



Chiara Gentilozzi

Niccolò Cusano Net University Rome | chiara.gentilozzi@unicusano.it

Antonio Cuccaro

University of Macerata | a.cuccaro@studenti.unimc.it

Filippo Gomez Paloma

University of Macerata (Italy) | filippo.gomezpaloma@unimc.it

The poetic body: the perception of the disabled in the perspective of the spectator*

Il corpo poetico: la percezione della disabilità nella prospettiva dello spettatore

Call • Corporeità, educazione, inclusione

ABSTRACT

This work moves his reflection from an artistic operation, which puts at the center of its narrative, dramaturgical and performative dynamics, an actor with disabilities. Fabio, this is the name of the performer, puts into play in the scenic action his body and his body as a vehicle of a series of constructs and meanings, of messages and communications purely afferent to the human dimension, as well as every theatrical action seeks and performs in its work of constant modulation of reality. The show invites us to ask: what are the criteria for which we consider a satisfactory performance? A competent actor? Finally, can judgment escape the logic of skill?

Keywords: Embodied Cognition, performance, theatre, body, disability

OPEN ACCESS Double blind peer review

How to cite this article: Gentilozzi C. et al. (2022). The poetic body: the perception of the disabled in the perspective of the spectator. *Italian Journal of Special Education for Inclusion*, X, 1, 156-166 | <https://doi10.7346/sipes-01-2022-12>

Corresponding Author: Chiara Gentilozzi | chiara.gentilozzi@unicusano.it

Received: 28/04/2022 | **Accepted:** 27/06/2022 | **Published:** 30/06/2022

Italian Journal of Special Education for Inclusion | © Pensa MultiMedia Editore srl
ISSN 2282-6041 (on line) | DOI: 10.7346/sipes-01-2022-12

* The present research was conducted by the team of authors. Chiara Gentilozzi is responsible for the introduction, the scientific framework, the analysis of results and the conclusions. Antonio Cuccaro is responsible for the methodological procedure. Filippo Gomez Paloma scientifically supervised the product.



1. Introduzione

Il presente lavoro di ricerca muove la sua riflessione a partire da un'operazione artistica, progettualmente definita, che pone al centro delle sue dinamiche narrative, drammaturgiche e performative, un attore con disabilità. Fabio, questo è il nome del performer, mette in gioco nell'azione scenica il suo corpo e la sua corporeità come veicolo di una serie di costrutti e significati, di messaggi e comunicazioni prettamente afferenti alla dimensione dell'umano, così come ogni azione teatrale ricerca e compie nella sua opera di costante modulazione della realtà. Un corpo significante, quello dell'attore, un corpo vivo e denso, un corpo che si compie nella relazione con il pubblico, nella sua fisicità, offrendosi alla proiezione dell'altro, dando luogo e forma ad un immaginario artistico e culturale (Costantino, 2019) in quanto limite strutturale della comprensione della realtà e del mondo dentro e fuori di noi. La corporeità intesa, dunque come dispositivo di conoscenza, come limite e superamento, come scoperta del sé e dell'altro da sé:

Il corpo è per eccellenza la misura del limite, della dimensione del mondo. Ma questo limite non può circoscriversi alla coscienza del "corpo interno"; il corpo interno, per "farsi mondo", per agire nel mondo, necessita del confronto/incontro con l'altro, come tutto ciò che di sensibile ci circonda (Gammelli, 2011, p. 128).

Il corpo che è, che agisce, che domina la prospettiva e lo spazio della scena, che rompe la coordinazione tra parola ed azione, che esalta la dimensione percettiva, materica, cromatica e luminosa, mettendo in crisi la pretesa di controllare ed imbrigliare il testo in strutture semiotiche, dando l'immediatezza della complessità degli elementi referenziali, diegetici, narrativi, contestuali, storici e simbolici, in gioco (Valentini, 2007). Un corpo-soggetto, portatore di significanti, possibilità di significati; un corpo-persona risonante di vita e di relazioni, un corpo capace di attivare rappresentazioni estetiche, sociali, culturali (D'Amico, 2018). Un corpo visibile, pienamente materico, fortemente soggetto a categorizzazioni e pregiudizi, qualora questo sia un corpo "altro", "alieno", "diverso":

The disabled performer is both marginalized and invisible – relegated to the borderlands, far outside the central area of cultural activity, by the discourses of medicine. At the same time, people with physical impairments are also hypervisible, instantly defined by their physicality (Kuppers, 2003, p. 49).

Fabio agisce la sua corporeità nella professionalità dell'attore, del narratore, del demiurgo scenico. E lo fa in una cornice ancor più particolare e significativa, quella del teatro per Ragazzi: quello che le compagnie di attori professionisti allestiscono per indirizzarlo ad un pubblico giovanile (in questo genere di rappresentazione scenica ciò che conta è il testo, la strumentazione audiovisiva, la recitazione). È il teatro che si va a vedere in spazi appositi ed in cui le istituzioni familiari o scolastiche hanno il compito di aiutare i giovani spettatori a decodificare i messaggi ricevuti, analizzarli e ricostruirli (Oliva, 1999). È dunque un territorio di confine, il campo in cui la presente indagine si dipana. Un punto di contatto tra realtà diverse ognuna portatrice di una dimensione intrinseca di complessità: sono in gioco la relazione tra corpo e persona, persona ed attore, attore e personaggio, personaggio e rappresentazione, rappresentazione e pubblico.

