

Quando la disabilità è finita sullo schermo: filmografia e analisi del cinema italiano delle origini

When disability ended up on the screen: filmography and analysis of Italian cinema's origins

Matteo Schianchi

Dipartimento di Scienze della formazione dell'Università degli Studi Milano-Bicocca – matteo.schianchi@unimib.it

Cinema is often used as a tool for education on disability issues, but it remains a powerful form of expression with its own codes and logics that in turn build an imaginary on disability. A filmography of Italian cinema of the origins allows to fill a historiographical void and to identify the reasons, extra-filmic, for which disability has been brought to the screen. Understanding the ways in which disability is brought to the screen and the social and cultural effects of these representations is an opportunity to ask ourselves about our relationship with cinema and to grasp the evolutions and permanence that have marked these representations.

Key-words: disability, cinema, imaginary, representations, history.

abstract

Altri temi



Secondo ondate cicliche, il cinema mette in scena la disabilità e da qualche anno il fenomeno è in espansione. Questa produzione, per chi si occupa di disabilità, diventa uno strumento per mettere a tema la questione e sensibilizzare. Non a caso, le prime rassegne su cinema e disabilità sono nate proprio dal mondo associativo (Parigi 1977; Milano 1982) e si diffondono continuamente. Anche in ambito scolastico, per quanto sia difficile misurarne la frequenza, a molti insegnanti, a seconda dei gradi scolastici, sembra opportuno far vedere, per esempio, *The Butterfly Circus* (2009), *Stelle sulla terra* (2007), *Quasi Amici* (2011) o i più classici *Anna dei miracoli* (1962), *Rain Man* (1988) e *Forrest Gump* (1994)¹.

Resta però decisivo continuare ad interrogarsi su cosa chiediamo al cinema. Mentre ci mettiamo davanti ad un film per cercare chiavi di lettura, narrazioni e, perché no emozioni, su un tema complesso e scomodo come la disabilità siamo presi dai suoi meccanismi a cui è difficile sottrarsi. Siamo condotti in flussi di immagini e suoni che sollecitano i pensieri, la nostra percezione e trovano spazio nella nostra memoria. Il cinema agisce, nel singolo e nella collettività, oltre le immagini del singolo film, sfuggendo alle stesse intenzioni degli autori. T. Browning avrebbe mai immaginato che il suo *Freaks* (1932), bollato come fiasco, sarebbe diventato un film di riferimento non solo in fatto di disabilità dopo essere stato riesumato a Cannes qualche mese prima della sua morte, nel 1962?

Avvicinandoci al film, utilizzandolo come strumento pedagogico, dobbiamo uscire da alcune ambiguità di fondo che finiscono per intrappolarci. Al cinema resta la sua specifica natura. Oggetto simbolico per definizione, forma anzitutto di spettacolo, prodotto industriale quasi mai concepito come documento o discorso analitico sulla disabilità e realizzato per un pubblico generico. Dall'immagine filmica, nella finzione e nel documentario, non traspare il mondo, ma una visione del mondo. Naturalmente, ciò non impedisce affatto, anzi è proprio la sua forza, che il cinema e un film agiscano, ci orientino, alimentino, rafforzino o smontino i nostri pensieri e i nostri stereotipi, ci smuova. Pur nella finzione, il cinema continua a mantenere un contatto con la realtà: "l'immagine cinematografica è intimamente linguistica perché diversa dal mondo e nello stesso tempo opera come suo sostituto, come suo emblema, come suo rappresentante" (Casetti, 2001, p. 533).

È impossibile non considerare il fatto che il cinema è l'espressione artistica che nel Novecento ha avuto il maggior impatto sul piano sociale e dell'immaginario. Ci sono cose che abbiamo conosciuto e di cui abbiamo fatto esperienza grazie al cinema. Tale forza ci invita a pensare al cinema come un animale da domare (Ferro, 1993) perché ci fa lezione senza che ce ne accorgiamo, senza salire in cattedra. Il cinema mette in luce la lunga durata delle rappresentazioni e la loro complessità, vi si "intrecciano tentativi di seduzione o di reclutamento ideologico, paure coscienti e desideri confusi che fanno del cinema un inconscio storico dell'inconscio sociale" (Lagny, 2001, p. 270).

Senza perdere il piacere di vedere un film, né rinunciare a farci qualcosa sul piano formativo, senza dimenticare che possono affrontare il nostro tema anche film che non lo fanno in maniera esplicita, è necessario sollecitare riflessioni e un

1 Per esempio, dichiara di usare o considerare interessante a fini pedagogici lo strumento filmico per parlare di disabilità la totalità degli insegnanti (oltre trecento) che hanno risposto ad un questionario preliminare al convegno *Raccontare la disabilità: percorsi tra cinema e letteratura* (Università degli Studi di Milano Bicocca, 9 ottobre 2019).



dibattito articolato: non solo a fine proiezione, tra l'emozione e la porta d'uscita. È necessario interrogare le modalità della narrazione, le logiche di costruzione e di funzionamento delle immagini cinematografiche in fatto di disabilità. È necessario interrogare i film, capire che uso ne facciamo e come ciò che vediamo si mette in relazione con le evoluzioni dei nostri pensieri e vissuti, con altri film o altre rappresentazioni. Su come il cinema parla di disabilità si è progressivamente sviluppata una letteratura internazionale (Longmore, 1985; Norden, 1994; Ethis-Labarthe, 2002; Bonnefon, 2004; Grim, 2008; Markotic, 2008; Fraser, 2016) e italiana (Errani, 2000; Mannucci, 2001; Besio, 2008; Pavone 2011; Monceri, 2012; Bocci, 2012, 2014; Giommi, 2014).

In queste pagine porto un'attenzione specifica al cinema delle origini (1895-1914), poco affrontato dai citati studi, e alla produzione italiana, grande assente anche della nostra letteratura. Elaboro una filmografia che deve essere considerata un avvio sulle pellicole che hanno affrontato il nostro tema nel cinema delle origini e si collocano in una produzione vastissima, con una catalogazione limitata e lacunosa, oltre al fatto che molto materiale è andato perso e difficilmente accessibile alla visione.² Pur coi limiti di questo studio, una specifica attenzione a queste produzioni mi pare necessario, non solo per ragioni cronologiche e di uno scavo nelle origini, ma per cogliere alcuni aspetti fondativi della rappresentazione del cinema della disabilità che, viepiù che il cinema si fa arte e si fa sofisticato, sembrano perdersi pur rimanendo sottotraccia.

Qui, nella forma del breve metraggio delle pellicole, di tecniche di ripresa a camera fissa, con modalità di recitazione a tratti molto caricaturali, le si vede quasi allo stato brado. Si tratta anche di un terreno per ragionare criticamente sulla produzione cinematografica, sulle ragioni che portano ad istituire la disabilità come oggetto filmico, sul potere culturale di queste rappresentazioni che nascono e si costruiscono, intercettando altre forme artistiche, spettacolari e popolari.

