



**Mabel Giraldo**

Researcher | University of Bergamo | [mabel.giraldo@unibg.it](mailto:mabel.giraldo@unibg.it)

Disability as *dramatis persona*: on the (disabled) body as place of (self)representation

Disabilità come *dramatis persona*: ovvero del corpo (disabile) come luogo di (auto)rappresentazione

**Call • Il contributo delle arti performative alla rappresentazione della disabilità e dell'inclusione**

#### ABSTRACT

Starting from a preliminary overview on the places and practices that have regulated the relationship between disability and performing arts from the second half of the nineteenth century to today, this contribution intends to investigate the role assumed by the person with disabilities on the contemporary performance scene from the perspective of the “disabled” body. The paper aims at laying the foundations for a critical reflection which, consistently to the recent emancipatory theories that characterize the current debate on special pedagogy, can interrogate and illuminate the topic. Convinced that the artists with disabilities force us to rethink the boundaries of human experience and to broaden and integrate our interpretations, disability turns out to be *dramatis personae*, a presence with an evocative (self)representative and emancipatory potential.

**Keywords:** body, performing art, performer with disability, representation

OPEN  ACCESS Double blind peer review

**How to cite this article:** Giraldo M. (2022). Disability as *dramatis persona*: on the (disabled) body as place of (self)representation. *Italian Journal of Special Education for Inclusion*, X, 1, 202-210 | <https://doi10.7346/sipes-01-2022-16>

**Corresponding Author:** Mabel Giraldo | [mabel.giraldo@unibg.it](mailto:mabel.giraldo@unibg.it)

**Received:** 02/05/2022 | **Accepted:** 18/06/2022 | **Published:** 30/06/2022

**Italian Journal of Special Education for Inclusion** | © Pensa MultiMedia Editore srl  
ISSN 2282–6041 (on line) | DOI: 10.7346/sipes-01-2022-16



## Introduzione

Nell'ambito delle arti performative la presenza di artisti con disabilità in scena non è un fenomeno recente e ha assunto differenti forme che hanno interessato sia il costruito di disabilità sia la percezione e l'ideologia di cui quel corpo considerato "diverso" si fa interprete (D'Amico, 2014). Tale connubio è divenuto ancor più stretto a partire dagli anni Sessanta quando, in concomitanza con la destituzione dell'egemonia della dimensione narrativa e della caratterizzazione psicologica del personaggio, l'espressione della soggettività viene affidata alle posture dell'attore. Il corpo si fa scena, spazio, elemento plastico (Valentini, 2008). Ma chi/cosa è questo corpo? Che cosa accade nell'operazione di significazione della performance quando ad essere posto al centro della scena è un corpo con disabilità? Come trattare, allora, questo corpo "diverso" e vulnerabile?

Partendo da una disamina dei luoghi e delle pratiche che hanno regolato il rapporto tra disabilità e arti performative dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi, il contributo intende rispondere a queste domande indagando, nello specifico, il ruolo assunto dalla persona con disabilità sulla scena performativa contemporanea<sup>1</sup>, dalla prospettiva del corpo "disabile". L'auspicio è di gettare le fondamenta per una riflessione critica che, coerentemente con i costrutti di *empowerment* e autodeterminazione che caratterizzano l'attuale dibattito della Pedagogia Speciale, possa illuminare il tema oltre una certa visione socio-costruttivista oggi domaninate. La tesi qui assunta è che il rinnovato protagonismo degli artisti con disabilità non solo ci costringa a ripensare i confini dell'esperienza umana e integrare le nostre interpretazioni svincolandole da logori stereotipi, ma riveli la disabilità stessa *dramatis persona*, presenza scenica dall'evocativo potenziale (auto)rappresentativo e, dunque, emancipativo.

### 1. Dalla spettacolarizzazione della disabilità alla sua drammatizzazione

L'origine del coinvolgimento degli artisti con disabilità coincide con la nascita, nella metà dell'Ottocento (tra il 1830 e il 1940) in Inghilterra per poi diffondersi nel resto d'Europa e negli Stati Uniti, dei *freak<sup>2</sup> show*: una forma di spettacolo codificata che espone di fronte al pubblico un *performer* con caratteristiche fisiche "rare".

L'offerta di questi spettacoli – presso musei, teatri anatomici, gabinetti delle curiosità<sup>3</sup>, fiere, circhi itineranti o, come in Italia, nelle baracche d'entrata<sup>4</sup> – è variegata e presenta *born freaks* (giganti, nani, gemelli siamesi, persone con parti del corpo eccedenti), *made freaks* (uomini completamente tatuati, indigeni) o ancora *gaffed freaks*, (falsi *freak* spacciati per esseri eccezionali).

