubblica*: <https://www.repubblica.it/online/cronaca/valpreda/valpreda/valpreda.html>.

Lo stress detentivo, soprattutto quando la condanna è ingiusta, causa la malattia del corpo.

Com'è noto la stessa cosa è accaduta al giornalista Enzo Tortora, anche *lui* devastato da una vicenda (e morto di cancro nel 1988), della quale era assolutamente estraneo, che lo ha gettato in pasto (almeno nelle prime fasi) alla morbosità se non alla gogna mediatica (Tortora, 1993).

Ma è meno noto al grande pubblico che questo è successo anche a Giuliano Naria che ha scontato una lunga detenzione di *carcerazione preventiva* in quanto somigliante all'identikit di uno degli attentatori dell'assalto e dell'uccisione del giudice Francesco Coco da parte delle Brigate Rosse nel 1976. Naria è rimasto in prigione per ben 9 anni (e 16 giorni), durante i quali è arrivato a pesare solo 35 kg a causa dell'anoressia. Dopo una mobilitazione popolare – e l'intervento del Presidente della Repubblica Sandro Pertini, del Ministro di Grazia e Giustizia Mino Martinazzoli e di moltissimi parlamentari) ottiene gli arresti domiciliari nell'agosto del 1985 e rilasciato nel 1986. Assolto definitivamente (e con formula piena) nel febbraio del 1991, si ammala (un tumore alla bocca) e muore ad appena 50 anni il 27 giugno 1997. Sul carcere Naria ha scritto *La casa del nulla* (con Rosella Simone, 1988) e *I duri* (1997).

Altri esempi di narrazioni che provengono da questo periodo storico, e ci vengono consegnate come testimonianze del confinamento nell'istituzione carceraria, sono quelle di Adriana Faranda, che nel suo *Il volo della farfalla* (2006) scruta l'universo del carcere femminile e delle storie dei corpi che vi sono reclusi, di Anna Laura Braghetti e Francesca Mambro, le quali nel loro *Il cerchio della prigione* (1995) attivano un dialogo-epistolario sulle rispettive esperienze e di Giuliano Naria.

Ovviamente non possono non essere citate le storie carcerarie dei personaggi che hanno riempito le cronache criminali del nostro Paese e non solo. Tra queste, a solo titolo esemplificativo di una vastissima produzione, richiamiamo il libro di Renato Vallanzasca *Il fiore del male. Bandito a Milano* (con Carlo Bonini, 1999), quello di Giovanni Bianconi *Ragazzi di Malavita. Fatti e misfatti della banda della Magliana* (1995), quello di Antonio Carlucci e Gian Paolo Rossetti, *Io il Tebano. Dieci anni di criminalità italiana nel racconto di Angelo Epaminonda* (1991).

Queste narrazioni ci sono utili anche per portare il discorso su Edward (Eddie) Bunker, il quale prima di divenire famoso al grande pubblico (anche per la partecipazione al film di Quentin Tarantino *Le iene*) ha passato buona parte della vita entrando e uscendo dal carcere. Bunker ha poi narrato queste esperienze in libri che sono poi divenuti celebri, quali *Come una bestia feroce* (1973) – edito in Italia nel 1976 con il titolo *Vigilato speciale* – dal quale è stato poi tratto il film con Dustin Hoffman *Straight Time* (Ulu Grosbard, 1978, in Italia *Vigilato speciale*), *Animal Factory* (1977, in Italia 2004), anch'esso trasposto cinematograficamente con il medesimo titolo nel 2000 per la regia di Steve Buscemi e, forse soprattutto, l'autobiografia (un vero capolavoro) *Educazione di una canaglia* (2000, in Italia 2002), in cui Bunker offre al lettore un

panoramica cruda e reale delle violenze che caratterizzano le carceri americane.

A proposito del confinamento e delle violenze nell'istituzione carceraria non possono non essere menzionati due opere letterarie che hanno trovato poi fortuna anche al cinema.

La prima è il famosissimo *Papillon*, libro autobiografico di Henri Charrière, pubblicato in Francia nel 1969 (in Italia nel 1970) e dal quale è stato tratto un fortunatissimo omonimo film nel 1973 per la regia di Franklin J. Schaffner e con la partecipazione di Steve McQueen e Dustin Hoffman.

La seconda opera è il racconto di Stephen King *Rita Hayworth e la redenzione di Shawshank* presente nella raccolta *Stagioni diverse* del 1982 (in Italia 1987), dal quale è stato tratto il film *Le ali della libertà* (Frank Darabont, 1994) con Tim Robbins e Morgan Freeman.

Sia le narrazioni letterarie sia le relative pellicole sono un inno all'indocilità dei corpi confinati all'isolamento carcerario e al desiderio di libertà che alla fine, nonostante tutto e in alcuni casi, riesce a prevalere. Un discorso che sembra riguardare anche Lisbeth Salander – protagonista della saga *Millennium* ideata e, solo in parte portata a compimento, da Stieg Larsson – la quale fa dell'irriducibilità della sua diversità un motivo di vita, cosa che la porta ad avere a che fare con la violenza del sistema istituzionale (e non giudiziario) svedese e con quella del carcere (in *L'uomo che inseguiva la sua ombra*, quinto libro della serie firmato però da David Lagercrantz dopo la morte prematura di Larsson).