1. Filmografia del cinema italiano delle origini sulla disabilità

Il 31 maggio 1896, qualche mese dopo quella che è considerata la nascita del cinema (Parigi, dicembre 1895), i fratelli Lumière presentano *Concours de boules*, girato una settimana prima in due giorni. Nel formato della vista – una sola inquadratura, durata massima cinquanta secondi – si mostra una partita di bocce giocata, su un piazzale sterrato. Attorniatosi da un folto pubblico, i concorrenti si susseguono nei lanci. Improvvisamente, la scena è attraversata da un uomo che si muove sulle stampe. È la *prima* sullo schermo di un personaggio con una infermità, termine coevo ugualmente adottato dagli storici per definire le menomazioni per cui oggi usiamo disabilità. Da allora, il cinema non ha più smesso di mostrarla.

Pur non trattandosi proprio di infermità, la centralità del corpo anomalo, smembrato in tutte le sue parti, amputato e poi ricomposto, impicciolito e ingrandito è

2 Per questo lavoro ho utilizzato la fonte più attendibile del primo cinema italiano, i primi dieci volumi di A. Bernardini, V. Martinelli (1991-1996), *Il cinema muto italiano, 1905-1931*, CSC-Nuova Eri, Roma-Torino, incrociata con i dati forniti da Internet Movie Database. Ringrazio Matteo Pavesi, direttore della Cineteca Italiana di Milano per alcune segnalazioni e per avermi fatto vedere alcuni di questi film.



peculiare della prima produzione di altro maestro del cinema, G. Méliès. Più in generale, giocare col corpo facendolo a pezzi, con infermità temporanee o simulate, è un meccanismo centrale del primo film e del suo intreccio narrativo. La trovata comica dell'infermità è continuamente una delle basi della ricerca dell'effetto visivamente sorprendente e sensazionale per riscuotere l'interesse, la curiosità e l'entusiasmo dello spettatore, con la reputazione e il denaro che vanno insieme. È un tipo di film molto diffuso, ci si erano cimentati anche i Lumière (*Accident de voiture*, 1905).

Il primo film italiano sul tema è *Il finto storpio* (I. Pacchioni, 1896). L'autore è uno dei fotografi italiani che crea propri strumenti di proiezione e avvia le prime case di produzione. In anni in cui si fanno soprattutto riprese dal vero di scorci di città, movimenti di folle, luoghi esotici, questo è il primo film italiano di finzione.

Nel cortile interno del Castello sforzesco di Milano sfila una schiera disordinata di distinti uomini, e qualche donna, a passeggio. Transitano davanti a uomo seduto, posto di lato e poco visibile dall'inquadratura facendogli l'elemosina. Nei pressi c'è un cane. Sopraggiunge un agente che verifica un documento di carta (probabilmente un patentino concesso agli infermi per la questua, anche se all'epoca mendicare era già un reato), ma subito si mette a inseguire il mendicante che, alzatosi, fugge a gambe levate, seguito dal cane. Il finto storpio cade, lo raggiunge l'agente, lo conduce afferrandolo per il bavero.

È probabilmente il primo film in assoluto, ignorato dalla letteratura, che propone la scenetta comica, mostrata poi centinaia di volte, del finto infermo (storpio, cieco o sordo) che chiede l'elemosina, è smascherato da un agente e fugge di corsa, ora vittoriosamente, ora riacciuffato dal poliziotto. Gli stessi Lumière filmano un uomo che si muove su un carretto come se non avesse le gambe è avvicinato da un agente e se la svigna in *Le Faux cul-de-jatte* (1897). La produzione Edison, negli Stati Uniti, gira de *Fake Beggar* (1898): un uomo, con al collo il cartello "Help the blind", chiede l'elemosina insieme ad un bambino; entrambi sembrano avere anche le gambe amputate. Ricevono denaro dai passanti. Si avvicina un poliziotto per fermare la questua: l'uomo fugge, tra la folla ridente, infine arrestato. I giochi col corpo mutilato e ricomposto e la comica del finto infermo sono soggetti del primo cinema: funzionano, sono ampiamente copiati e reinterpreta. Si suppone che siano esistite pellicole simili anche in Italia, anche se non ne abbiamo tracce date le segnalate lacune documentarie che ci fanno di riprendere questa filmografia a Novecento inoltrato.

L'anima santa (A. Roatta, 1907). L'infermità fisica di un barcaiolo rischia di far precipitare la famiglia nella povertà. Per aggiustare la situazione, la figlia più giovane dice di aver trovato lavoro, ma fa la mendicante. Il padre, un giorno, arriva in banca, dove la figlia deposita i proventi della questua e, accortosi dell'inganno della figlia, la maltratta. Difendono la ragazza impiegati e fattorini della banca. Il film, prodotto col contributo della Cassa di Risparmio di Venezia e sembra sia stato visto anche da papa Pio X.

Alcune pellicole riprendono il personaggio di Rigoletto, buffone di corte gobbo e deforme, rappresentato da un dramma di V. Hugo (1832) e da un'opera di G. Verdi (1851). Nelle pellicole di cui abbiamo notizia, il personaggio è molto stilizzato. *Rigoletto: Sì vendetta* (Cinematografo Pagliej, 1908) si distingue, in anni in cui il cinema è muto (il sonoro si diffonde dagli anni '30) per essere un *film parlante*, cioè prevedeva un accompagnamento delle immagini attraverso dischi delle arie dell'opera di Verdi. *Rigoletto* (G. Vitrotti, 1908) si basa su episodi del canone verdiano.



Il cameriere vendicativo (Comerio, 1908). Film di cui abbiamo notizie per essere stato esportato negli Stati Uniti (*The Revengeful Waiter*): un cameriere, per vendicarsi di essere stato licenziato, porta al ristorante ubriaconi, accattoni, storpi e mendicanti per farli mangiare gratis. La presenza di questi insoliti avventori in un rispettabile locale inizialmente provoca il riso; infine, il cameriere è punito dai suoi stessi ospiti.

Il gobbo portafortuna (M. Morais, 1908). Non ne abbiamo notizie dirette, se non il suo essere stato girato a Milano in ambienti presi dal vero. Il suo rilancio nel 1911 e la presentazione dalla produzione "scene comiche nuovissime", che per quanto pubblicitaria è un'espressione impiegata solo per pellicole davvero originali, lascia supporre sia ad esso molto simile un film francese uscito qualche mese dopo ed esportato anche in Italia (*Gobbo portafortuna*), di chiara ambientazione parigina e interpretato da Max Linder, autore e attore del cinema muto e fonte di ispirazione di Chaplin. Dato che il suo inquilino non paga l'affitto, il padrone di casa invita tutti gli altri creditori dell'uomo che, messo alle strette, riesce ad allontanarsi calandosi dalla finestra con un lenzuolo. Per strada incontra un uomo storpio e gobbo che gli vende un biglietto della lotteria che risulta vincente. Incassato il premio, l'uomo scrive su un giornale un annuncio in cui invita l'infermo che gli ha venduto il biglietto a presentarsi l'indomani in un parco affinché possa dargli una ricompensa. All'appuntamento si presenta una pletera di gobbi e storpi e l'uomo è costretto a fuggire, inseguito da tutti questi uomini. Salta su una carrozza e incontra l'infermo che gli ha realmente venduto il biglietto. Per festeggiare si fermano al tavolino esterno di un bistrot, ordinano un bicchiere di vino. Sono raggiunti dagli inseguitori che si accalcano sui due uomini fin quando lo storpio non estrae una sorta di bottiglia per il seltz e fa fuggire tutti.