La rappresentazione

Voglio La Luna! è una rappresentazione teatrale (teatro d'attore e di figura) destinata al pubblico giovanile, prodotta dall'ATGTP di Jesi, per la regia di Simone Guerro con, in scena, Fabio Spadoni. Vincitore del premio Eolo 2010, lo spettacolo calca le scene da ormai quindici anni. In questi anni Fabio, attore con sindrome di Down, ha potuto incontrare centinaia di diverse platee, migliaia di giovani ed adulti. Lo spettacolo racconta di un giovane alle prese con il delicato passaggio tra l'adolescenza e l'età adulta. Abbandonare il gioco inteso come processo di scoperta della realtà afferente al mondo infantile (Huizinga, 2002) per cer-



care la propria strada nella vita, dovendo fare i conti con la responsabilità delle proprie azioni e delle proprie scelte, nella quale si può leggere tutta la difficoltà dei processi di autonomia ed autodeterminazione (Cottini, 2016). Alle prese con la sua quotidianità e le sue routine, scandite dai ritmi dell'adulto, Fabio sogna una vita diversa, una vita di qualità differente, per intenderci: da questo passaggio si può evincere un chiaro riferimento al costrutto di Qualità della vita (Shalock, Verdugo Alonso, 2006; Giaconi, 2015), con la ricerca da parte del protagonista di una possibilità profonda di costruzione del proprio percorso personale. Una notte Fabio, immerso in una sorta di dimensione onirica, incontra la luna. Crea con lei una relazione, un legame, un gioco che è un passo a due, concretizza nella luna la propria istanza di essere nel mondo, la sua pulsione verso la vita e la realizzazione personale (Soresi, 2016). La luna sparisce ma la volontà di Fabio è ferma e decisa: la sensazione di benessere ed appagamento che ha vissuto lo spinge a partire per un viaggio per conquistarla di nuovo e farla sua, un viaggio che lo mette di fronte al mondo che tanto teme: il mondo adulto delle città, con i suoi ritmi frenetici, la sua distrazione, la sua fragilità, in una rappresentazione sociale pienamente aderente al paradigma della società liquida (Baumann, 2011). Alla fine del suo viaggio Fabio ritrova la Luna, la conquista, la riporta a casa sua. Ma ormai ha capito che non è lei la fonte della sua felicità ma la ricerca che ha dovuto compiere per ottenerla. Fabio dunque la libera, restituendola al mondo che sta per intraprendere il suo stesso viaggio, simbolicamente rappresentato dalla platea di bambini e ragazzi che riceve dalle sue mani la luna (un grosso pallone gonfiabile) ed inizia a giocarci, mentre Fabio li osserva contento. La poetica sottesa alla drammaturgia richiama vividamente il viaggio dell'Eroe (Vogler, 2010). L'idea di questo spettacolo nasce dall'incontro del regista con Fabio, un ragazzo con sindrome di Down, durante lo svolgimento di un laboratorio teatrale in Ancona, "Liricabile" in collaborazione con gli Assessorati alle politiche Sociali ed il Dipartimento di Salute Mentale zona territoriale 7 Asur Marche. Dall'intervista somministrata al regista si comprende chiaramente la portata umana e professionale dell'incontro. Un incontro che in potenza già palesava la possibilità di *un'esperienza formativa per chi lo fa (il teatro) ma un'esperienza formativa per il teatro stesso inteso come esperienza di comunità, facendo coincidere l'aspetto artistico e l'aspetto educativo*.¹ In questa complessa dinamica di relazione propriamente umana, si supera sin dalle basi il rischio di trasformare l'operazione in una sorta di *freak show* (Abbattista, 2011), dove è la stessa conformazione del soggetto con disabilità a derivare le possibilità estetiche ed artistiche (Canadelli, 2007) dell'operazione registica.

Da qui emerge il senso più profondo dell'operazione teatrale: rendere una cosa impossibile, possibile. Quando Fabio comunica l'intenzione di fare "l'attore del teatro col microfono" la stessa compagnia riconosce il fatto di essersi esibita dapprima in un sorriso di circostanza, ma di essersi successivamente strutturata per poter affrontare un progetto artistico così delicato, in quanto già era presente la consapevolezza che tale progetto artistico sarebbe coinciso con il progetto di vita (Franchini, 2007) di Fabio. Fabio ha costruito con il supporto della compagnia il suo *clown* (Mele, 2021), la sua maschera, esaltando le caratteristiche della sua personalità e sviluppandola su registri comici. Ha lavorato da vero attore, con serietà e precisione non comuni, creando un personaggio unico, la cui simpatia è pari solo alla poeticità, donando a una storia normale la fragile e inconfondibile bellezza della vita.