Il riferimento a Lisbeth Salander e alla saga *Millennium* (anch'essa via via trasposta al cinema), ci conduce a scorrere velocemente in rassegna altri titoli di film, oltre a quelli già citati, che hanno trattato il tema della reclusione carceraria e dei dispositivi (ivi inclusa la violenza) che la abitano.

Tra questi citiamo *Il miglio verde* (Frank Darabont, 1999) anch'esso tratto da un romanzo (omonimo) di Stephen King (1996), *Fuga di mezzanotte* (Alan Parker, 1978), che racconta le drammatiche condizioni del carcere in Turchia mediante la storia, realmente accaduta, allo studente universitario Billy Hayes arrestato per possesso di hashish e condannato prima a quattro anni e poi all'ergastolo da scontare nel carcere di Sağmalcılar, *Il profeta* (Jacques Audiard, 2009), che segue le vicende del giovane Malik, entrato in carcere appena maggiorenni e uscito dopo sei anni trasformato in un criminale, *Dead Man Walking - Condannato a morte* (Tim Robbins, 1995), canto tragico contro la pena di morte tratto dall'omonimo romanzo autobiografico di suor Helen Prejean, *Cella 211* (Daniel Monzón, 2009), basato sul romanzo *Celda 211* di Francisco Pérez Gandul e naturalmente, *Sulla mia pelle* (Alessio Cremonini, 2018), film denuncia sulla assurda morte di Stefano Cucchi. A questi si aggiungono film che fanno riferimento alla scena politica, come *Nel nome del padre* (Jim Sheridan, 1994), tratto dal romanzo autobiografico di Gerry Conlon *Proved Innocent*, uno dei *Guildford Four*, i ragazzi ingiustamente accusati di un attentato a un Pub inglese da parte dell'IRA nel 1974 e a lungo detenuti (e torturati), oppure *Hunger* (Steve McQueen, 2008), film che ricostruisce la vicenda car-

ceraria di Bobby Sand, attivista irlandese morto a soli 27 anni nel 1981 nel carcere di Long Kesh, nell'Irlanda del Nord, a seguito di uno sciopero della fame condotto ad oltranza per protestare contro il regime carcerario cui erano sottoposti i detenuti politici. Discorso analogo a quello riservato agli esponenti al gruppo Baader-Meinhof, così come raccontato nei film *Anni di piombo* (Margarethe von Trotta, 1981) e *La Banda Baader-Meinhof* (Uli Edel, 2008).

Come possiamo vedere si tratta di pellicole, molte delle quali basate su storie vere, che mettono in scena il dispositivo carcerario come luogo tutt'altro deputato sostanzialmente a *sorvegliare* (alienando) e *punire* (per alienare), attraverso un esercizio di controllo sui corpi.

È quello che emerge anche da un altro classico: *Brubaker* (Stuart Risenberg, 1980), interpretato da Robert Redford. Si tratta di una pellicola, come si suole dire, di *impegno sociale*, ispirata alla vera storia del criminologo Thomas Murton incaricato di riformare il sistema carcerario dell'Arkansas. Il suo libro, *Accomplices To the Crime* (1969), che descrive le assurde condizioni di detenzione, la violenza e la corruzione poi riprese nel film, hanno dato vita nel 1970 a una sentenza della Corte Federale degli Stati Uniti che ha condannato lo Stato dell'Arkansas per la sistematica violazione dei diritti costituzionali delle persone detenute nelle sue carceri.

Nella filmografia esiste anche una specifica narrazione riservata alla detenzione dei corpi femminili. A questa si farà riferimento nel prossimo paragrafo, dapprima con una breve rassegna di alcuni titoli di film e poi con il riferimento ad alcune recenti serie Tv.

## 2. Il corpo (contudente) femminile nella rappresentazione mediale

Il cinema non ha mancato, con tutti i suoi dispositivi narrativi, di porre l'attenzione sulla rappresentazione dei corpi femminili nei luoghi di confinamento carcerario.

I primi film che posano lo sguardo su questa condizione sono ovviamente di matrice hollywoodiana e risalgono agli anni Trenta. Si tratta di film melodrammatici, come *L'uomo che voglio* (Sam Wood, 1933, con Jean Harlow e Clark Gable), in cui la prigionia è funzionale al racconto di altre vicende (a sfondo redentivo e moralistico). Risale invece agli anni Cinquanta l'uscita di film con una narrazione interamente ambientata in un carcere femminile. Parliamo di film come *Prima colpa* (John Cromwell), il cui vero titolo è *Caged* (*Ingabbiata*) che fa riferimento all'opera di Virginia Kellogg *Women Without Men*, in cui una giovane donna incarcerata per la complicità in un furto si trasforma in una criminale. Oppure di *La rivolta delle recluse* (Lewis Seiler, 1955) o *Nella città l'inferno* (Renato Castellani, 1959) interpretato da Anna Magnani e Giulietta Masina e interamente ambientato nella prigionia femminile delle *Mantellate* di Roma.