Avventura galante di un provinciale (L. Comerio, 1908). Un uomo arriva ai tavoli esterni di un bar dove c'è un gran movimento di persone; punta una donna che invita a bere un caffè. I due si allontanano, accompagnati dalle risa degli altri avventori. Passeggiano nel parco, salgono in carrozza, l'uomo è visibilmente esaltato. Giungono nell'appartamento di lei e l'uomo, vicino al letto, comincia a togliersi giacca e panciotto. Sta per levare i pantaloni, invita la donna a spogliarsi. Allora questa si sfilava prima un braccio, poi una gamba, trattandosi di arti artificiali, infine si toglie la parrucca risultando di sesso maschile. L'uomo fugge a gambe levate. Si svela la comica: la finta donna non ha alcuna infermità, finge di portare protesi che si sfilava per suscitare orrore e far fuggire l'uomo trattenendo con sé portafogli e averi che questi aveva depositato prima di cominciare a spogliarsi. Il finto infermo trova anche una scatola di sigarette, ne accende una salutandolo il pubblico con un inchino.

Chi ha visto la mia testa? (Itala Film, 1909). Un poliziotto cattura un malfattore, ma questi sfuggendogli gli stacca la testa che finisce continuamente nelle mani di attoniti e ignari passanti, mentre il legittimo proprietario tenta di recuperarla. La testa arriva nelle mani del commissario, la riconsegna alla moglie del poliziotto, insieme ad una lettera in cui invita il suo sottoposto a fare più attenzione. Intanto, il malcapitato fa ritorno a casa, spiega alla moglie l'accaduto e si riavvita la testa al corpo.

Deformità e amore (Croce, 1909). È pubblicizzato come dramma svolto in "ambienti tutti dal vero". Una contadina è oggetto delle attenzioni amorose sia d'un giovane ricco alla moda sia di un onesto contadino gobbo. Caccia quest'ultimo e le sue pretese preferendo le attenzioni del ricco signore da cui è poi abbandonata. Per il disonore, il padre caccia di casa la ragazza che tenta il suicidio. La salva il gobbo che la perdona sposandola.



Il gobbo (Vecchio giornalista) (G. Vitrotti, 1909). Una ragazza rimasta sola è adottata da un vecchio giornalista gobbo, incontra un giovane e abbandona l'uomo senza dare notizie di sé. Qualche anno dopo, il giornalista è investito da un'autovettura su cui viaggia la ragazza che, nel frattempo, si è sposata. L'uomo e la giovane si riconciliano e i tre andranno ad abitare insieme. Il film è esportato negli Stati Uniti nel 1910.

Povero cieco (Cines, 1909 o 1907). Un uomo cieco torna a casa la sera col suo cane dopo una giornata passata a fare elemosina. Ad attenderlo ci sono alcuni malfattori che rinchiudono il cane in un locale, rubano i proventi della questua e conducono l'uomo cieco in aperta campagna abbandonandolo. Il cane riesce a liberarsi, raggiunge la caserma di polizia per allertare i gendarmi che, in un primo tempo cercano di cacciare via l'animale, poi lo seguono. L'uomo cieco è dunque ritrovato e i malfattori sono consegnati alla giustizia dopo una colluttazione.

La mano maledetta (Unitas, 1909). Francesco è un giovane fannullone, giocatore, vittima di cattive compagnie; un giorno scopre dove la madre tiene i risparmi e se ne impadronisce, strattone la madre che l'aveva colto sul fatto. Torturato dal rimorso, il giovane è in un'osteria dove con un coltellaccio cerca di infliggersi una punizione amputandosi la mano con cui ha commesso il furto. È fermato da alcuni soldati e seguendo i loro consigli si arruola nell'esercito tornando ad essere un ragazzo esemplare. Durante la vita militare scoppia un incendio e Francesco è tra i primi a cercare di prestare soccorso, ma un tetto infuocato cede su di lui. Il ragazzo ha la vita salva, ma gli deve essere amputata una mano. È premiato come un eroe e fa ritorno a casa dai genitori per farsi perdonare. Presentandosi al padre afferma "Ormai ne sono degno" e mostra il braccio privo della mano maledetta.

Il diavolo zoppo (L. Maggi, 1910). Tratto dal romanzo francese *Le diable boiteux* (1717) il cui protagonista, con le "gambe di capro, il viso allungato, il mento aguzzo, il colorito giallo e nero, il naso camuso" è una sorta di Cupido che porta il protagonista alla scoperta del mondo. Oltre a chiarirgli l'inganno che stava dietro ad una precedente promessa di matrimonio, il diavolo riesce infine a farlo sposare con la donna amata. Il diavolo, con la sua infermità, è ampiamente stilizzato. È un film ricco di trucchi cinematografici (il diavolo vive prigioniero in una bottiglia, fa sorvolare al giovane i tetti della città e gli regala occhiali con cui vede tra i muri) e con una morale non convenzionale; è esportato anche in Francia, Spagna, Stati Uniti.

Il segreto del gobbo (L. Maggi, 1910). Pietro, contadino gobbo, è per questo continuamente irriso dai compagni di lavoro. A prenderne le difese è Biancarosa, la figlia del fattore: per lei Pietro comincia a provare sentimenti amorosi, la segue e conserva un lembo del vestito strappato dalle spine di un rovo. Durante la mietitura, il fattore è molto duro con i suoi sottoposti: costretti a duro lavoro fino a tardi, uno di loro, Nino il vedovo, è frustato per le sue lamentele. Notte tempo, Nino e un collega, Falco, decidono di vendicarsi del padrone appiccando il fuoco ad alcuni covoni. Alla scena assiste Pietro che, volendo impedire la malefatta e il turbamento del sonno di Biancarosa, interviene: aggredisce i due, lotta con loro. Intervengono gli altri contadini, il fuoco è domato. Uno di loro, per vendicarsi della spiata di Pietro, lo ferisce con un coltello. La mattina successiva Pietro muore, sul petto stringe una pezzuola di seta imbevuta di sangue, Biancarosa conosce così il segreto del gobbo. Il film esce anche in Francia, Germania, Regno Unito, Stati Uniti. La critica londinese lo accoglie come un toccante dramma rustico nel corso del quale vengono introdotti alcuni graziosi scorci delle operazioni di mietitura. La storia è di Arrigo Frusta, dipendente della torinese Ambrosio Film, collaboratore di gran parte della produzione di



Luigi Maggi è uno dei più prolifici e importanti sceneggiatori del cinema italiano delle origini. Gli attori, O. Grandi (il gobbo) e G. Morano (Biancarosa), sono agli inizi di carriere che li porteranno ad essere tra i più importanti del primo cinema (Morano reciterà anche con Fellini): proprio in quegli anni i nomi degli attori vengono segnalati nelle pellicole, dando origine al divismo.

Il mutilato (G. De Liguoro, 1911). Il meccanico Pietro, nel riparare un tornio resta vittima di un grave incidente in cui perde tutte le dita di una mano. Dimesso dall'ospedale, il padrone non vuole più assumere Pietro che non riesce a trovare altro impiego a causa della sua mutilazione. Un giorno, passeggiando in campagna vede un crocifisso su cui è scritto "Perdoniamoci l'un l'altro". Pietro improvvisamente perde la testa e con un bastone vorrebbe colpire un contadino. La statua di Cristo si anima e lo invita a perdonare. Sulla strada del ritorno incontra i suoi vecchi compagni di lavoro in sciopero che, aizzati da uno di loro, vanno ad appiccare il fuoco alla fabbrica e poi fuggono. Pietro, attonito, guarda la devastazione e sente un grido d'aiuto: è la piccola figlia del padrone rimasta tra le fiamme. Pietro si lancia e riesce a salvare la bambina. Ai padroni che gli riempiono di baci le mani ferite, Pietro dice "Perdoniamoci l'un l'altro, l'ha detto Cristo", infine sviene. Il film è esportato in Austria, Spagna, Francia e Regno Unito.