2. Framework Scientifico

L'incontro tra disabilità ed arti performative è un processo complesso e dinamico, che accoglie contesti e costrutti culturali altrettanto liquidi e mutevoli; è dunque necessario muoversi secondo logiche di confine (Canevaro, 2006) tra quelle che sono le discipline dello spettacolo e le evidenze più recenti a cui sono pervenuti i *Disability Studies* (D'Alessio, 2013). Infatti, se da un lato l'ambiente, le pratiche, i contesti ed i modelli storici di percezione sovra determinano il concetto di disabilità (D'amico, 2019), sottolineandone la dimensione sociale e non costitutivamente ontologica, dall'altro il teatro moderno si muove su di una

1 Estratto dell'intervista somministrata al regista Simone Guerro.



impostazione plastico-visuale della scena. È pertanto necessario provare a comprendere come dialogano sulla scena il corpo dell'attore con disabilità e l'opera teatrale in sé, nel contesto culturale e sociale in cui questi aspetti avvengono fenomenicamente. Luogo di incontro e d'elezione per questo orizzonte costellato da una possente ermeneutica complessità è proprio il *corpo dell'attore* che si *realizza* sul palcoscenico:

Il palcoscenico è lo spazio in cui il corpo della persona non è un corpo come tutti gli altri, il corpo dell'attore è corpo altro, è corpo performante, tale da rimodulare i parametri del rapporto tra diversità e normalità. Esso impone una domanda di competenze, ci ricorda di essere in possesso di abilità che non tutti hanno, ci ricorda che non vanno sprecate (Costantino, 2019, p. 69)

L'attore rinnova, attraverso la sua corporeità in scena, l'esperienza di venire al mondo (Nancy, 2010), rinnova l'umanità attraverso sé stesso, diviene consapevolezza e si realizza nella propria identità fino a protendere verso l'identità altrui, confondendosi nell'universale tensione dell'Essere. Il corpo dell'attore, si scioglie nel personaggio divenendo persona, permette all'altro da sé di sciogliersi dalla persona e divenire personaggio, dona il suo corpo alla proiezione dello spirito ed allo sguardo dell'uomo, come limite estremo della consapevolezza e della realtà, riprendendo su di sé il percorso di trasmissione della conoscenza di cui il teatro stesso è portatore e veicolo. Attorialità e disabilità condividono l'attenzione al corpo (Costantini, 2019), la necessità del controllo, la capacità di catturare lo sguardo: ogni gesto comunica la portata irripetibile della propria esistenza, la possibilità di ogni comunicazione, la forza della presenza. Il corpo è irrimediabilmente in gioco, tanto dell'attore quanto dello spettatore, un corpo inteso come dimensione fisica e biologica, fondamentale nella formazione e nell'accrescimento di processi mentali; la corporeità come orizzonte ermeneutico di conoscenza, portatore di innumerevoli significati socio-culturali, irriducibile oggetto di indagine alla ricerca dell'umano, del dato biologico, per definire l'essere nella sua dimensione psichica, fisica e dunque ontologica (Calabrò, 2013). Come lente interpretativa della corporeità intesa come punto nodale di ogni acquisizione cognitiva dell'essere umano, nonché come punto di incontro tra soggettività ed intersoggettività, utilizziamo l'approccio scientifico dell'Embodied Cognitive Science, con particolare riferimento al paradigma di Embodied Cognition (Caruana, Borghi, 2013).

Un corpo umano non si dà mai per sé, ma in relazione ad altri. Corpi vicini e lontani, che si toccano o si guardano, danzano insieme, costruiscono mondi. Corpi che evocano, rispecchiano sentimenti e saperi, raccontano storie vissute e prefigurazioni future (Gamelli, 2012, p. 111).

Esistono dunque diversi modelli che hanno utilizzato il paradigma ECS come approccio scientifico all'arte (Ellen Esrock, 2010). In particolare, l'esperienza di avere confini corporei estesi, come di vera e propria immersione nella letteratura e nell'arte riceve particolare attenzione da Esrock, la quale propone un processo di lettura corporale, *trans-somatica*, che include tutto ciò che concerne l'enterocezione, una vera e propria emozione per taluni aspetti e che porta un senso di *individualità* al processo. Eppure le tendenze che emergono nella narrazione della disabilità nel circuito delle arti figurative come cinema e teatro appaiono votate, il più delle volte, a rappresentare il corpo disabile come soggetto passivo di pietà e compassione, oppure abilismo, se non addirittura *inspiration porn* (Grue, 2016). Jerome Bel, coreografo francese, si è posto proprio questa domanda: cosa succede oggi quando uno spettatore si trova davanti un attore disabile? Nella sua visione, concretizzatasi nella rappresentazione *Disabled Theater* portato in scena dagli undici attori della compagnia Theater Hora, viene ribaltata la modalità di rappresentazione della disabilità sulla scena in quanto gli attori vengono chiamati semplicemente a presentarsi, compiere semplici azioni, creare dei momenti monologici o dialogici di interazione, divenendo degli alter ego dello stesso Bel. Il regista non pone al centro dello spettacolo la persona con disabilità quanto piuttosto le cornici di rappresentazione all'interno delle quali questa viene ad inserirsi (D'Amico, 2018). Lo sfasamento che si determina tra spettatore e rappresentazione, provoca un distanziamento spaziale tra l'esperienza del quotidiano ed il processo artistico, mediando la percezione di chi osserva e di chi è osservato, realizzandosi in una dimensione di immediata presenza che, inesorabilmente, apre la relazione a nuovi e possibili direzioni di senso:



He or she must appear on stage as an artist, worker, citizen, subject, individual in its most absolute singularity. It is this singularity that can tell me what theater is capable of Disabled (or incapable!) actors can open up new opportunities, new abilities (Lepecki, 2015, p. 153).

Lo spettacolo invita a chiederci: quali sono i criteri per cui riteniamo una performance soddisfacente? Un attore competente? Infine, il giudizio può sfuggire alla logica dell'abilità? Bel supera la logica del *nonostante* mostrando l'arbitrarietà del paradigma abilistico, smascherando l'attesa ed il pregiudizio dello spettatore allorquando si approccia ad un lavoro che abbia per protagonista un attore con disabilità. La presenza ed il ruolo della disabilità sulla scena teatrale, in quanto inserita in contesti organizzati e strutturati di rappresentazione, provoca sul pubblico un effetto straniante permettendo agli stereotipi di palesarsi con immediatezza, esponendo le logiche e le credenze sovrastrutturali cristallizzate attorno al costrutto di disabilità (Kuppers, 2003). Lo spettatore si interroga necessariamente sui meccanismi di immedesimazione venendo in tal modo a contatto con una necessaria rivalutazione delle logiche di interazione sociale (Garland Thompson, 2017), una ricostruzione fondamentale e necessaria delle proprie logiche narrative: grazie all'immediatezza del corpo dell'attore, affronta definitivamente il proprio sistema di credenze strutturali, culturali, antropologiche e sociali.

3. Procedura metodologica della ricerca

Le domande che animano il presente lavoro riprendono la profonda riflessione di Jerome Bel: quali sono, dunque, i criteri per cui riteniamo una performance soddisfacente? Un attore competente? Il giudizio può sfuggire alla logica dell'abilità? Come viene percepito, vissuto e rappresentato "il corpo diverso"? Nel tentativo di rispondere a tali interrogativi è stato elaborato un progetto di ricerca ampio ed articolato che ha previsto, in primo luogo, l'individuazione di una compagnia teatrale sulla quale focalizzare l'indagine. Una volta individuata la compagnia, sono stati avviati i contatti con la direzione artistica e la compagnia; determinata la rappresentazione oggetto della ricerca, sono state preparate due interviste, sia per il regista che per l'attore protagonista. Entrambe le interviste sono state registrate e trascritte. Non è stato possibile visionare preliminarmente la rappresentazione dal vivo, per cui la direzione artistica ha gentilmente messo a disposizione una ripresa video dello spettacolo. Di seguito si riportano le domande con le quali i due professionisti si sono confrontati.

Intervista regista

Ci puoi raccontare la tua esperienza? Da quanto tempo hai scelto di intraprendere la carriera teatrale? Perché?

Che cos'è per te il teatro?

Che importanza ha per te il corpo, la corporeità nella scena teatrale?

Che relazione c'è per te tra un corpo e un soggetto in scena?

Come hai conosciuto Fabio? Come è nata l'idea di "Voglio la Luna"?

Cosa vuoi trasmettere con questo spettacolo?

Qual è la differenza secondo te tra un laboratorio teatrale con persone in condizione di disabilità ed un progetto artistico progettato insieme a persone con disabilità?

Che cosa significa per te "Voglio la Luna"? Qual è il tuo sogno?

Intervista attore

Quando è nata la passione di recitare?

Come ti senti quando sei sul palco?

È cambiata la tua vita da quando fai l'attore?

Cosa fai quando non reciti?

Che cosa significa per te "Voglio la Luna"? Qual è il tuo sogno?



Questionario per il pubblico

A seguito dello studio della rappresentazione e delle interviste alla compagnia è stato strutturato un questionario da somministrare al pubblico, per poter individuare gli aspetti salienti dell’esperienza vissuta dallo spettatore, rispetto ai diversi elementi che la rappresentazione teatrale mette in gioco. Infatti, l’analisi di uno spettacolo non può prescindere dalla contingenza e dalla materialità dei suoi elementi costitutivi, siano essi performativi o tecnici, scenografici od illuminotecnici (D’Amico, 2018). Gli item del questionario sono stati strutturati sia per la rilevazione di dati quantitativi - secondo una scala ordinale di attribuzione di livello, con specifiche voci corrispondenti ai numeri (vedi Fig. 1) - oltre che qualitativi, ovvero lasciando alla libera narrazione dello spettatore il dettato del proprio vissuto al fine di stimolarne la riflessione e la produzione autonoma. Ciò anche per valutare il livello di corrispondenza tra la percezione del pubblico e il livello di emanazione che l’attore e il regista hanno voluto trasmettere con questo spettacolo. Sono stati inseriti il sesso e l’età per valutare se ci fossero delle differenze evidenti nelle risposte in base a questi parametri. Va ricordato inoltre che il setting teatrale struttura la comunicazione in modo differente rispetto ad uno spettacolo realizzato in altri contesti (strade o piazze) in quanto il prodotto artistico, il pubblico di riferimento, il contesto culturale sono elementi distintivi.