A partire dagli anni Settanta si è venuta a delineare una narrazione di genere

(o sottogenere) definita *Women in Prison* legata ai cosiddetti film d'*exploitation*.

Tra i titoli che vi fanno riferimento troviamo molti film con Pam Grier (ritenuta, come abbiamo visto nel capitolo di Fabio Bocci in questo volume, una esponente della *black exploitation*). Parliamo di *Rivelazioni di un'evasa da un carcere femminile* (Gerardo de Leon, 1971), *Sesso in gabbia* (Jack Hill, 1971), *The Big Bird Cage* (Jack Hill, 1972) e *Donne in catene* (Eddie Romero, 1972). Un'altra pellicola del genere è *Femmine in gabbia* (Jonathan Demme, 1974), nella quale viene messa in scena la vita all'interno di un carcere femminile isolato dal mondo in cui una direttrice, ai limiti della follia, e un medico crudele e perverso, reprimono gli istinti sessuali delle detenute con metodi a dir poco brutali. E quando alcune detenute dopo una rivolta riescono a fuggire, la polizia farà in modo che nessuna resti viva.

Una trama non dissimile la troviamo in *99 donne* (Jesùs Franco, 1968). Anche qui le prigioniere devono vedersela con una spietata direttrice, e diretto da una spietata aguzzina, Thelma Diaz, che costringe le donne più giovani e attraenti a concedersi al governatore della città dove sorge la prigione.

In Italia i titoli più noti sono *Le evase - Storie di sesso e di violenze* (Giovanni Brusadori, 1978), *Violenza in un carcere femminile* (Bruno Mattei, 1982), *Blade Violent - I violenti* (Gilbert Roussel – in realtà Bruno Mattei, 1983), film conosciuto anche con il titolo di *Emanuelle - Fuga dall'inferno* entrambi interpretati da Laura Gemser (nota per aver interpretato la serie dei film sul personaggio di *Emanuelle nera*) e *Anime perse* (Bruno Mattei, 2006), noto anche col titolo *The Jail - L'inferno delle donne*.

Si discosta da questo sotto-genere *Prigione di donne* (Brunello Rondi, 1974), storia di una giovane turista francese (Martine) che mentre è in visita in Italia con una amica viene arrestata (ingiustamente) per possesso di droga. Trasferita in carcere, cerca di fare amicizia con alcune donne – Susanna, una prostituta, Gianna, che si occupa di aborti clandestini, Grazia, una detenuta politica adamantina – ma soprattutto sperimenta sul proprio corpo il sadismo delle guardie carcerarie (secondine) e la disumanità delle suore che prestano servizio. Dopo una rivolta a cui prende parte viene trasferita in un penitenziario di massima sicurezza. Quando finalmente viene scarcerata *per non avere commesso il fatto* è ormai trasformata.

A parte quest'ultima pellicola, e quelle degli anni Cinquanta, generalmente si tratta di film in cui i temi della violenza carceraria e dei soprusi (di tutte/i su tutte/i) sono messi a servizio di un genere *pulp* e spesso voyeuristico, con l'effetto di attenuarne il portato e la denuncia sociale.

E non è un caso che, a differenza dei film in cui sono protagonisti gli uomini, questo accada nelle carceri femminili, ossia con l'esposizione dei corpi femminili (Mayne, 2000; Danuta Walters, 2001).

Per tale ragione ci sembrano piuttosto interessanti, anche come esito di una narrazione capace di fare tesoro e ri-mediare a tutto il progresso, alcune recenti produzioni seriali che hanno come ambientazione il carcere e i corpi femminili.

Al di là della serie TV – genere Real – *Donne in carcere (Jailbirds)*, la cui prima stagione è in onda da maggio 2019, facciamo riferimento a *Orange Is the New Black* e soprattutto (e sulla quale ci soffermeremo) a *Vis a vis – il prezzo del riscatto*.

Creata da Jenji Kohan, *Orange Is the New Black*, della quale sono state già prodotte sette stagioni, è liberamente ispirata alle memorie di Piper Kerman *Orange Is the New Black: My Year in a Women's Prison* (2010). La vicenda della protagonista, nella serie ribattezzata Piper Chapman, la vede passare – dopo una condanna a quindici mesi per trasporto illecito di denaro proveniente da traffico di droga – dalla vita agiata di New York (condita dalla frequentazione con un fidanzato proveniente dalla *Upper Class*) alla detenzione nel carcere femminile di Litchfield. Qui, peraltro, ritrova Alex, la donna con la quale aveva avuto una relazione e per la quale dieci anni prima aveva trasportato, ignara, la valigia piena di soldi di provenienza illecita che le è costata la condanna. Nel carcere deve imparare tutto e la serie TV porta lo spettatore a condividere le sue vicende e quelle delle altre detenute.