Il sacrificio di un gobbo (G. De Liguoro, 1911). Una donna vive coi due figli, l'uno fa il giardiniere nel castello del paese, l'altro è gobbo e aiuta la madre nei lavori domestici e porta il vitto al fratello. La dissimiglianza corporea tra i due fratelli è lampante e di ciò ne ride la figlia del capo giardiniere, di cui il fratello-giardiniere è innamorato. Per la vergogna, il giovane caccia il fratello infermo, raggiunge la ragazza chiedendone la mano. Il padre tuttavia esige una dote. Deluso e inerme, il giovane passa davanti al castello e gli balena l'idea di introdursi per rubare la dote necessaria. Così accade e nasconde la refurtiva nella camera del fratello gobbo che dorme. Scoperto il furto, i carabinieri stanno per arrestare l'autore. Allora, l'infermo, riflettendo sulle conseguenze della carcerazione del fratello, si dichiara colpevole ed è arrestato. In questo modo, l'innocente permette che il fratello possa mantenere col lavoro la povera mamma. Ha la stessa conclusione e una trama simile il film francese, *Le bossu* (Pathé, 1909).

Riri ha una coscienza (Savoia film, 1912). Il protagonista esce di prigione e promette alla polizia di non rubare più e cercare un'onesta professione. Si propone per fare numerosi lavori che deve tuttavia abbandonare a gambe levate poiché inadatto e incapace. Decide così di fare il mendicante infermo acquistando un carretto in cui può sedersi fingendo di non avere le gambe. Si posiziona davanti ad una chiesa dove c'è già un mendicante cieco. La vicenda finisce in una ridicola zuffa: anche l'altro mendicante finge la sua infermità.

Il cane del cieco (Milano Films, 1912). Un povero cieco, Vittorio, si guadagna da vivere suonando il violino nelle osterie di Milano, coadiuvato dalla sorella (Rosa), essendo rimasti orfani, e dal cane (Medoro). Un uomo (un apache, stereotipo del cattivo dell'epoca) mette gli occhi sulla sorella, ma viene respinto. Con l'aiuto di due complici le tende allora un agguato in una strada di campagna e la rapisce rinchiodandola in un casolare. L'uomo cieco è disperato. Il cane si mette sulle tracce della ragazza e riesce a trovarla, quest'ultima consegna al cane un biglietto che indica dove si trova. Con l'aiuto di un amico, il cieco riesce a leggere il biglietto e recarsi insieme ad altre persone e il cane a recuperare la sorella. Una volta liberata la ragazza, il gruppo incontra per strada i malviventi. Nella colluttazione che segue, il cane attacca il rapitore e permette al gruppo la fuga. Il malvivente estrae una rivolt-



tella e spara al cane, nella lotta resta a sua volta ferito. Infine, Medoro è ricondotto sano e salvo al cieco che felice della conclusione della vicenda suona il violino. Il film è esportato in Francia, Regno Unito e Stati Uniti.

Due destini (G. Righelli, 1912). Una ragazza del popolo, Flora, è cacciata dall'amante e accolta in casa da Giorgio, violinista cieco, che le insegna il canto. Tra i due nasce l'amore. Flora rifiuta il ritorno dell'amante. Respinto, quest'ultimo si introduce in casa di Giorgio e minaccia di ucciderlo. Avviene una colluttazione tra i due uomini, l'amante cade dalla finestra e muore. Incarcerato, e credendo di essere stato tradito da Flora, Giorgio impazzisce. La ragazza, disperata, è sul punto di uccidersi gettandosi nel mare, ma è salvata da un gruppo di gitanti; una di loro è una contessa che si prende a cuore le sorti della ragazza, la conduce a Parigi per lanciarla come cantante. Flora ha successo, ma è continuamente crucciata dal ricordo di Giorgio. Comunica i suoi tormenti alla contessa, insieme si dirigono a Napoli sulle tracce dell'uomo cieco che, nel frattempo, è uscito di prigione e tornato alla sua esistenza solitaria. A Napoli, Flora si esibisce come cantante e finito il concerto sente dalla strada provenire il suono di un violino che riconosce essere quello di Giorgio. Flora raggiunge subito Giorgio dicendogli che lui è l'uomo che l'ha redenta. Sulla via del golfo, i due camminano insieme.

La figlia del cieco (Film d'arte italiana - Pathé, 1912) è una co-produzione italo-francese, con lo stesso titolo e la stessa trama era stata realizzata una pellicola nel 1910 di cui non restano tracce. Un vecchio mendicante cieco trova consolazione unicamente nell'affetto della figlia Dea che, con la sua grazia e alcune danze, accompagna la questua del padre. Un ricco signore si innamora di Dea e le chiede di seguirlo: lei abbandona il padre per dedicarsi ad una vita di lusso. La sua gioia per la nuova situazione è tuttavia tormentata dal pensiero del povero padre cieco, rimasto solo. Un giorno, la ragazza incontra il padre su una panchina dei giardini pubblici. I suoi occhi si gonfiano di lacrime, Dea sente di non poter più essere felice e, col sogno della felicità svanita, torna al focolare domestico.

Gigante improvvisato (Cines, 1912). Un gigante si esibisce come fenomeno da baraccone, ma un giorno si ammala. Prende il suo posto un uomo di statura ordinaria che utilizza trampoli per fare il gigante. Un gruppo di ragazzi dispettosi mette a nudo il trucco e l'uomo è inseguito dal pubblico che voleva ingannare.

Luce e tenebre (G. De Sarro, 1912). Vicenda drammatica legata ad un triangolo sentimentale. Ettore de Willis è un giovane con problemi di vista, si isola dal mondo dedicandosi alla lettura, peggiorando così ulteriormente la sua vista. Ester è una bizzarra e graziosa ragazza. Leo è un buon amico di Ettore. Ettore conosce Ester e la sposa, pur continuando la sua dedizione per i libri e la cultura che la giovane asseconda. Ettore diventa completamente cieco. Leo si introduce nella vita della coppia diventando amante di Ester. Ettore scopre l'inganno e si fa giustizia con il vecchio amico. Ester, annichilita, cade in ginocchio, nella vanità di un rimorso tardivo.

Uno zoppo che fa strada (E. Rodolfi, 1912). Il padre di una giovane carina e zoppa mette un'inserzione su un giornale promettendo la figlia in sposa, con una dote, ad un giovane zoppo. Rispondono in molti, tra cui un furbo che finge di essere infermo. Per scegliere il miglior pretendente, il padre organizza gare di corsa, un incontro di calcio e un torneo di scherma. Lo zoppo impostore, con fortuna e astuzia, vince le competizioni, sposa la giovane, intasca la dote e sbeffeggia gli altri concorrenti con piroette.