Fig. 1 – Scala ordinale

1	2	3	4	5	6
Per nulla	Molto poco	Poco	Abbastanza	Molto	Moltissimo

Tempi e modalità di somministrazione del questionario

Il questionario è stato somministrato durante una singola rappresentazione avvenuta al Teatro Nuovo di Pisa nel mese di marzo 2022. Si è deciso di somministrare il questionario ad un’unica platea di spettatori per poter meglio focalizzare le esperienze narrative ed i dati qualitativi in quanto profondamente legati all’esperienza contingente e fattuale dello spettacolo. Hanno partecipato al sondaggio tramite intervista 99 spettatori.

Questionario per il pubblico

SEZIONE ANAGRAFICA

Età: Sesso:

QUESTIONARIO PARTE GENERALE

1. Quanto ti è piaciuta la rappresentazione?

1	2	3	4	5	6

2. Quanto ti sono piaciuti i costumi?

1	2	3	4	5	6

3. Quanto ti è piaciuta la scenografia?

1	2	3	4	5	6



4. Quanto ti sono piaciuti gli attori?

1	2	3	4	5	6

NARRAZIONE

5. La storia ti è risultata chiara e comprensibile?

1	2	3	4	5	6

6. Quanto ti sei immedesimato nel protagonista?

1	2	3	4	5	6

7. Scrivi cinque parole che ti vengono in mente pensando al protagonista.

PARTE FINALE

8. Cosa senti di avere in comune con il protagonista?

9. Cosa significa per il protagonista l'espressione "Voglio la Luna"? Qual è, secondo te, la "luna" per Fabio?

10. Cosa significa per te "Voglio La Luna"? Qual è il tuo sogno?

4. Analisi dei dati

I *performance studies*, nati negli anni Settanta dalle riflessioni del teorico e regista teatrale Schechner, considerano la performance come un agire comune tra vari momenti della vita sociale ed individuale. In questa prospettiva piuttosto che soffermarsi su un dato comportamento performativo, è necessario focalizzare l'attenzione sui processi di interazione tra l'osservatore, l'osservato ed il significato che ne scaturisce (Schechner, 2006). Nel contesto socioculturale attuale, la presenza di performer disabili implica sempre

la complessa questione della rappresentazione della disabilità, seppure ciò non rappresenti direttamente il focus dello spettacolo o del progetto artistico. Componente estetica e rappresentazione della disabilità si fondono, si influenzano, si modificano vicendevolmente (De Marinis, 2011). Ciò che Marco De Marinis definisce convenzionalmente *considerazione sociale* e *considerazione artistica* rappresentano due aspetti che non solamente convivono nella performance, ma che tra loro si intrecciano indissolubilmente.

RISPOSTA 1 "Quanto ti è piaciuta la rappresentazione?"					
1	2	3	4	5	6
0%	0%	3%	18%	21%	58%

RISPOSTA 2 "Quanto ti sono piaciuti i costumi?"					
1	2	3	4	5	6
0%	6%	6%	6%	33%	49%



RISPOSTA 3 "Quanto ti è piaciuta la scenografia?"					
1	2	3	4	5	6
0%	0%	3%	3%	30%	64%

RISPOSTA 4 "Quanto ti sono piaciuti gli attori?"					
1	2	3	4	5	6
0%	0%	0%	3%	18%	79%

Dall'analisi dei dati rilevati nelle prime domande che vanno dalla 1 alla 4 riguardanti il grado di gradimento dello spettacolo nelle sue varie componenti (costumi, scenografie, attori) possiamo rilevare che circa l'80% del pubblico ha attribuito un punteggio pari a 6 o 5, esprimendo un alto gradimento.

RISPOSTA 5 "La storia ti è risultata chiara e comprensibile?"					
1	2	3	4	5	6
0%	0%	0%	6%	12%	82%

Anche la comprensione della storia è risultata al 94% del pubblico molto chiara (con una attribuzione di 5 o 6) e hanno compreso il messaggio che questa rappresentazione vuole trasmettere; questo emerge anche dalle risposte aperte poste dal quesito numero 9 in cui viene chiesto al pubblico di esplicitare "Che cosa significa per il protagonista "Voglio la Luna"? Qual è secondo te "la luna" per Fabio?". Un'alta percentuale ha contattato il messaggio di speranza, di realizzazione dei desideri e la voglia di trovare un proprio posto nel mondo in cui non sentirsi soli ma compresi avendo un'amica, una speranza, riuscendo a vivere una vita tranquilla e felice e che ciò è possibile se non si tiene tutto per sé ma se si condivide con gli altri. Dalle risposte ad alcune interviste emerge anche in questo quesito quanto sia sottile la linea che separa Fabio-attore dal Fabio-uomo in quanto alcuni scrivono:

Per Fabio "voglio la Luna" è il raggiungimento di un obiettivo, personalmente credo che ha trovato la sua luna riuscendo a fare l'attore.