*Vis a vis* è invece una serie TV spagnola ideata da Iván Escobar, Álex Pina, Esther Martínez Lobato, Daniel Écija (alcuni di loro anche nella produzione del più noto *La casa di carta*). Si sviluppa in tre stagioni – dal 2015 al 2019 – e con uno *spin-off* indicato come quarta stagione ma che in realtà ha una narrazione autonoma (2019). Anche in questo caso la vicenda si svolge in un carcere femminile, *Cruz del Sur* (nelle prime due stagioni, *Cruz del Norte* nella terza).

Apparentemente, e a una lettura superficiale, *Vis a vis* potrebbe essere pensata come una versione spagnola di *Orange Is The New Black*. In realtà non è così.

Come viene messo in evidenza in alcune recensioni, se «guardiamo nel profondo la produzione seriale e scaviamo sulle tematiche affrontate, *Vis a vis* e OITNB sono molto distanti. In primis per il genere di appartenenza: *Orange Is the New Black* è una commedia drammatica, con tematiche socio-politiche e culturali della complessa cultura statunitense; *Vis a vis* è invece un thriller drammatico incentrato sulla cruda e amara vita delle detenute e sulla complessità delle loro relazioni interpersonali, con scene talvolta crude e violente» (D'Amico, 2020).

Fermo restando che anche nel secondo caso la vita drammatica delle detenute e la loro condizione ha a che fare con il *politico*, in questa sede vorremmo soffermare appunto l'attenzione su alcune delle caratteristiche di resilienza, indocilità e irriducibilità dei personaggi.

In primo luogo la protagonista, Macarena Ferreiro Molina. Se all'inizio si è lasciata irretire dal suo datore di lavoro, con il quale ha una relazione e che sfruttando la sua ingenuità l'ha incastrata facendole firmare carte che la portano all'accusa di frode (oltre che di essere una molestatrice), il contatto con una realtà a lei sconosciuta, la porta a una evoluzione molto interessante. In effetti, col passare del tempo non diviene tanto una leader in quanto *criminale* (come

abbiamo visto si tratta di un esito piuttosto tipico nelle storie di carcere narrate nei film), ma prende sempre più coscienza di chi è, di cosa sia e a chi appartenga il suo corpo, anche nelle scelte relative alla sessualità.

Il suo rifiutarsi di sottostare ai giochetti perversi del medico Sandoval (una figura davvero inquietante, ai limiti del ribrezzo per la sua cattiveria e per la capacità di manipolare chi è in una situazione di vulnerabilità, probabilmente un omaggio degli autori proprio al genere *Women in Prison* del genere *exploitation*) è un indicatore piuttosto emblematico di questa evoluzione. Inizialmente cerca di ammansirlo e con qualche stratagemma di evitare le sue attenzioni, ma, a un certo punto, lo sfida apertamente pagandone (con fare fermo e risoluto) le conseguenze.

Allo stesso modo, ma con una storia assolutamente diversa (che scopriamo via via nel corso delle stagioni), Zulema Zahir rappresenta il corpo contundente per eccellenza. Condannata all'ergastolo per assassinio, furto, possesso di armi e associazione a delinquere, non si piega davanti a niente e a nessuno. È l'emblema dell'irriducibilità a qualsiasi potere altro che non sia quello derivante da una propria decisione. La sua ricerca della libertà è, da questo punto, non solo un obiettivo esterno da raggiungere, ma un aspetto profondo della propria identità. Su questo punto, a seguito di innumerevoli vicende e vicissitudini, lei e Macarena troveranno un terreno di incontro e di alleanza.

Anche alcune delle altre protagoniste, come la *nera* Estefanía Kabila Silva o la *zingara* Saray Vargas de Jesús, mostrano sul corpo i segni della loro indocilità (anche di un destino preparato da altri), cosa che le accomuna a Altigracia Guerrero, la cui evoluzione è altrettanto inedita: criminale in Messico, diviene guardia carceraria in Spagna per poi tornare a vestire nuovamente i panni della delinquente per seguire il proprio istinto di libertà. Un discorso a parte, ma forse è lo stesso visto da un'altra angolazione, vale per Teresa González, la *tossica*, che martorizza il proprio corpo con l'eroina e sembra essere sempre sul punto di andare all'altro mondo ma che alla fine, una volta uscita e *ripulita*, riesce a introdursi nel sistema come assistente sociale e a portare in carcere un po' di umanità.

In conclusione, diversamente dalle pellicole che, con la scusa della carcerazione, hanno presentato i corpi femminili ora indotti alla redenzione (come nelle pellicole degli anni Trenta), ora alla esposizione (con tutto l'apparato di voyeurismo maschilista che conosciamo), queste recenti produzioni seriali introducono nella narrazione elementi di complessità che riteniamo valgano la pena di essere approfonditi e indagati.