La struttura di queste esposizioni umane è elementare: la "stravaganza" del *performer* viene ostentata come qualcosa di talmente eccedente la vita reale che deve essere mostrato. La stessa performance, infatti, è organizzata in modo che la persona sia al centro dell'attenzione dello spettatore<sup>5</sup> così da creare un

- 1 Il contributo intende assumere la prospettiva del teatro professionale degli ultimi quarant'anni e non delle pratiche afferenti al teatro sociale, sebbene quest'ultimo rappresenti il principale ambito di indagine con cui, nel dibattito italiano, si è soliti riflettere sul binomio teatro/disabilità.
- 2 Il termine inglese *freak* significa, letteralmente, "mostro", "scherzo della natura" e, nel tempo, ha assunto diversi significati (Fiedler, 1978). Come scrive Bocci (2020), «se è vero che mostruosità e disabilità non sono termini coincidenti e coestensivi, bisogna però registrare che, soprattutto in riferimento a certe disabilità, storicamente si è assistito a una sovrapposizione delle due categorie» (p. 64). Per una ricostruzione di questo parallelismo, si vedano Bogdan (1988), Garland-Thomson (1997; 2000).
- 3 I "gabinetti delle curiosità" o *Panoptiken* erano luoghi che solitamente ospitavano esposizioni umane, illusioni ottiche, macchine e mostre di cera, generalmente organizzate da impresari circensi e studiosi accademici.
- 4 Le "baracche di entrata" erano tendoni minori del circo, posti accanto a quello principale, in cui si entrava mediante il pagamento di un biglietto aggiuntivo. Da qui deriva l'espressione "fenomeno da baraccone" (Rosati, Vita, 2000).
- 5 Per evidenziare le caratteristiche eccezionali del *performer*, la persona veniva posizionata in piattaforme sopraelevate rispetto allo sguardo dell'osservatore per accentuare i tratti fisici preponderanti oppure collocate sotto il livello dello spettatore, come un pozzo in cui affacciarsi.



dialogo in cui il corpo “straordinario” (*performer*) e quello “ordinario” (spettatore) si incontrino e generino straniamento, repulsione, confusione, curiosità, disgusto, distacco riproducendo la separazione esistente a livello sociale fra normale/anormale (Bocci, 2013; Straniero, 2020).

Queste sensazioni, inoltre, sono accentuate dall’utilizzo di costumi esagerati, dall’accostamento di *performer* con caratteristiche fisiche opposte oppure da una narrazione biografica leggendaria ricamata attorno alla persona e corredata, sui cartelloni di promozione dello spettacolo, da misurazioni e quantificazioni per autenticare la natura “deforme” del soggetto esposto (Kupper, 2003). In questo contesto, il corpo “diverso” diventa materia prima sottoposta allo sguardo della massa, sospeso tra l’intrattenimento e l’indagine scientifica (D’Amico, 2021).

I *freak show* risultano uno specchio popolare di quanto la speculazione scientifica andava formulando. Nel medesimo periodo, infatti, si assiste sia alla nascita di alcune discipline che fondano il proprio statuto epistemologico nell’osservazione (come antropologia, etnografia, teratologia<sup>6</sup>), sia al passaggio da una concezione magico-religiosa della disabilità a una “moderna”, dominata dallo studio sistematizzato delle “deformità” (D’Amico, 2018) e influenzata da un certo modello medico che permeava la cultura del tempo.

A partire dalla fine del primo conflitto mondiale, almeno nel Vecchio Continente, i *freak show* subiscono un progressivo declino, legato a un generale mutamento di sensibilità innescato dal trauma sociale della Prima Guerra Mondiale che, con la moltitudine di mutilati, ciechi, malati psichiatrici, introduce violentemente nella collettività l’idea della vulnerabilità dei corpi normali (Schianchi, 2012). La disabilità viene, così, concepita come una condizione da dover “curare”, “correggere”, sottratta alla sfera dello straordinario e inserita, sulla spinta anche del progresso scientifico del tempo, in quella del patologico (D’Amico, 2021) determinando di fatto l’allontanamento della persona con disabilità dalla società a favore di una sua progressiva istituzionalizzazione (Stiker, 1999).