Il coraggio di riuscire a fare qualcosa. La luna per Fabio è un traguardo raggiunto.

Da queste risposte possiamo comprendere che il pubblico si è sintonizzato con la poetica e lo spirito che ha mosso il regista Simone Guerro nella direzione di questo spettacolo, poiché ci racconta che il messaggio che vuole trasmettere è prima di tutto "un senso di emozione, di libertà... e il secondo è che Fabio ha fatto qualcosa di impossibile.. solo alla fine capisci che lui ha fatto uno spettacolo tutto da solo, che adesso questo è il suo lavoro, è la sua professione e che quindi la Luna Fabio l'ha presa per davvero". Per Fabio, infatti, fare l'attore è il suo sogno ed è parte integrante del suo progetto di Vita, ce lo ha confermato nell'intervista che ci ha rilasciato:

Fabio: Prima facevo il bidello, ma non mi piaceva.. così sono andato via e ho studiato "Voglio la Luna" a Ferrara.

Simone: Ha dovuto studiare molto per diventare attore, ma dopo due anni e mezzo è riuscito, grazie alla sua passione e determinazione a realizzare questo sogno portando in scena lo spettacolo.

RISPOSTA 6 "Quanto ti sei immedesimato nel protagonista?"					
1	2	3	4	5	6
3%	6%	9%	15%	27%	40%

Interessante è analizzare i dati emersi dal quesito numero 6 in cui viene chiesto "Quanto ti sei immedesimato con il protagonista?" poiché notiamo un abbassamento di attribuzione di punteggio a questo



item: un 67% del pubblico si è immedesimato nel protagonista, attribuendo un punteggio tra il 5 e il 6, mentre un 33% si è immedesimato poco o per nulla, trovando dunque delle difficoltà in questo processo.

I dati di questo item sono ancora più rilevanti se letti e comparati alla luce dei risultati della domanda numero 8 in cui viene chiesto “Cosa senti di avere in comune con il protagonista?” poiché troviamo un 36% del pubblico che non ha risposto a questa domanda lasciando lo spazio bianco. Di questo 36% un 33% è costituito dal pubblico più giovane che va dai 5 ai 18 anni, mentre il 50% si trova nella fascia di età che va dai 46 ai 70 anni.

Uno dei maggiori rischi in cui incorre lo spettatore è quello di osservare le persone disabili come una sorta di spettacolo sociale (Millet Gallant, 2008) ed effettivamente Jennifer Eisenhauer scrive:

Just looking transforms people with disabilities into a kind of property, something to be attended to [...]. This discursive construction of property emerges as the positioning of the disabled body as both an object of curiosity and a specimen (Eisenhauer, 2007, p.11).

Questi dati ci portano a riflettere sul meccanismo che si innesca nel momento in cui viene chiesto all'osservatore di mettersi in relazione con l'altro, un altro che viene percepito distintamente come *corpo disabile*, il quale è portatore di una specificità che non ricade nei canoni della normalità statica, funzionale e ideale (Pavone 2014) e che ci distanzia da esso irrimediabilmente. La presenza ed il ruolo della disabilità sulla scena teatrale, in quanto inserita in contesti organizzati e strutturati di rappresentazione, provoca sul pubblico un effetto straniante permettendo agli stereotipi di palesarsi con immediatezza, esponendo le logiche e le credenze sovrastrutturali cristallizzate attorno al costrutto di disabilità (Kuppers, 2003). Da questo meccanismo di distanziamento nasce la difficoltà nel sintonizzarsi sulle caratteristiche comuni, che avvicinano i corpi dello spettatore e dell'attore, preferendo all'espressione di questa difficoltà, il silenzio di uno spazio vuoto. Lo spettatore, tuttavia, si interroga necessariamente sui meccanismi di immedesimazione venendo in tal modo a contatto con una necessaria rivalutazione delle logiche di interazione sociale (Garland Thompson, 2017), una ricostruzione fondamentale e necessaria delle proprie logiche narrative: grazie all'immediatezza del corpo dell'attore, affronta definitivamente il proprio sistema di credenze strutturali, culturali, antropologiche e sociali. Nel caso specifico, il 63% degli spettatori risulta essersi sintonizzato sulla linea poetica definita preliminarmente dal regista come obiettivo comunicativo primario ovvero la capacità di immedesimarsi nel personaggio trovando punti di connessione tra la propria esperienza fisica ed emotiva ed il dettato fisico ed emotivo che la partitura corporea e narrativa dell'attore veniva a proporre allo sguardo dell'osservatore.