Uno di questi, per esempio, è rappresentato dal differente trattamento del maschile e del femminile: mentre il primo ricopre un ruolo irrimediabilmente negativo (il già citato medico, Sandoval, in tutte le stagioni non accenna mai a una modificazione del proprio atteggiamento profondamente maschilista e brutale nei confronti delle detenute, e la sua evirazione e poi eliminazione non possono che essere guardate dallo spettatore – e dalle spettatrici in particolare – come l'atto più giusto che si potesse commettere), il secondo, anche quando

estremamente violento, tanto da superare quel limite di efferatezza che generalmente viene attribuito alle donne – in quanto potenziali madri –, dimostra sempre di agire spinto da una ragione, fosse anche l'istinto alla sopravvivenza. La violenza e, in alcuni casi, la crudeltà dimostrate dai personaggi femminili della serie non è mai fine a sé stessa, come invece accade per i protagonisti maschili. Tanto è vero che, nell'ultima puntata della serie (si perdonino i continui *spoiler*) a diventare direttore del carcere sarà la guardia maschio che presenta le caratteristiche più femminili, non solo dal punto di vista fisico – è un uomo un po' grassottello, lontano dalle fisicità da *macho* delle altre guardie e che, guarda il caso, tutti considerano omosessuale –, ma anche dal punto di vista morale ed etico: è l'unico, infatti, a essere sempre stato dalla parte delle carcerate, a dimostrare umanità.

In questa incursione ci siamo limitati ad accennare alcune piste di riflessione e di analisi, riservandoci di proseguire ancora in modo più sistematico in qualche prossima occasione che non mancheremo di cogliere, stante anche la rilevanza del tema.



## Bibliografia

- ARGIROPOULOS D. (2014). *La Giustizia Restaurativa e la Pedagogia nei Centri di Limitazione della libertà per adolescenti in conflitto con la Legge*. Santa Cruz de la Sierra (Bolivia): Centro Fortaleza, CGIL Lombardia.
- BANCONI G. (1995). *Ragazzi di malavita. Fatti e misfatti della banda della Magliana*. Milano. Baldini & Castoldi.
- BONINI C. & VALLANZASCA R. (1999). *Il fiore del male. Bandito a Milano*. Milano: Marco Tropea Editore.
- BRAGHETTI A.L. & MAMBRO F. (1995). *Nel cerchio della prigione*. Milano: Sperling & Kupfer.
- BUNKER E. (1976). *Vigilato speciale* (1996, *Come una bestia feroce*). Milano. Mondadori.
- BUNKER E. (2002). *Educazione di una canaglia*. Torino: Einaudi.
- BUNKER E. (2004). *Animal Factory*. Torino: Einaudi.
- CARLUCCI A. & ROSSETTI G.P. (1991). *Io il tebano. Dieci anni di criminalità italiana nel racconto di Angelo Epaminonda*. Milano: Baldini & Castoldi.
- CASADEI M.G. (2008). *Scommesse dal carcere. La sfida dei percorsi educativi. Spunti di riflessione*. Roma: Aracne.
- CHARRIÈRE H. (1970). *Papillon*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1970.
- CONCATO G. (2003). *Educatori in carcere. Ruolo, percezione di sé e supervisione degli educatori penitenziari*. Milano: Unicopli.
- CURCIO R., PRETTE M. & VALENTINO N. (2012). *La socioanalisi narrativa*. Roma: Sensibili alle foglie.
- CURCIO R., PETRELLI S. & VALENTINO N. (1990). *Nel bosco di Bistorco*. Roma: Sensibili alle foglie.
- D'AMICO F. (2020). *Vis a vis - Recensione: vale davvero la pena guardarla?*. In <https://www.cinefacts.it/cinefacts-articolo-670/vis-a-vis-recensione-vale-davvero.html>
- DANUTA WALTERS S. (2001). *Caged heat: the (r)evolution of women-in-prison films*. In M. McCaughey & N. King (Eds.), *Reel Knockouts. Violent Women in the Movies*. Austin: University of Texas Press.
- DE ANGELIS B. (2015). *Una ricerca sulla condizione di devianza delle ragazze Romane che accedono ai Centri di Giustizia Minorile nella Regione Lazio. Problemi emergenti e prospettive inclusive*. In S. Ulivieri & M. Tomarchio (a cura di). *Pedagogia militante. Diritti, culture, territori*. Bologna: ETS.
- DE ANGELIS B. (2012). *Immaginario, percorsi educativi e marginalità: alcuni spunti di riflessione pedagogica*. In B. De Angelis, C. Costa & S. Pallini. *Tra reale e irreale. Giovani ai margini*. Milano: FrancoAngeli.
- DECEMBROTTO L. (2019). *Marginalità vissuta tra carcere e strada. Analisi, sfide, idee per una progettazione educativa oltre la detenzione*. Napoli: Liguori.
- DI ROBERTO M., MADDALENA S. & TARASCHI M. (2013). *La pedagogia che «libera»*. *Spunti per l'educazione in carcere*. Lecce: PensaMultimedia.