L’intreccio di questi e altri fattori che intersecano le vicissitudini storiche di quegli anni porta alla scomparsa delle persone con disabilità dalle pratiche teatrali fino agli anni Sessanta quando, nel mondo Occidentale, si assiste all’incalzare della loro voce per riguadagnare, in scena così come nella vita, quella visibilità che veniva loro negata. Ciò accade sulla spinta di un più ampio movimento politico, sociale e culturale che si batte per rivendicare libertà, uguaglianza e diritti civili per tutte quelle minoranze sociali o etniche fino a quel tempo emarginate. Iniziano a formarsi su scala mondiale gruppi, organizzazioni e associazioni a sostegno delle persone con disabilità dando vita a un *Disability Rights Movement* che, al celebre motto *Nothing about us without us*, rappresenta una forma di resilienza e resistenza all’oppressione (Giraldo, 2020). Questi movimenti introducono il modello sociale (Oliver, 1990) nel dibattito pubblico come nuovo approccio alla disabilità avviando un progressivo processo di de-medicalizzazione e di disvelamento di una certa cultura abilista che permeava la società (Castañeda, Peters, 2000).

A questa rivendicazione di un’identità sociale nuova ed emancipata corrisponde una presenza sempre maggiore sia di artisti con disabilità sia di produzioni teatrali dedicate al “mondo degli esclusi”. Entrambe le tendenze mirano a conferire a questi corpi “deformati” e “vulnerabili” una rinnovata legittimità estetica attraverso pratiche performative “originali” finalizzate ad abbattere il muro di isolamento e stigma a cui sono solidamente confinati. In questo genere di sperimentazioni, la messa a nudo della disabilità diventa occasione di redenzione sociale, culturale e politica, raggiunta attraverso la denuncia dei canoni estetici tradizionali e dei modelli di corpo dominanti (Kuppers, 2003). In questo periodo, la disabilità si emancipa dalle proprie forme di spettacolarizzazione per essere drammatizzata in quanto non più dispositivo ostensivo, ma spinta differenziale e principio decostruttivo per disarticolare modelli e significati imposti e offrire di nuovi (D’Amico, 2021).

Ciò avviene in concomitanza con una certa sperimentazione teatrale che, negli anni Sessanta e Settanta, ricerca una riformulazione dei propri codici estetici e scenici attraverso il recupero dello statuto originario dell’attore come *actor*, “colui che agisce” attraverso la sua corporeità (De Marinis, 2013). A gran

6 Nel 1822 viene inaugurata la Teratologia (dal greco *τερας*, “mostro”) con le opere di Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) e del figlio Isidore (1832-1837), come disciplina scientifica finalizzata a indagare lo statuto patologico del corpo “mostruoso”.



voce viene affermata la necessità di affondare le pratiche teatrali nel corpo, quello dell'attore e quello sociale (D'Amico, 2021), vincendo la preminenza di una matrice testuale e narrativa, la dicotomia attore/personaggio, per collocare al centro del proprio campo di indagine "l'io" e la sua esperienza (Valentini, 2015). Il corpo si qualifica come significato e significante (D'Amico, 2014), luogo in cui performance e vita si intrecciano fino a confondersi (Giraldo, 2016).

Nell'indistinzione corpo/soggetto si situano le ricerche di alcuni dei più importanti registi del secondo Novecento: pensiamo al *Principe Costante* (1965) di Grotowski o all'*Antigone* (1967) del Living Theater in cui la soggettività è posta al centro con il suo vissuto e la sua sofferenza, inseparabile dall'immagine del corpo e delle sue posture. In quegli anni, espressioni come *teatro laboratorio*, *teatro collettivo*, *teatro-vita*, solo per citarne alcune, diventano veri e propri motti che decretano le pratiche di fuoriuscita "del teatro dal teatro" e il suo incontro con le comunità marginali: scuole (Giuliano Scabia) periferie urbane (Giuseppe Bartolucci), carceri e ospedali psichiatrici (Peter Brook ma anche Scabia), fabbriche (Dario Fo e Franca Rame). È in questo panorama che la disabilità trova una nuova collocazione andando oltre quel corpo "deforme" socialmente negato e artisticamente ostentato per rivalutarlo come strumento espressivo (Bernardi, 2004). Come vedremo nel paragrafo che segue, ciò porterà, nei decenni successivi, a una presenza in scena sempre maggiore di *performer* con disabilità nelle loro molteplici modalità rappresentative.

## 2. L'ampio spettro del *performer* e il corpo (disabile) come dispositivo drammaturgico

A partire dagli anni Ottanta, la sperimentazione radicale che ha condotto il teatro fuori dai suoi secolari dispositivi si fa esasperata nel tentativo postmoderno di scardinare le Avanguardie storiche e le Neoavanguardie accusate di elitarismo e, in alcuni casi, di restare ancorate a un certo teatro "classico" (Giraldo, 2016; Schechner, 2010; Valentini, 2015; 2020). Denunciata l'impossibilità di persistere in un teatro ancora convenzionale, la parola d'ordine è "contaminazione" (di linguaggi, metodi, tecniche, oggetti) che porta i principali interpreti oltre i confini: chi ha cercato la legittimazione delle proprie pratiche nelle teorie antropologiche (Antropologia Teatrale) e chi nel *qui ed ora* di una performance (Performance Studies) attirando al suo interno eventi che hanno origine altrove.