Il braccio ladro (Milano Films, 1913). A seguito di un incidente, ad un automobilista è amputato un braccio. Mette un'inserzione su un giornale: offre centomila



lire a chi gli dona il proprio arto per sostituire quello che ha perso. Qualcuno accetta, l'operazione riesce, ma il nuovo arto manifesta un'inarrestabile tendenza al furto. L'uomo finisce in prigione e, una volta libero, è ben contento di sottoporsi a nuova operazione per restituire il suo nuovo arto al vecchio proprietario, un noto ladro.

Il cuore di uno scemo (G. Serena, 1913). Il dottor Martini si prende a cuore Irene, una giovane minorata, risvegliandone l'intelligenza e l'umore per farla uscire dalla solitudine e dal torpore in cui era confinata. Irene sembra completamente recuperata e un ragazzo se ne innamora. È continuamente seguita dal medico al punto che il giovane crede sia da esso rapita; la convince così a rifugiarsi dai suoi genitori. Martini la cerca invano fino quando un giorno non scorge Irene teneramente abbracciata col ragazzo. Martini comprende che la felicità e l'amore non sono per tutti e si allontana per tornare al suo lavoro e dimenticare quello che allo spettatore si rivela come un sogno impossibile, spiegando così il titolo che nei paesi stranieri in cui è distribuito (Francia e Regno Unito) assume i toni della disillusione, del conflitto tra cuore e ragione.

Gianni lo sciancato (O. Mentasti, 1914). Giacomo è un pescatore buono e sempliciotto sposato con Anna. Insieme a loro vive Gianni, *povero sciancato*, che si è innamorato della donna, anche se non riesce a dichiarare i suoi sentimenti. Un giorno, arriva in casa Piero, un vagabondo, che viene accolto e sfamato: è un bell'uomo, provato dalla vita e grato ai suoi soccorritori. Gianni odia il nuovo arrivato che prova simpatia per Anna, comincia ad instillare in Giacomo l'idea che lei e Piero siano amanti e architetta un modo per cogliere i due amanti sul fallo. Accecato dalla gelosia, Piero invita Giacomo in barca, lo colpisce con un remo e lo getta in acqua. Intanto, Gianni tenta di usare violenza ad Anna. È colto sul fatto da Giacomo che, rientrato, ha una colluttazione con Gianni; sta per strozzarlo ma è fermato da Piero, tratto in salvo da alcuni pescatori. Nella notte Gianni scompare; Giacomo e Anna tornano alla loro vita; Pietro va per la sua strada.

Polidor gobbo (F. Guillaume, 1914). In questo episodio, Polidor protagonista di numerose commedie, è un povero gobbo: è innamorato di una bella ragazza, ma rifiutato per la sua deformità. Cerca in tutti i modi possibili, e ridicoli, di liberarsi della gobba: gettandosi a terra, strofinandosi contro le ringhiere di ferro, ecc. Un giorno incontra una strega che gli vende a caro prezzo una pozione magica che gli permette di togliersi la gobba assegnandola ai malcapitati che incontra. Si reca allora dalla donna amata che è in procinto di sposarsi. Riesce a mettere la gobba a lei, al futuro marito e a tutti i convitati. Tutti lo supplicano di liberarli da questa malasorte, lui dice che lo farà se otterrà dal padre la ragazza come moglie.

La vittima (A.C. Lolli, 1914). Durante una battuta di caccia, per errore, Mario colpisce il fratello Attilio rendendolo cieco. All'incidente assiste Consuelo, un'amica dei due, che pur essendo sollecita nei confronti di Attilio è innamorata di Mario. Attilio si innamora di Consuelo. Per evitare di ferire il fratello, Mario decide di rinunciare all'amore con la ragazza. Al drammatico incontro d'addio tra i due assiste, di nascosto, anche Attilio che comprende il sacrificio del fratello e, preso da un collasso, muore.

Mancano a questa filmografia pellicole di cui ci sono solo notizie minime, se non il solo titolo che pare evocare l'infermità: *L'idiota* (1908); *Renzo lo zoppo* (Latium Film, 1910) in cui "lo sciancato commette un delitto". *Lo sciancato* (G. Giotti, 1910), segnalato di genere passionale. *Il pittore senza braccia* (1914) potrebbe essere la versione italiana, o una pellicola simile, di *Le peintre sans bras* (1911) centrato sulle abilità artistiche di un pittore che dipinge usando i piedi.



2. Dove osano le cineprese: novità e permanenze del primo cinema

Per quali ragioni la disabilità è diventata un soggetto cinematografico? Quali effetti, e attraverso quali meccanismi, sono passibili di produrre tali film?

Oltre a paesaggi urbani ed esotici, il primo cinema rappresenta gli individui, il corpo. Si mostrano molti tipi di corpo, tra cui quello infermo, così come quello nudo, dando il via al genere osé. L'infermità diventa oggetto di film, specifico strumento ed artificio narrativo. È motivo di ridicolo, stupore e ludico inganno dello spettatore (il gioco delle amputazioni e i falsi mendicanti). È un insolito diversivo che ravviva la scena per provocare un effetto scenico (la partita di bocce dei Lumière). È fulcro di narrazioni che vanno dal tragico al melodramma.

Attraverso tutte queste modalità, il cinema si appropria, a modo proprio, del corpo infermo facendone un sintagma, un oggetto narrativo significativa. Questa *mise en scène* non ha in quegli alcuna intenzione che si possa considerare una messa a tema, come intendiamo noi oggi il parlare di disabilità. In quegli anni la disabilità non era affatto un tema politico-sociale legittimo. Eppure, queste rappresentazioni producevano degli effetti sul piano dell'immaginario dell'epoca, così come per noi costituisce un retaggio attraverso cui considerare la presenza filmica della disabilità.

Mettendola sullo schermo, il cinema recupera un fatto antropologico: l'infermità è da sempre nelle cose umane. Il cinema fa un'appropriazione per istintivo senso pratico, quasi come pronunciare uno dei tanti proverbi che parlano di infermità (chi va con lo zoppo..., non c'è peggior sordo...), cioè in ragione del principio non intellettualistico, per cui l'infermità è nel mondo, e nel linguaggio, come forma di alterità. Corpi con menomazioni fisiche, intellettive, sensoriali e psichiche da sempre sono una diversità che interpella, parla e fa parlare, mette in discussione la legittimità e l'identità dell'individuo, e più in generale della collettività. Senza alcuna intenzionalità programmatica, nel mettere la disabilità sullo schermo, il cinema diventa agente responsabile della fissazione e della divulgazione di chiavi di lettura di questa condizione umana e sociale. Costruisce attorno ad essa una serie di rappresentazioni culturali a partire dal fatto che se ne appropria facendone un meccanismo che muove i fili narrativi e le emozioni dello spettatore.

Non c'è alcuna intenzione né finalità politico-sociale nel rappresentare gli infermi al cinema. Al limite possono ritrovarsi alcune intenzioni moraliste. Ci si muove sul piano narrativo con eventuali colpi di scena, tuttavia l'infermo al cinema è un personaggio già dato, costruito su letture chiuse, statiche e predeterminate.