- FARANDA A. (2006). *Il volo della farfalla*. Milano: Rizzoli.
- FOUCAULT M. (1976). *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi.
- FRISO V. & DECEMBROTTO L. (2019). *Università e carcere. Il diritto allo studio tra vincoli e progettualità*. Milano: Guerini.
- KERMAN P. (2010). *Orange Is the New Black: My Year in a Women's Prison*. New York: Spiegel & Grau.
- LONDON J. (1996). *Il viaggiatore delle stelle*. Città di Castello (PG): Librerie Arion/Ediumond.
- MAYNE J. (2000). *Framed: lesbians, feminists, and media culture*. New York: University of Minnesota Press.
- MUSI E. (2017). *L'educazione in ostaggio. Sguardi sul carcere*. Milano: Franco-Angeli.
- NARIA G. & SIMONE R. (1988). *La casa del nulla*. Napoli: Tullio Pironti.
- NARIA G. (1997). *I duri. Storie, volti, voci del popolo della "mala"*. Milano: Baldini & Castoldi.
- PRETTE M.R. (2006). *Il carcere speciale*. Roma: Sensibili alle foglie.
- STEPHEN KING (1987). *Stagioni diverse*. Milano: Sperling & Kupfer.
- TELESCA D.A. (2019). *Carcere e rieducazione. Da istituto penale a istituto culturale*. Fano: Aras.
- TORTORA E. (1993). *Lettere dal carcere*. Milano: Epoca.
- TURCO A. (2011). *Anime prigioniere. Percorsi educativi di pedagogia penitenziaria*. Roma: Carocci.
- ZIZIOLI E. (2014). *Essere di più. Quando il tempo della pena diventa il tempo dell'apprendere*. Firenze: Le Lettere.

## Autori e Autrici

*Fabio Bocci*, è Professore Ordinario di Didattica e Pedagogia Speciale, Dipartimento di Scienze della Formazione, Università degli Studi Roma Tre. Coordina il CdL in Scienze della Formazione Primaria, Dirige il Corso di Specializzazione per il sostegno ed è Responsabile del *Laboratorio di Ricerca per lo Sviluppo dell'Inclusione Scolastica e Sociale* e Presidente del *VisualFest*. Socio fondatore della SIPeS è anche socio di altre società pedagogiche (SIPED, SIRD, SIREM, del quale è attualmente nel Direttivo, e MED). Esponente dei Disability Studies Italy, ha focalizzato i temi di ricerca sulle questioni epistemologiche della Pedagogia Speciale, sulla formazione degli insegnanti, sulla storia dell'educazione dei disabili, sulle rappresentazioni sociali della disabilità e della diversità e sulla creatività. È autore di 230 pubblicazioni tra volumi, saggi e articoli su riviste. Tra queste si segnalano: *Questi insegnanti. Maestri e professori nel cinema* (Serarcangeli, Roma, 2002); *Letteratura, cinema e pedagogia. Orientamenti narrativi per insegnanti curricolari e di sostegno* (Monolite, Roma, 2005); *Una mirabile avventura. Storia dell'Educazione dei disabili da Jean Itard a Giovanni Bollea* (Le Lettere, Firenze, 2011); *Didattica Speciale per l'Inclusione* (con L. d'Alonzo e S. Pinnelli, La Scuola, Brescia, 2015); *Rizodidattica. Teorie dell'Apprendimento e Modelli didattici inclusivi* (con B. De Angelis, C. Fregola, D. Olmetti Peja, U. Zona, PensaMultimedia, Lecce, 2016); *Didattica inclusiva nella Scuola Primaria* (con A. Morganti, Giunti, Firenze, 2017); *L'arte di scrivere. Prospettive a confronto* (con C. Angelini, a cura di, FrancoAngeli, Milano, 2019); *Educazione libertaria. Tre saggi su Bakunin, Robin e Lapassade* (con C. Gueli e E. Puglielli, Roma TRE-Press, Roma, 2020).

*Alessandra M. Straniero*, è Assegnista di ricerca in Pedagogia Speciale all'Università della Calabria. La sua attività di ricerca riguarda l'analisi delle dinamiche di esclusione, discriminazione e segregazione in riferimento a teorie, modelli e pratiche di disabilitazione sociale di gruppi marginalizzati, con particolare attenzione alle persone con disabilità. Punto focale delle più recenti ricerche è stato il processo di inclusione di questi gruppi all'interno dei contesti educativi (scolastici, universitari e sociali). È socia della SIPeS (*Società Italiana di Pedagogia Speciale*) e dal 2012 fa parte del Direttivo del CeRC – Robert Castel (*Centre for Governmentality and Disability Studies*) dell'Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa". Dal 2013 al 2019 è stata membro italiano dell'ANED (*Academic Network of European Disability experts*) che supporta la Commissione Europea e gli Stati membri sulle politiche e le legislazioni nazionali in materia di disabilità ed è membro dell'Editorial Board della rivista internazionale *Minority Reports. Cultural Disability Studies*, che si occupa di codici culturali, pratiche sociali e dispositivi di governo della disabilità. È autrice di diverse pubblicazioni tra le quali si segnala *La bella e la bestia. Il tipo umano nell'antropologia liberale* (con C. Tarantino, Mimesis, Milano-Udine, 2014).