Il fenomeno "teatro" appare ora anacronistico, esploso (o imploso), nell'ultima decade del Novecento e nei due decenni del nuovo millennio, nella più ampia categoria delle arti performative (performance, danza e la musica) intese non più come prodotti e opere, ma come pratiche e attività (Deriu, 2012). Nel *broad spectrum* della performance (Schechner, 1973; 2004) ritroviamo una variegata fenomenologia di formati caratterizzata da ciò che Bellour (2015) chiama la *querelle dei dispositivi* in cui il teatro diventa *live set*, il museo una sala per proiettare immagini, la musica, digitalizzata, non produce più suoni attraverso gli strumenti, e la fotografia diventa pittura e viceversa (Valentini, 2020; Carlson, 2013; Fischer-Lichte, 2014). In questo scenario postdisciplinare prevalgono ibridazioni che abbracciano una dimensione decentrante e totalizzante in cui si radica il processo di soggettivazione dell'attore che, solcando l'istanza anti-rappresentativa, assume in scena una dimensione liminale (né persona né personaggio) in cui riunifica linguaggi finora separati. Secondo Fischer-Lichte (2014), ciò si attesta nella consacrazione del paradigma della *presenza*, come luogo epifanico di presentificazione di un soggetto in scena che autoespone sé stesso. Questa *presence turn* (Pavis, 2008; Valentini, 2020) scardina gli equilibri relazionali del codice performativo e consegna allo spettatore la responsabilità di dare senso all'opera attraverso un'immersione sinestetica e sensoriale (Valentini, 2008). L'intersoggettività sostituisce l'opera e, sulla scia degli ideali dell'estetica relazionale (Bourillaud, 1998) e dell'arte partecipativa (Bishop, 2015; Lavender, 2016), si consuma la caduta delle differenze tra fruizione e partecipazione (Valentini, 2020).

All'interno di questa rivoluzione, il corpo, in analogia con le concezioni elaborate contestualmente dalla filosofia (Scully, 2009), assume un'accezione più ampia: non è più solo quello dei *performer*, ma diviene, nella sua dilatazione, logica interna degli spettacoli, soggetto che (si) rappresenta. In quest'ottica, la disabilità in scena si configura non come principio decostruttivo (anni Settanta), bensì codice costruttivo,



pratica e strategia per organizzare il senso e l'impianto drammaturgico (D'Amico, 2021) e valorizzata in quanto espressione personale e collettiva di una rinnovata consapevolezza estetica e poetica.

Oggi la scena è popolata da numerosi artisti con disabilità che, pur non assumendo sempre la loro condizione come tema centrale della performance, pongono «in discussione l'adozione di categorie uniformi e stabili per l'interpretazione del lavoro attoriale e mettono maggiormente in risalto la disomogeneità delle prospettive e delle modalità con cui il corpo entra in relazione con il soggetto» (D'Amico, 2019:2). Per citare alcuni esempi, si pensi al ballerino e attore paraplegico britannico David Tool che negli ultimi 25 anni ha lavorato con alcune delle compagnie all'avanguardia come DV8 (*The Cost of Living*, 2004) e Stopgap Dance Company (*Enormous Room*, 2017); a Compagnie de L'Oiseau-Musch (Francia), Mind the Gap and its Academy (UK); alle esperienze italiane di Pippo Delbono con gli attori Bobò e Ballarè (*Orchidee*, 2014), all'Accademia Della Follia, a Isole Compresse Teatro e ancora alle produzioni pionieristiche de La Societas Raffaello Sanzio, come *Orestea* (1995) e *Giulio Cesare* (1997); al coreografo Jérôme Bel e la compagnia svizzera Theater Hora in *Disabled Theater* (2012); al Teatro Nucleo, fondato nel 1974 a Buenos Aires da Cora Herrendorf e Horacio Czertok.

Queste esperienze, rappresentative ma non esaustive della Disability Performance Art (Hadley, McDonald, 2019), sono accomunate dal tentativo di trasformare le qualità iscritte nel corpo degli attori con disabilità in produzione di enunciati, attribuendo loro un ruolo centrale nell'estetica della performance poiché si costituiscono come pratica e metodologia di organizzazione del materiale scenico di cui ne diventano *conditio sine qua non* (D'Amico, 2019). La biografia del *performer*, attraverso la corporeità, viene, dunque, assunta come «punto di fondazione dei codici drammaturgici dello spettacolo e crocevia da cui si dipanano sentieri di senso» (D'Amico, 2014:27).