La traduzione filmica basata, anzitutto, su personaggi definiti da uno spazio narrativo unicamente visivo, mancando il sonoro, porta a rappresentare l'infermo in modo stilisticamente amplificato e concettualmente semplice. È un tipo corporeo, umano e sociale predefinito: l'infermità è un'unità compiuta che procede, come molto del primo cinema, per rappresentazioni cristallizzate, univoche: il molteplice e la complessità si riducono. In questa messa in scena, ciò che lo spettatore conosce già prima di vedere il film è confermato. Qui il cinema attinge ampiamente da canoni rappresentativi, ad alto impatto ideologico, utilizzati dalle rappresentazioni dell'infermità fornite dalla letteratura del secondo Ottocento e dei primi del Novecento (Schianchi, 2019).

La forza delle immagini, il loro potere di condurre lo spettatore va oltre le rappresentazioni letterarie: producono l'effetto di fissare ulteriormente queste rappresen-



tazioni, di non scalfirle affatto, ma di collarle con un effetto consolatorio prodotto dall'intreccio narrativo e dal destino dei personaggi. Un ulteriore passaggio rispetto alla letteratura dell'epoca è legato alla possibilità di ridere degli infermi (anche quando si tratta di finti infermi). Questa dimensione del ridicolo è assente nella letteratura. Si tratta, in questo senso, di un codice narrativo ed espressivo che, dietro alla risata innocente e al divertimento, contribuisce, per antitesi, a fissare e rafforzare tutta quella serie di costruzioni culturali dell'infermo come soggetto diminuito, umanamente e socialmente inferiore.

All'infermo, in gran parte una figura maschile, si agganciano valori negativi o positivi, ma resta un poverino. L'infermità mette in scena, come specchio, rappresentazione e simbolo, situazioni di miseria e povertà. Al dato prettamente socio-economico, esito della menomazione stessa che impedisce la messa al lavoro del corpo e l'ordinaria e armoniosa partecipazione degli individui alle cose del mondo (lavorare e metter su famiglia), si uniscono aspetti morali e relazionali definiti: malvagità, senso di rifiuto, vergogna, derisione. Simili vicende istituiscono personaggi e situazioni note, ricorrenti e prevedibili. Nessuna dimensione politica e sociale dell'infermità, dei soprusi, delle vittime del lavoro: qui il cinema è documento della mancanza di un interesse sociale sul tema in quegli anni.

In queste rappresentazioni bloccate e statiche fanno talora capolino i buoni sentimenti che mostrano le virtù dell'infermo (il senso di famiglia, il sacrificio, lo stare al proprio posto). In qualche caso raro c'è l'amore. Molto più spesso i sentimenti amorosi, tema principale di questi film, sono presentati col gioco classico del triangolo amoroso che, per l'infermo, si traduce nel rifiuto, nel dovervi rinunciare, nel non essere corrisposti, nel tradimento dell'amico. Tali situazioni portano a solitudine, disperazione, morte. Si propone il codice del melodramma e del tragico: l'infermo è vittima, oggetto di soprusi e violenze, in situazioni patetiche in cui lo spettatore può essere emotivamente coinvolto. La seconda ragione della messa al cinema dell'infermità è dunque la sua capacità di suscitare nello spettatore una gamma eterogenea di emozioni.

I personaggi frequentano dimensioni morali che sono specchio delle loro infermità: cattivi o anime buone; malvagi o poverini. La narrazione può giocare sul passaggio da una condizione all'altra. In ogni caso l'infermo è un misero. Anche sul piano economico-sociale siamo sempre di fronte a condizioni di miseria. Rispetto allo spettatore, a parità di condizione sociale (il cinema nasce come arte popolare ed è economicamente accessibile), l'infermo è altro, non c'è alcun riconoscimento. Si parteggia per lui, si prova pena per le sue condizioni e i soprusi di cui è vittima, ma resta una figura lontana.

Questo tipo di rappresentazione dell'infermità ci invita a considerare il primo cinema come periodo a sé stante, per ragioni filmiche e per ragioni legate al rapporto tra realtà e film. Mi sembra che questa produzione rappresenti una cesura della classica cronologia della disabilità al cinema si dipana su tre periodi (Longmore 1985, Norden 1994). Nel primo (origini-fine anni '40), è rappresentata secondo criteri di repulsione e vittimizzazione. Nel secondo (anni '50-'70) si mostrano vicende emblematiche, per sensibilizzare l'opinione pubblica e denunciare condizioni sociali di marginalizzazione. Il terzo (dagli anni '80 in poi) è segnato da una maggiore complessità di personaggi e temi. Un'altra periodizzazione propone una scansione cronologica simile, ma adotta un altro criterio: il rapporto tra la figura stigmatizzata del disabile al cinema e lo spettatore, secondo un continuum tra movenze estetiche, sociali e coinvolgimento dello spettatore (Ethis-Labarthe, 2002).



Tale lettura, ispirandosi ai lavori di C. Metz su cinema e psicanalisi (1977), chiama in causa la nozione psicanalitica di lo dello spettatore di fronte alla finzione che mette in scena la disabilità. Nel primo periodo (1895-1940), lo spettatore si definisce in relazione ad uno stigmatizzato che è un sotto-uomo da rifiutare. Nel secondo (1940-1980), la definizione dello spettatore avviene in relazione allo stigmatizzato, che è un super-uomo idealizzato. Nel terzo periodo (1980-1996), lo stigmatizzato è definito in relazione allo spettatore, uomo idealizzato.

Queste cronologie, che anche per gli stessi autori sono grezze indicazioni di massima (alcuni film appartengono, nel contempo, a più codici, si muovono trasversalmente), concordano nell'accorpore il cinema delle origini a quello degli anni '20-'40. Eppure, stando alla filmografia qui proposta e guardando alcuni di questi film si fatica a vedervi i criteri proposti in entrambe le periodizzazioni. Se il meccanismo della stigmatizzazione dell'infermità resta operante, la sua rappresentazione filmica mi pare segnare una rottura con il 1914.

Il cinema viene cioè investito dalla radicale cesura sociale, culturale e psichica legata alla presenza della disabilità delineatasi con la *grande guerra*. Il conflitto su larga scala, tecnologicamente inedito e dirompente, causa un numero di invalidi di guerra (fisici, psichici, sensoriali) come mai era accaduto, oltre ai morti. La via verso la modernità e l'industrializzazione, la *belle époque*, si squarcia. L'infermità si colloca in un universo di dispositivi pubblici e di obblighi morali modificando il segno delle persistenti stigmatizzazioni. Il trauma di corpi dilaniati e mutilati è talmente inedito e grandioso che lo stesso strumento cinematografico è sottoposto a controllo per le immagini provenienti dal fronte, mentre la finzione ravviva il patriottismo, rielabora il trauma, lo mistifica, cerca di allontanarlo continuando a far ridere, si butta sui sentimenti. L'infermità si avvicina a ognuno, da qui la necessità di addomesticarla, allontanarla.

Il meccanismo psichico è chiarito dal perturbante di Freud (1919). È il ritorno del rimosso ad assalirci quando ci imbattiamo in realtà che ci riguardano intimamente (morte, infermità, pazzia). La poesia e la letteratura, la finzione in genere, dilatano questo concetto: creano nuove possibilità di perturbante facendo succedere eventi attraverso i quali tali sentimenti innescati dalla morte (reale o sociale) e dal timore di perdere la propria salute e integrità corporea sono accresciuti, giocano con noi, ci ingannano. A queste finzioni reagiamo «come agiremmo a nostre esperienze personali» (Freud, 1963, p. 305).