*Gianmarco Bonavolontà*, Dottore di Ricerca in Teoria e Ricerca Educativa e Sociale, lavora come tecnico nell'area ricerca presso il Dipartimento di Scienze della Formazione, Università di Roma Tre. Si occupa dei *Massive Open Online Courses* come strumenti di democratizzazione del sapere e dell'utilizzo dell'intelligenza artificiale in campo educativo. È socio fondatore e componente del comitato scientifico del *VisualFest* e di *eduIA (Educazione Intelligenza Artificiale)*. È autore di diverse pubblicazioni su riviste scientifiche, tra le quali si segnalano *Figli di una Creatività minore? Che cosa pensano le persone normodotate del connubio creatività-disabilità* (con F. Bocci, W. Nanni, *ECPS Journal*, 2013); *Artigiani di immagini in movimento. Narrare l'inclusione con i film di montaggio all'interno del paradigma digitale* (con F. Bocci, *Media Education*, 2013); *Tecnologia e diversità nelle rappresentazioni mediali. Un'analisi di due prodotti seriali per la televisione* (con F. Bocci, *Ricerche Pedagogiche*, 2020); *Sviluppare ambienti inclusivi nella formazione universitaria on line. Esiti di una ricerca esplorativa* (con F. Bocci, *ECPS Journal*, 2020).

*Martina De Castro*, è Dottoranda di Ricerca presso il Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università Roma Tre. Cultrice della materia in Didattica inclusiva presso il Corso di Laurea in Scienze della Formazione Primaria, è membro del *Laboratorio di Ricerca per lo Sviluppo dell'Inclusione Scolastica e Sociale* e Socio corrispondente della SIREM. È membra del Comitato Scientifico di *CNESA2030 (Comitato Nazionale per l'Educazione alla Sostenibilità Agenda 2030 Unesco)*. I suoi interessi di ricerca spaziano dai temi dell'inclusione, all'innovazione didattica, ai *Genre e Feminist Studies*. È autrice di diverse pubblicazioni in volumi e riviste scientifiche, tra le quali si segnala *Edu-sfera. Processi di apprendimento e macchine culturali nell'era social* (con U. Zona, PensaMultimedia, Lecce, 2020)

*Valentina Domenici*, è Ricercatrice presso il Dipartimento di Scienze della Formazione, Università degli Studi Roma Tre, dove insegna *Cinema, fotografia e televisione*. Ha pubblicato articoli in riviste e libri collettanei, occupandosi in modo particolare di cinema francese contemporaneo e Studi Postcoloniali, di narrazioni seriali, e del cinema contemporaneo nel contesto della globalizzazione e delle forme attuali del razzismo. È direttrice della collana *Cinema e cultura visuale* per Armando Editore, ed è stata docente di *Storia del cinema* presso l'Università Evry Val d'Essonne. Componente del Comitato Scientifico del *VisualFest*, ha al suo attivo numerosissime pubblicazioni su riviste scientifiche e volumi. Tra queste si segnalano *Dentro e fuori il margine. La diversità culturale nel cinema francese contemporaneo* (Bulzoni, Roma, 2013); *La rappresentazione complessa della disabilità nel cinema contemporaneo. Analisi de Le Scaphandre et le Papillon di Julian Shnabel* (con F. Bocci, *Ricerche Pedagogiche*, 2013); *All women want Love. Il desiderio femminile e la decostruzione del romance nel cinema di Jane Campion* (con A. Buonauro, Armando, Roma, 2015); *La diversità nelle narrazioni seriali contemporanee. Un'analisi critica dei processi di incorpo-*

*razione e immunizzazione* (con F. Bocci, *Italian Journal of Special Education for Inclusion*).

*Carla Gueli*, è Dottore di ricerca in Pedagogia e Didattica Interculturale, insegnante e Tutor organizzatore di tirocini didattici presso il Corso di Laurea in Scienze della Formazione Primaria del Dipartimento di Scienze della Formazione, Università degli Studi Roma Tre. È cultrice della materia in *Pedagogia Inclusiva e Disability Studies* e *Storia della scuola e delle Istituzioni educative*. Componente del *Laboratorio di Ricerca per lo Sviluppo dell'Inclusione Scolastica e Sociale* e socia corrispondente della *SIPeS*, dal 2006 esplora ed è attiva nei movimenti istituzionalisti, in particolare francese e italiano, all'interno dei quali ha svolto continuamente attività di studio, partecipando anche ad alcuni cantieri di ricerca socioanalitica. Tra le sue pubblicazioni si segnalano il volume collettaneo *Medici senza camice pazienti senza pigiama* (Sensibili alle foglie, Roma, 2013), e i volumi *Educazione e Pedagogia Autogestionaria, una ricerca su Georges Lapassade* (Sensibili alle Foglie, Roma, 2018); *Educazione libertaria. Tre saggi su Bakunin, Robin e Lapassade* (con F. Bocci, e E. Puglielli, Roma TRE-Press, Roma, 2020).

*Ines Guerini*, è Dottore di ricerca in Teoria e Ricerca Educativa e attualmente Assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze della Formazione, Università degli Studi Roma Tre, dove conduce una ricerca nell'ambito della formazione degli insegnanti specializzati per il sostegno. Presso il medesimo Dipartimento è cultrice della materia per l'insegnamento di *Pedagogia e Disability Studies*. È componente del *Laboratorio di Ricerca per lo Sviluppo dell'Inclusione Scolastica e Sociale* e socia corrispondente della *SIPeS*. I suoi interessi di ricerca vertono sui processi inclusivi a scuola (e nella società), sulla formazione docenti e sui meccanismi di disabilitazione. È autrice di diverse pubblicazioni inerenti tali ambiti di ricerca, tra le quali si segnala il volume *Quale inclusione? La questione dell'indipendenza abitativa per le persone con impairment intellettivo* (FrancoAngeli, Milano, 2020).