Tuttavia, se, come nel caso delle produzioni della Societas Raffaello Sanzio, di Del Bono o ancora di Jérôme Bel, gli attori con disabilità, scelti proprio per la singolarità della loro presenza, non interpretano ma incarnano letteralmente i loro personaggi attraverso caratteristiche fisiche evidenti, strettamente connesse al ruolo che assumono; in altre performance, come quelle di Alessandro Sciarroni (*Aurora*, 2015), di Chiara Bersani (*Gentle Unicorn*, 2018), di Bob Wilson (*Deafman Glace*, 1971), l'artista con disabilità non rappresenta in scena la propria condizione, ma, assumendo un ruolo autenticamente protagonista, esibisce il proprio "io" nel tentativo di contrastare la spettacolarizzazione e la drammatizzazione della disabilità ed offrire il suo corpo "diverso" non come qualcosa di straordinario, bensì di familiarmente quotidiano, comune. Nei primi casi, l'effetto originato dal *performer* non ha nulla a che fare con il personaggio rappresentato, ma dipende esclusivamente dal suo corpo fenomenico; nei secondi, la morfologia del corpo è offerta allo spettatore dall'artista per svelare e affermare la propria identità e generare nuove partiture sensoriali, percettive e di senso. Per tale ragione, nel paragrafo che segue, si è deciso di approfondire, a titolo esemplificativo, la produzione e la poetica di Chiara Bersani, un'autrice, artista, o meglio, *maker* – come lei stessa preferisce presentarsi – che ha assunto il proprio corpo non solo come luogo di ricerca artistica, ma anche come occasione per rivendicare e celebrare il proprio diritto ad autorappresentarsi e autodeterminarsi.

### 3. Le autobiographical performance di Chiara Bersani

Chiara Bersani è un'artista italiana il cui percorso formativo si svolge prevalentemente nel campo della ricerca teatrale con forti contaminazioni dalle arti performative e dalla danza contemporanea<sup>7</sup>.

L'osteogenesi imperfetta<sup>8</sup>, la piccola statura, l'esile corporatura, le numerose cicatrici si costituiscono come occasione per ripensare la soggettività quale «luogo di incontro tra un corpo dimora di una memoria

7 Per ulteriori informazioni, si veda il sito personale <http://www.chiarabersani.it/>

8 L'Osteogenesi Imperfetta comprende un gruppo eterogeneo di malattie genetiche caratterizzate da un aumento della fragilità scheletrica, una diminuzione della massa ossea e una suscettibilità alle fratture ossee di gravità variabile.



irripetibile e il deposito di saperi e pareri collettivi su tale corpo» (D'Amico, 2019). Pertanto, non si può esaminare il lavoro di Chiara Bersani prescindendo dalla sua disabilità non tanto perché questa segni marcatamente il suo aspetto quanto perché da questa originaria condizione l'artista delinea una personale riflessione centrata sulla corporeità. Una corporeità che non è solo testimonianza di una storia vissuta, ma entità "politica", incoronata tale dall'incontro/scontro con società/spettatore e dal loro tentativo di attribuirle un significato<sup>9</sup>. Questo *corpo politico*, come lei stessa lo definisce, si fa metafora della dinamica tra sé/altro, individuo/società (D'Amico, 2017), dicotomie su cui si innestano le sue produzioni<sup>10</sup>.

Partendo dalla personale esperienza, in *The Family Tree* (2012) l'artista invita il coreografo Riccardo Buscarini e il performer Matteo Ramponi ad assumere la storia del suo corpo e delle sue cicatrici come mappa per la creazione di una performance giocata sullo snodo tra passato/presente, tra eredità genetica (da qui *Family Tree*) e ricaduta sul piano attuale. La corporeità e le sue ferite sono segni, che significano indipendentemente dalle azioni della scena e si qualificano come *dramatis personae* e motore stesso della performance (D'Amico, 2019).

Anche nel più recente *Gentle Unicorn* (2018) il corpo è il principio drammaturgico dell'intera performance in cui l'artista mette in scena un lento attraversamento dello spazio che sembra apparentemente simboleggiare le fatiche del corpo, ma che, ad uno sguardo più attento, invita lo spettatore ad accompagnarla in questo cammino nel quale avviene la metamorfosi dell'artista nell'animale mitologico. L'unicorno simboleggia la liberazione, della performer e dello spettatore, dagli stereotipi inquinanti lo sguardo. Uno sguardo storicamente determinato, suscettibile sì di modificazioni ma abituato a una certa distanza dalla disabilità.