Dall'analisi delle risposte del quesito numero 7 relativo alle cinque parole che sovengono riferendosi al protagonista, si riscontra che il pubblico ha riscontrato in Fabio attore: *bravura, simpatia, ironia, coraggio, determinazione, sensibilità, passione, innocenza ma anche solitudine, bisogno di affetto, fragilità*. Tali caratteristiche rimandano ad una duplicità di interpretazione facendo emergere, nel pubblico, una probabile sovrapposizione tra attorialità, personaggio ed uomo incarnati nell'essere di Fabio: una sorta di fading percettivo da parte dell'osservatore che non riesce a distinguere più le caratteristiche di ognuna delle tre categorie. Solo una piccola percentuale del pubblico ha invece inteso questa domanda pensando a Fabio con le sue caratteristiche esteriori, il suo corpo visibile oltre l'attore in scena in quanto hanno scritto anche “*sindrome di down, erre moscia, sovrappeso*” prendendo dunque in esame la sua persona al di là del ruolo che calca sulla scena teatrale.



Conclusioni

Le limitazioni (disabilità) sono relative ai contesti. La disabilità come dato permanente non esiste: esiste una certa disabilità ed è un processo. Così lo svantaggio potrebbe rivelarsi più rilevante in un contesto, meno o addirittura scomparire in un altro (Canevaro, 2014, p.19).

A partire dalla prospettiva metodologica di matrice fenomenologica, inquadrata attraverso l'emergente paradigma dell'incorporazione (Csordas, 1990) e delle ECS (Caruana, Borghi, 2013), che trova riscontri anche nel campo pedagogico (O' Loughlin 2006; Davidson, 2004), è evidente che *"non c'è politica (o conoscenza) che dei corpi, nei corpi e attraverso i corpi"* (Esposito, 2004, p. 86). Per concepire la conoscenza come prodotto dell'embodiment, per il quale sono essenziali i processi formativi prodotti *nel e attraverso* il corpo, è possibile riferirsi all' approccio fenomenologico di Merleau-Ponty (1945), secondo il quale il corpo è posto come essere-nel-mondo da non considerare tanto come oggetto biologico da studiare in relazione a cultura, storia e politica, quanto piuttosto un vero e proprio soggetto politico, storico e culturale; altro concetto pregnante è quello di habitus, inteso da Pierre Bourdieu come un: "sistema di disposizioni durature e trasmissibili, strutture strutturate predisposte a funzionare come strutture strutturanti" (1980/2005, p. 84). Il corpo di Fabio è corpo politico: le sue azioni ed il suo stesso essere creano riformulano la politica stessa della relazione, dello sguardo, sia esso esercitato nell'arte che attraverso di essa, che pone in crisi l'habitus da sempre correlato alla percezione di disabilità, un corpo creatore che incarna una ricerca umana oltre che professionale ed artistica. Aver sperimentato il proprio corpo in mezzo agli altri, per gli altri, all'interno di un contesto in cui le dinamiche di potere possono essere destrutturate e messe in discussione, agendo nell'ordine del sensibile senza procedere a rigide categorizzazioni, rende possibile l'incontro tra soggetti, tra attori e spettatori, in ultima istanza, tra esseri umani facenti parte di un medesimo fenomeno culturale quale quello teatrale. Durante le interviste ad attore e regista è emerso che, in occasione di una replica, nel momento di confronto successivo alla rappresentazione, sia stato chiesto a Fabio: *"Ma tu sei down per davvero o per finta?"*. Fabio con la sua straordinaria pacatezza e riflessività gli ha risposto *"Bella domanda. A volte sì, a volte no"*. In questa battuta Fabio ha condensato il senso della percezione sociale della disabilità: la disabilità è la conseguenza sociale della menomazione in relazione al corpo e ai costrutti sociali. Si può considerare uno svantaggio personale, una limitazione a ciò che viene considerata la normale attività di una persona (Linton, 1998). Questo rappresenta purtroppo a nostro avviso una fotografia attuale della percezione della disabilità, condivisa dalla maggioranza delle persone.

La persona con disabilità si percepisce tale quando i costrutti sociali, di cui noi tutti cittadini siamo responsabili e creatori, emergono in maniera strutturale creando una sorta di significante categorico immediatamente percepibile nella relazione con l'altro da sé. La fortuna in questo caso è la corrispondenza del progetto artistico con il progetto di vita di Fabio: la sua possibilità di autodeterminarsi ed affrontare autonomamente le proprie scelte professionali e personali, affiancato da professionisti accorti e competenti, dialoganti costantemente con la famiglia ed i servizi, lo hanno condotto a calcare centinaia di palcoscenici e ad incontrare migliaia di giovani spettatori in Italia ed in Europa.

Riferimenti bibliografici

- Abbattista, G. (2011). *Encountering Otherness. Diversities and Transcultural Experiences in Early Modern European Culture*. Trieste: EUT, Edizioni Universitarie.
- Baumann, Z. (2011). *Modernità liquida*. Bari: Laterza.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (1992). *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, P. (2005). *Le sens pratique*. Paris: Minuit (Opera originale pubblicata nel 1980).
- Canadelli, E. (2007). E. Canadelli, L'ibrido uomo/animale. Suggestioni nella cultura di fine Ottocento. In M. Bellini, (ed.), *L'orrore nelle arti*. Napoli.