Ma non fa questo, insieme a molto altro, anche il cinema? Da *Il gabinetto del dottor Caligari* (R. Wiene, 1919), il cinema adopera il perturbante come codice narrativo, spettacolare, muove i personaggi e le vicende del film, aggancia lo spettatore, suscita tensioni ed emozioni, fascino e paura, repulsioni, inquietudini e angosce. Le soluzioni filmiche per attivare questi meccanismi sono numerose, come si vede già in *Il terremoto* (Hillyer, 1923), dove lo storpio è interpretato da Lon Chaney, grande interprete di infermi anche in film perturbanti come *Il corvo* (1926) e *Lo sconosciuto* (1927) di T. Browning. I mostri, la repulsione, la stigmatizzazione si mostrano nel cinema dagli anni '20 in poi: la vicinanza psicologica con l'infermo provoca, nella realtà e nel cinema, sentimenti di rifiuto, ma anche pietà, buoni sentimenti.

Nel cinema delle origini, tutto questo non c'è per nulla; non ha ancoraggi né psichici né filmici. La stessa partecipazione dello spettatore alle vicende melodrammatiche delle vittime inferme avviene secondo il codice della pena, non della compassione, che prevede di condividere, anche solo sul piano emotivo, parti di sé.



L'infermo resta lontano, smuove ben poco, ha una funzione narrativa centrale con un impatto emotivo superficiale. Lo spettatore è condotto, ma non resta affatto turbato. Non si riconosce: questo avvicinamento psichico-sociale con l'infermità nasce con la grande guerra; il concetto di perturbante lo interpreta; il cinema, dal primo dopoguerra in poi, utilizza l'uno e l'altro.

Alle sue origini, il primo cinema recupera la figura dell'infermo da altre forme di arte popolare. Si parla addirittura un "riciclaggio" delle arti popolari del XIX secolo: il cinema ha la necessità di crearsi un quadro referenziale che si lega ad una tradizione, questo assorbimento avviene in un'ottica soprattutto populista (De Kuiper, 1999, p. 177). Sintetizzare, anche all'interno di uno stesso genere, se non un unico film, diversi tipi di tradizione artistica popolare è una caratteristica del primo cinema, ed è la terza grande dimensione che segna la rappresentazione filmica dell'infermità.

Anzitutto i fenomeni da baraccone, i freak show, anche se questo referente è più presente nel cinema americano che non quello europeo e italiano, dal momento che dalla fine dell'Ottocento è un tipo di spettacolo in calo. Il cinema, in parte, reinterpreta questo tipo di spettacolo, che resta alla base della nascita dell'industria del divertimento, non perché metta in scena prodigi e mostri, ma col il registro comico, col suo giocare coi corpi. Anche col melodramma si ravviva un meccanismo tipico dei freaks: rassicurare lo spettatore della propria ordinarietà corporea, cioè confortarlo della sua identità e la sua appartenenza al mondo dei normali. Tutto si gioca sulle spalle dell'infermo che, di ritorno, continua ad essere stigmatizzato. Più legato al canone comico freaks è un film di cui si hanno poche notizie, se non che, prodotto in Francia da Gaumont, fosse stato esportato negli Stati Uniti (Norden, 1994, p. 41). Non sappiamo se sia arrivato in Italia e se esistessero pellicole simili. In *Cripples Marriage* (1909), un uomo senza gambe si innamora di una zitella di alta statura ma ne è respinto, non desiste nel corteggiamento che è accolto. La marcia nuziale, la cena e il ritorno a casa sono realizzate per creare ilarità.

Al registro del comico partecipano anche tutti i film che mettono in scena i finti infermi inseguiti da poliziotti, genere che prelude la classica comica a inseguimento; del resto la situazione del finto infermo non ha mai più abbandonato lo schermo. Per l'epoca qui in analisi, per gli Stati Uniti, questo genere di pellicole è stato considerato espressione di una questione sociale (la fastidiosa mendicizia degli infermi) con l'effetto di comunicare al pubblico che tali personaggi sono soggetti accettabili e fonte di umorismo, a patto che la disabilità non sia reale. Apparentemente innocue, tali pellicole propongono un uso gratuito della disabilità rivelando un pregiudizio profondamente radicato e una velata aggressione contro queste persone (Norden, 1994, pp. 15-16).

Anche a Milano, scenario del primo film a tema (I. Pacchioni, 1898), la questione della questua degli infermi, veri o presunti, è un tema sociale d'attualità particolarmente sentito anche sul piano dell'opinione pubblica e della stampa. Cronaca e cinema si incontrano, il secondo utilizza la prima come occasione per agganciare lo spettatore, mettersi sulla sua lunghezza d'onda inserendovi una dimensione ludica e spettacolare. Eppure, più che a circostanze tipiche della cronaca dell'epoca sembra di trovarsi di fronte alla reinterpretazione da parte del cinema, in chiave comica, di questioni più ampie e più antiche. Fare elemosina mostrando deformità (il miglior mezzo per commuovere l'altro e ottenere denaro) ha un'ambiguità intrinseca: da tempi antichi esiste la distinzione tra i veri e finti infermi, veri e finti poveri (Geremek, 1986). A sua volta, il sistema economico-sociale e relazionale su cui si



basa la questua dell'infermo poggia sulla natura ambigua del mostrare l'infermità *tout court* individuata dalla lettura antropologica di M. Douglas (1993): anomalia corporea e ambiguità vanno di pari passo; è sempre difficile collocare l'infermo, comprendere la veridicità e i confini delle sue menomazioni (ci fa o ci è?). Sulla furbizia e la malizia dell'infermo (il gobbo in particolare) si manifesta la sopravvivenza nel cinema di tradizioni narrative e culturali medievali (De la Bretèque, 1999).

Questo è il substrato socioculturale dei finti infermi al cinema, almeno quello italiano: l'infermo non è affatto un gratuito bersaglio sociale, ma un facile e ricco soggetto narrativo. Il fatto poi che tale rappresentazione produca, come effetto e non come contenuto originario, la stigmatizzazione dei veri infermi è un meccanismo classico che avviene anche nella letteratura, altro referente popolare di questo cinema. In effetti, situazioni tragiche, di povertà e rifiuto sociale in cui si trovano gli infermi, come strumento narrativo per muovere nel lettore è un meccanismo sperimentato nella letteratura, nel feuilleton in particolare ancor prima che nel cinema. Di storpi e ciechi mendicanti, di gobbi che muoiono con la pezzuola dell'amata non corrisposta o della madre era pieno anche il melodrammatico senso comune dell'epoca. Questo cinema dilata e rinnova la rappresentazione letteraria ottocentesco degli amori anelati, rifiutati e impossibili degli infermi. Ravviva, crea uno scenario sentimentale (con i suoi intrecci, le sue poetiche) produce un vero e proprio immaginario narrativo e sociale che, successivamente, ha messo in scena moltissime volte. Ricordate gli amori di *Luci della città* (Chaplin, 1931) o di *Tornando a casa* (Ashby, 1978)?

Improntato al divertimento e all'evasione, questo cinema popolare non recupera l'*economia della compassione* che molti generi letterari frequentano da metà Ottocento secondo la paternalistica e moralistica prospettiva di civilizzare il popolo imponendo ai normali di non irridere gli infermi e a questi ultimi di recuperare e compensare con le virtù morali (Schianchi, 2019). Allo stesso modo, si tratta di visioni molto laiche: i riferimenti religiosi dell'infermità si riducono a pochi casi: il più evidente è il "se la tua mano ti è motivo di scandalo, tagliala" (Marco, 9.41), fulcro di *La mano maledetta*.