Questo sguardo è anche al centro di *Goodnight, Peeping Tom*<sup>11</sup> (2016). La performance è pensata per pochi spettatori che sono invitati a entrare in un ambiente spoglio e buio in cui, ribaltando il dispositivo della frontalità teatrale, ad essere scrutati dai performer sono gli spettatori. Ancora una volta, motore dello spettacolo è la volontà di ribaltare uno stereotipo: il guardare, sottratto dalla sua accezione negativa, diviene veicolo di un'empatia che è possibile una volta abbandonate le sovrastrutture che la inibiscono.

In tale senso, la produzione di Chiara Bersani si fa specchio di una grammatica soggettiva che ingloba l'altro nella continua ridefinizione di sé, rinunciando a concepirlo come autorità oggettivante. Nelle sue opere, infatti, non solo le qualità fisiche divengono materia espressiva, ma è "l'altro" ad essere messo nelle condizioni di ri-significarle in un processo di co-costruzione. L'autorappresentazione del corpo eccede la dimensione fisica e diviene, nella piega in cui precipitano il sentirsi e l'essere guardato (D'Amico, 2014), occasione di espressione e, soprattutto, di emancipazione personale, sociale, oltre che artistica.

#### 4. Rappresentare o autorappresentare, questo è il dilemma!

I luoghi e le pratiche che hanno regolato il rapporto tra disabilità e arti performative evidenziano come il caso della persona con disabilità appaia peculiare poiché portatore di una precisa istanza che passa, anzitutto, per le specificità del suo corpo. Decisiva è la forma rappresentativa che gli viene attribuita e la sua *presenza* scenica. Nella scena contemporanea, la disabilità non è sinonimo di devianza, defezione, ma diviene dispositivo drammaturgico attraverso il quale guardare la diversità che caratterizza l'esistenza umana (Siebers, 2010) in cui le storie di vita delle persone con disabilità offrono un inedito spunto per ripensare il rapporto tra corpo/soggettività facendo luce su realtà per lo più conosciute attraverso stereotipi e pregiudizi.

9 C. Bersani, *Tell Me More*, intervista online a cura di A. Trevisan, <http://www.abcdance.eu/> (ultimo accesso: 22 aprile 2022).

10 Nelle parti che seguono verranno sinteticamente presentate solo alcune delle performance ritenute particolarmente significative per gli scopi del presente articolo. Per un più accurato e completo approfondimento, si rinvia al sito <http://www.chiarabersani.it/>

11 La performance prende spunto dalla leggenda di Peeping Tom, punito con la cecità per aver osato guardare attraverso un foro, Lady Godiva, nuda in segno di protesta.



L'ipotesi è che la disabilità possa fungere da amplificatore di questioni che riguardano la scena così come la società nella perenne dinamica tra la persona e le rappresentazioni del più vasto contesto socio-culturale in cui vive. Significa dissolvere il dominio del soggetto cartesiano, centro e misura del mondo, e intendere il corpo "disabile" come attivatore di (auto)rappresentazioni.

Secondo una certa concezione socio-costruttivista che fa da sfondo a un'interpretazione della corporeità nelle arti performative oggi predominante (Kupper, 2001; 2004; Sandhal, 2003; Garland Thomson, 1997; 2000; Clare, 1999), la persona con disabilità e il suo corpo sono regolati da codici culturali che strutturano lo sguardo su di essa (Chue, 2005): la presenza di una persona con disabilità, in scena e nella vita, innesca immediatamente nell'osservatore un'interrogazione su che cosa le sia accaduto, uno "scrutinio diagnostico" (Kupper, 2004) in cui lo sguardo è incastrato. Il corpo, dunque, sembrerebbe non avere il potere di veicolare una propria rappresentazione di sé e del mondo perché nella gerarchia di significazione, il segno (attribuito dalla società) lo precede (D'Amico, 2019) polarizzando la corporeità in scena in una sbilanciata contrapposizione tra la disabilità e una società intrinsecamente barrierante (Hargrave, 2015). Contrariamente, Siebers (2010; 2008) afferma che il corpo è anzitutto soggetto (non solo oggetto) e in quanto tale è esso stesso attivatore di rappresentazioni (estetiche, personali e sociali). A partire dalla teoria del *complex embodiment*, lo studioso sostiene che le rappresentazioni incidono certamente sull'esperienza del corpo, ma quest'ultimo, autorappresentandosi, possiede, a sua volta, la forza di determinarne di proprie (Siebers, 2008). Assumendo tale prospettiva il corpo è sia materialità sia rappresentazione<sup>12</sup> (Thanem, 2003) che, nel darsi fisicamente, invita a spostare il nostro sguardo non tanto sulle specificità di determinati corpi quanto su *come* queste si rapportino con la performance per comprendere quali immaginari ne scaturiscono (D'Amico, 2021). Nella materialità del corpo "disabile" in scena, dunque, si gioca la dialettica oggetto-soggetto che contraddistingue le teorie rappresentative contemporanee (Chiodo, 2008). Attraverso le *autobiographical performance* (come Chiara Bersani, ma non solo), l'artista privilegia la realtà alla finzione (Sandahl, 2003) costruendo la scena sulla propria corporeità resa performante dalla presa di coscienza del *performer* così come dello spettatore (Carlson, 1996).