- Canevaro, A. (2014). Le logiche del confine e del sentiero. Una pedagogia dell'inclusione [per tutti, disabili inclusi]. In *Professione Insegnante*, collana diretta da F. Fraboni. Trento: Erickson.
- Calabrò, D. (2013). Disiecta membra: From the proper to the improper body. *Knowledge Cultures Journal*, 1, 6, 18-33.
- Caruana, F., & Borghi, A.M. (2013). Embodied cognition: una nuova psicologia. *Giornale Italiano di psicologia*, DOI:10.1421/73973.
- Costantino, V. (2019). Il corpo non stereotipo nella relazione pedagogica e teatrale. *Filosofie semiotiche*, 6, 1, ISSN 2531-9434
- Cottini, L. (2016). *L'autodeterminazione nelle persone con disabilità*. Trento: Erickson.
- Csordas, T. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18, 5-47.
- D'Amico, F.D., (2018). La disabilità tra spettacolarizzazione e Drammatizzazione. *Alter Habilitas. Perception of disability among people*, ISBN 978-88-9079900-6-5.
- D'Alessio et al. (2013). Editoriale. *Rivista Italiana di Studi sulla Disabilità*, 1, 1-110.
- Davidson, J. (2004). Embodied Knowledge: Possibilities and Constraints in Arts Education and Curriculum. In L. Bresler (Ed.), *Knowing Bodies, Knowing Minds* (pp. 197-212). The Netherlands: KluwerAcademic Publishers.
- De Marinis, M. (2011). *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*. Firenze: La Casa Usher.
- Eisenhauer, J. (2007). Just Looking and Staring Back: Challenging Ableism Through Disability Performance Art. *Studies in Art Education, a Journal of Issues and Research*, 49.
- Ensrock, E. (2010) Embodying Art: The Spectator and the Inner Body, in *Poetics Today*, Jan 1.
- Esposito, R. (2004). *Bios, biopolitica e filosofia*. Torino: Einaudi.
- Franchini, R. (2007). *Disabilità, cura educativa e progetto di vita. Tra Pedagogia e didattica speciale*. Trento: Erickson.
- Gamelli, I. (2011). *Pedagogia del corpo*. Milano: Raffaello Cortina.
- Gamelli, I. (2012). *Ma di che corpo parliamo? I saperi incorporati nell'educazione e nella cura*. Milano: Franco Angeli.
- Garland Thompson, R. (2017). Building a World with Disability in it, in *Culture-TheoryDisability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, a cura di A.Waldschmidt, H. Berressem, M. Ingwersen. New York: Columbia University Press.
- Giaconi, C. (2015). *Qualità della vita e adulti con disabilità*. Milano: Franco Angeli.
- Grue, J. (2016) The problem with inspiration porn: a tentative definition and a provisional critique. *Semantic Scholar*, D.O.I.: 10.1080/09687599.2016.1205473.
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Torino: Einaudi.
- Kuppers (2003). *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*. New York: Routledge.
- Lepecki, A. (2015). Yes, Now It's Good Theater, in *Disabled Theater*, a cura di S. Umatham, B.Wihstutz. Berlino: Diaphaners.
- Linton, S. (1998). *Claiming disability: Knowledge and Identity*. New York-London: New York University Press.
- Mele, G. (2021). *Il clown e la coscienza. Homo stupidens*. Collana I Pellicani/Pratiche. Torino: Ed. Lindau.
- Merleau-Ponty, M. (1965). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. (Opera originale pubblicata nel 1945).
- Millet-Gallant, A. (2012). *The Disabled Body in Contemporary Art*. New York: Palgrave MacMillan.
- Nancy, J.L. (2010). *Corpo teatro*. Napoli: Cronopio.
- O' Loughlin, M. (2006). *Embodiment and Education: Exploring Creatural Existence*. Netherlands: Springer.
- Oliva, G. (1999). *Il teatro nella scuola. Aspetti educativi e didattici*. Milano: LED Edizioni Universitarie.
- Pavone, M. (2014). *L'inclusione educativa. Indicazioni pedagogiche per la disabilità*. Milano: Mondadori.
- Shalock, R., Verdugo Alonso, M. (2006). *Manuale di qualità della vita. Modelli e pratiche di intervento*. Brescia: Vanini.
- Schechner (2006). *Performance Studies: An Introduction*. London.
- Soresi, S. (2016). *Psicologia delle disabilità e dell'inclusione. Strumenti*. Bologna: Il Mulino.
- Valentini, V. (2007). *Mondi, Corpi, Materie. Teatri del secondo Novecento*. Milano: Mondadori Bruno.
- Vogler, C. (2010). *Il viaggio dell'eroe. La struttura del Mito ad uso di scrittori di narrativa e di Cinema*. Roma: Dino Audino.