3. Conclusioni

Dalle origini ad oggi, il cinema non ha smesso di mettere in scena la disabilità: i film e i generi sono talmente numerosi che stilare una filmografia completa è pressoché impossibile. Ha seguito, coi propri codici, la legittimazione sociopolitica della disabilità, l'ampliamento delle questioni. Ha cominciato a uscire da modelli in cui la disabilità è, facilmente, pura metafora emotiva e gioco narrativo per diventare cinema di denuncia e di rappresentazioni più complesse. In molta produzione la disabilità ha smesso di essere un implicito narrativo per diventare un esplicito tema sociale e umano. Nel contempo, il cinema più diffuso (quello che continua ad utilizzare la disabilità come oggetto narrativo ed emotivo da mobilitare a proprio piacimento ignorando le evoluzioni concettuali e culturali che ha fatto registrare questo mondo) ha continuato a legittimare certi stereotipi e sentimentalismi. Quello filmico non è mai un messaggio neutro (forse per questo *Tutto il mio folle amore* (2019) precisa al suo inizio che è un film e non un saggio). I film hanno usato sempre di più la metafora esistenziale della disabilità per continuare a fare presa sul pubblico, in una dimensione individuale: celebra l'individuo come eroe o come vittima a scapito di



una dimensione sociale, relazionale e politica della disabilità. In questo senso, siamo di fronte ad un gran numero di rappresentazioni filmiche improntate su numerosissimi codici e intrecci narrativi che confluiscono su argomentazioni e messaggi, espliciti e impliciti, molto semplici e stereotipati.

La disabilità ha conquistato anche i fratelli minori del cinema ormai affrancati: la televisione, poi la rete e i suoi derivati (Bocci, 2019). Siamo di fronte ad una quantità di immagini sterminate e dobbiamo cominciare a chiederci come e quanto il nostro modo di vedere la disabilità, nella vita reale, sia legato a questa sedimentazione di immagini. Ma ci muoviamo continuamente su un terreno in cui, il cinema ci costringe a giocare sempre su più tavoli, su rappresentazioni che sono sempre, al tempo stesso, documento e rappresentazione (Ortoleva, 1994). Il cinema, ci si presenta sempre come strumento di riproposizione del reale, luogo dell'immaginario e dispositivo linguistico (Cassetti, 2001). Sta a noi capire se dal cinema vogliamo farci condurre, oppure se il modo migliore per utilizzarlo come strumento che ci permette di capire meglio la disabilità non sia domarlo.

Riferimenti bibliografici

- Besio S. (2008). Idee di cinema, idee di disabilità. *L'integrazione scolastica e sociale*, 7 (3), 237-247.
- Bocci F. (2012). Scuola, insegnanti, disabilità nell'immaginario cinematografico. Identificazione e classificazione di repertori filmici per un'analisi didattica e pedagogica speciale. In M. D'Amato (ed.), *Finzioni e mondi possibili. Per una sociologia dell'immaginario* (pp. 236-262). Limena (PD): Libreriauniversitaria.
- Bocci F. (2014). C'è una luce che non verrà mai meno. Educazione sentimentale e disabilità nello sguardo del cinema. In C. Covato, L. Cantatore, F. Borusso (eds.), *Educazione sentimentale nelle pedagogie narrate* (pp. 259-280). Milano: Guerini scientifica.
- Bocci F. (2014). Rappresentazioni cinematografiche della disabilità e Pedagogia Speciale. Dalle classificazioni ai Disability Studies. In M. Corsi (ed.), *La ricerca pedagogica in Italia. Tra innovazione e internazionalizzazione* (pp. 565-580). Lecce: Pensa MultiMedia.
- 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), 416-429.
- Bonnefon G. (2004). *Handicap et cinema*. Lyon: Chronique sociale.
- Cassetti F. (2001). Teorie del cinema. Dal dopoguerra agli anni Sessanta. In G.P. Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale* (vol. V., pp. 519-540) Torino: Einaudi.
- Carluccio G., Alovisio S. (ed.) (2014). *Introduzione al cinema muto italiano*. Torino: Utet.
- De la Bretèque F. (1999). Sopravvivenza delle tradizioni narrative e culturali medievali nelle cinematografie europee. In G.P. Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale* (vol. I, pp. 379-394) Torino: Einaudi.
- Douglas M. (1975). *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*. Bologna: Il Mulino.
- Ferro M. (1993). *Cinéma et histoire*. Paris: Folio.
- Fraser B. (ed.) (2016). *Cultures of Representation: Disability in World Cinema Contexts*. New York: Columbia University Press.
- Giommi L. (2014). Immagini invisibili. Cinema e handicap. numero monografico della rivista *HP-Accaparlante*.
- Errani A. (2000). Le immagini degli handicappati nella storia. Permanenze e cambiamenti. In A. Canevaro, A. Goussot (eds.), *La difficile storia degli handicappati* (pp. 189-236). Roma: Carocci.



- Ethis E., Labarthe F. (2002). Infirmities spectaculaires. De l'usage pragmatique de la figure du handicap au cinéma. *Protée*, 30 (1), 39-51.
- Freud S. (1969). Il perturbante. In Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* (vol. I, pp. 267-307). Torino: Boringhieri.
- Geremek B. (1988). *La pietà e la forca: storia della miseria e della carità in Europa*. Roma-Bari: Laterza.
- Grim O.R. (2008). *Mythes, monstres et cinema. Aux confins de l'humanité*. Grenoble: Pug.
- Kuyper de E. (1999). Alla ricerca delle tracce dell'Art nouveau e del Simbolismo nel cinema dei primi decenni. In G.P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale* (pp. 379-394, vol. I). Torino: Einaudi.
- Lagny M. (2001). Il cinema come fonte di storia. In G.P. Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale* (vol. V, pp. 265-291) Torino: Einaudi.
- Longmore P.K (1985). Screening Stereotypes: Images of Disabled people. *Social policy*, 16.1, 31-37.
- Mannucci A. (2001). Bambini diversi nell'occhio della telecamera. In C. Covato, S. Olivieri (éeds.), *Itinerari nella storia dell'infanzia: bambine e bambini, modelli pedagogici e stili educativi* (pp. 341-376). Milano: Unicopli.
- Markotic N. (2008). Punching up the story: Disability and Film. *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, 17, 1, 2-10.
- Metz C. (1977). *Cinema e psicanalisi: il significante immaginario*. Venezia: Marsilio.
- Monceri F. (2012). *Ribelli o condannati. Disabilità e sessualità nel cinema*. Pisa: ETS.
- Norden M.F. (1994). *The cinema of isolation: A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Ortoleva P. (1994). Testimone infallibile, macchina dei sogni: il film e il programma televisivo come fonte storica. In M. Gori (ed.), *La storia al cinema* (pp. 299-331). Roma: Burioni.
- Pavone M. (2011). Cinema e disabilità. In A. Mura (ed.), *Pedagogia speciale oltre la scuola. Dimensioni emergenti nel processo di integrazione* (pp. 109-116). Milano: Franco Angeli.
- Schianchi M. (2019). *Il debito simbolico. Una storia sociale della disabilità in Italia fra Otto e Novecento*. Roma: Carocci.