Il dispositivo performativo diventa, per il *performer*, veicolo e luogo di partecipazione autentica, di autodeterminazione in cui la parabola ascendente dell'affermarsi del corpo in scena collima con l'evolversi dell'immaginario sulla disabilità. Un immaginario che, in linea con i recenti modelli epistemologici della Pedagogia Speciale – si pensi al *capability approach* (Sen, 2005), al modello dei diritti (UN, 2006) e ai costrutti di *empowerment* e *autodeterminazione* – richiama fortemente una prospettiva emancipatoria secondo la quale la persona con disabilità, a prescindere dal proprio profilo di funzionamento, è da considerarsi soggetto che partecipa nella determinazione della propria esistenza e del suo senso (personale e collettivo). Aderire a questo ideale vuol dire riscattare il corpo "deforme" dalla diffusa marginalizzazione delle sue funzioni, riconoscendogli la qualità costitutiva di "agente e produttore di significazioni" (Carboni, 2013) che diventa *locus* intenzionale, potenziale per colmare il divario rappresentativo.

Si tratta, dunque, non solo di reinterpretare, in consonanza con il modello sociale, gli ideali socioculturali della disabilità (Snyder, Mitchell, 2001), manipolare e trasformare stereotipi istituendo delle contro-narrazioni (Sandahl, Auslander, 2005), bensì di riconoscere che in scena la persona con disabilità ha la possibilità e il potere di autodeterminarsi, costruire un'identità di sé, mostrare una soggettività che va oltre la sua rappresentazione (oggetto). Il corpo "deforme" del *performer* problematizza ciò che si palesa scontatamente eccentrico all'occhio dello spettatore per rilanciare quell'aspirazione identitaria di auto-realizzazione, autentica e incarnata, giungendo all'affermazione di un rinnovato modello estetico di disabilità capace di riscriverne i significati culturali, sociali e politici (Siebers, 2010).

12 Tale idea richiama il *new materialism*, un campo di indagine interdisciplinare, teorico e politicamente impegnato, che emerge nel nuovo millennio come parte di quella che può essere definita la svolta post-costruzionista. Guidato da Barad, Braidotti, Grosz, Bennett, Kirby e DeLanda, questa corrente si interroga sulle "intra-azioni" co-costitutive tra significato/materia.



## Conclusione

L'incontro tra teatro/performance e disabilità ha attratto, come abbiamo visto, un crescente interesse dal mondo dell'arte e della critica teatrale generando un campo di ricerca fertile che, anche grazie alla varietà delle esperienze professionali prodotte, stravolge i significati attribuiti al corpo "diverso" per proporre di nuovi (Kuppers, 2003). La disabilità porta al teatro ciò di cui si nutre (diversità, originalità, punto di vista divergente) (Besio, 2014) e, a sua volta, le arti performative offrono al soggetto una duplice occasione: da una parte, garantiscono alla persona una modalità sempre inedita di rappresentare (e affermare) sé stessa e la propria identità; dall'altra, aprono a una dimensione di senso che, rispettosa di questa inesauribilità, permette di riscrivere l'immaginario sociale, politico, culturale e artistico. In questo senso, alla disabilità in scena è chiesto di riflettere sulla disabilità come identità, comunità e cultura e di determinare valori e orizzonti futuri.

La pratica performativa diventa, quindi, non tanto luogo per esprimere, in senso heideggeriano, una verità alternativa, quanto veicolo per co-costruire nuovi possibili mondi (Goodmann, 1976) a partire da quel corpo "disabile" che, autorappresentandosi, si costituisce come principio drammaturgico intrinseco, come *dramatis personae* attraverso cui agire il proprio diritto di autodeterminarsi emancipandosi.