*Umberto Zona*, è Assegnista di Ricerca presso il Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università Roma Tre. Cultore della materia in Didattica inclusiva presso il Corso di Laurea in Scienze della Formazione Primaria, è membro del Laboratorio di Ricerca per lo Sviluppo dell'Inclusione Scolastica e Sociale e Socio corrispondente della *SIPeS* e della *SIREM*. È membro del Comitato Scientifico di *CNESA2030 (Comitato Nazionale per l'Educazione alla Sostenibilità Agenda 2030 Unesco)*. Oltre ai temi dell'inclusione, i suoi interessi di ricerca riguardano il rapporto fra processi di apprendimento e nuove tecnologie, la Social Network Analysis, gli Internet Studies, sui quali è autore di numerose pubblicazioni in volumi e riviste scientifiche. Tra queste si segnalano *Rizodidattica. Teorie dell'apprendimento e modelli didattici inclusivi* (con F. Bocci, B. De Angelis, C. Fregola, D. Olmetti Peja, PensaMultimedia, Lecce,

2016); *Edusfera. Processi di apprendimento e macchine culturali nell'era social*  
(con U. Zona, PensaMultimedia, Lecce, 2020)

---

I corpi disabili, altri, diversi, non conformi, indocili, irrequieti, intralciati, strambi e quant'altro, sono da sempre collocati dalla cultura dominante in posizioni marginali. Sono stati e continuano a essere *oggetto* di controllo, che si è esplicitato – a seconda dei periodi storici – in diverse forme: dalla segregazione istituzionale alla categorizzazione, dall'etichettamento all'assoggettamento a dispositivi di assimilazione. I *corpi altri* portano quindi su di sé – in alcuni casi inciso nella carne – il segno (lo stigma) delle interpretazioni e delle rappresentazioni che la disabilità e la diversità hanno subito (spesso in nome dell'attenzione speciale) nelle diverse epoche della storia occidentale. Con un percorso che attraversa visioni e interpretazioni dei corpi *diversi* da uno standard riconosciuto come *normale*, il volume, lontano da un mero esercizio di stile, cerca di analizzare, mettere a nudo e, quindi, rendere evidenti le dinamiche di normalizzazione/assimilazione, così come di esclusione/incorporazione, della disabilità e della diversità, nella consapevolezza che la causa delle forme di discriminazione e di marginalizzazione nei confronti delle *persone con disabilità* non è la disabilità in sé ma lo sguardo che ciascuno di noi vi posa.

**Fabio Bocci** è Professore Ordinario di Didattica e Pedagogia Speciale, Dipartimento di Scienze della Formazione, Università degli Studi Roma Tre. Coordina il CdL in Scienze della Formazione Primaria, dirige il Corso di Specializzazione per il sostegno ed è Responsabile del *Laboratorio di Ricerca per lo Sviluppo dell'Inclusione Scolastica e Sociale* e *Presidente del VisualFest*. Socio fondatore della SIPeS è anche socio di altre società pedagogiche (SIPED, SIRD, SIREM, del quale è attualmente nel Direttivo, e MED). Esponente dei Disability Studies Italy, ha focalizzato i temi di ricerca sulle questioni epistemologiche della Pedagogia Speciale, sulla formazione degli insegnanti, sulla storia dell'educazione dei disabili, sulle rappresentazioni sociali della disabilità e della diversità e sulla creatività. È autore di 230 pubblicazioni tra volumi, saggi e articoli su riviste, tra i quali si segnalano: *Una mirabile avventura. Storia dell'Educazione dei disabili da Jean Itard a Giovanni Bollea* (Le Lettere, Firenze, 2011); *Altri sguardi. Modi diversi di narrare le diversità* (a cura di, PensaMultimedia, Lecce, 2013).

**Alessandra M. Straniero** è Assegnista di ricerca in Pedagogia Speciale presso l'Università della Calabria. La sua attività di ricerca riguarda l'analisi delle dinamiche di esclusione, discriminazione e segregazione in riferimento a teorie, modelli e pratiche di disabilitazione sociale di gruppi marginalizzati, con particolare attenzione alle persone con disabilità. Socia della SIPeS (*Società Italiana di Pedagogia Speciale*), dal 2012 fa parte del Direttivo del CeRC – *Robert Castel Centre for Governmentality and Disability Studies* dell'Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa". È membro dell'Editorial Board della rivista internazionale *Minority Reports. Cultural Disability Studies*, che si occupa di codici culturali, pratiche sociali e dispositivi di governo della disabilità. È autrice di diverse pubblicazioni tra le quali si segnala *La bella e la bestia. Il tipo umano nell'antropologia liberale* (con C. Tarantino, Mimesis, Milano-Udine, 2014).

---