## Riferimenti bibliografici

- Bellour, R. (2015). *La querelle des dispositifs. Cinéma installations, expositions*. POL Editeur.
- Bernardi, C. (2004). *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*. Roma: Carocci.
- Besio, S. (2014). *ART LABO. Fare arte con la disabilità. Analisi di un percorso educativo e artistico*. Le Chateau.
- Bocci, F. (2020). Altri corpi nei "Film di mezzanotte". Visioni e analisi delle rappresentazioni della disabilità e della diversità. In F. Bocci, A. Straniero, *Altri Corpi. Visioni e rappresentazioni della (e incursioni sulla) disabilità e diversità* (pp. 15-51). Roma: RomaTREpress.
- Bocci, F. (Ed.) (2013). *Altri sguardi. Modi diversi di narrare le diversità*. Lecce: Pensa MultiMedia.
- Carboni, M. (2013). Sulle "tracce" della corporeità nella pedagogia speciale. *Italian Journal of Special Education for Inclusion*, 1(1), 49-64.
- Carlson, M. (2013). *Performance: A critical introduction*. New York: Routledge.
- Carlson, M. (1996). Performing the self. *Modern Drama*, 39(4), 599-608.
- Castañeda, R., Peters, M.L. (2000). Ableism. In M. Adams, W.J. Blumenfeld, R. Castañeda, H.W. Hackman, M.L. Peters, X. Zúñiga (Eds.), *Readings for diversity and social justice* (pp. 319-323). New York: Routledge.
- Cheu, J. (2005). Performing Disability, Problematizing Cure. In C. Sandahl and P. Auslander (eds.), *Bodies in Commotion. Disability and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Chiodo, S. (2008). *La rappresentazione. Una risposta filosofica sulla verità dell'esperienza sensibile*. Milano: Mondadori.
- Clare, E. (2015). *Exile and pride*. Duke University Press.
- D'Amico, F. D. (2021). *Lost in translation. La disabilità in scena*. Roma: Bulzoni.
- D'Amico, F. D. (2019). Il corpo come luogo di negoziazione di significati. *Comunicazioni Sociali*, 2.
- D'Amico, F. D. (2017). Il corpo come luogo di memoria. Intervista a Chiara Bersani. *Sinestesieonline*, 6(19).
- D'Amico, F. D. (2014). Il corpo della vulnerabilità. *Elephant&Castle*, 10, 5-29.
- De Marinis, M. (2013). *Il teatro dopo l'età d'oro: Novecento e oltre*. Roma: Bulzoni.
- Deriu, F. (2012). *Performático. Teoria delle arti dinamiche*. Roma: Bulzoni.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estetica del performativo*. Roma: Carocci.
- Garland-Thomson, R. (2000). Staring back: Self-representations of disabled performance artists. *American Quarterly*, 52(2):, 334-338.
- Garland-Thomson, R. (1997). *Extraordinary bodies: Figuring physical disability in American culture and literature*. New York: Columbia University Press.
- Giraldo, M. (2020). *Verso un'identità autodeterminata. Temi, problemi e prospettive per l'adulto con disabilità intellettuale*. Milano: Guerini e Associati.





- Giraldo, M. (2016). Richard Schechner: da Restoration ai Performance Studies: un'indagine preliminare. *Comunicazioni Sociali*, 11, 38-149.
- Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Hackett publishing.
- Hadley, B., McDonald, D. (Eds.) (2019). *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media*. London: Routledge.
- Hargrave, M. (2015). The End of Disability Arts: Theatre, Disability, and the Social Model. In Id., *Theatres of Learning Disability* (pp. 21-46). London: Palgrave Macmillan.
- Kuppers, P. (2003). *Disability and contemporary performance: Bodies on edge*. New York: Routledge.
- Pavis, P. (2008). *L'analisi degli spettacoli: teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*. Torino: Lindau.
- Sandahl, C., Auslander, P. (2005). *Bodies in commotion: Disability and performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Schechner, R. (2010). The conservative avant-garde. *New Literary History*, 41(4), 895-913.
- Schechner, R. (2004). The broad spectrum approach. *The performance studies reader*, 7-25.
- Schechner, R. (1973). Drama, script, theatre, and performance. *The Drama Review*, 17(3), 5-36.
- Schianchi, M. (2012). *Storia della disabilità. Dal castigo degli dei alla crisi del welfare*. Roma: Carocci.
- Scully, J.L. (2009). Disability and the thinking body. In K. Kristiansen, S. Vehmas, T. Shakespeare (2009). *Arguing about disability. Philosophical perspectives*. (pp. 57-73). London: PalgraveMacmillan.
- Siebers, T. (2010). *Disability aesthetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Siebers, T. (2008). *Disability theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Snyder, S.L., Mitchell, D.T. (2001). Re-engaging the body: Disability studies and the resistance to embodiment. *Public culture*, 13(3), 367-389.
- Straniero, A.M. (2020). Dal deforme al supercrip. La costruzione/rappresentazione sociale dei corpi con disabilità. In F. Bocci, A. Straniero, *Altri Corpi. Visioni e rappresentazioni della (e incursioni sulla) disabilità e diversità* (pp. 55-88). Roma: RomaTREpress.
- Thanem, T. (2003). Contested and monstrous bodies. *Ephemera*, 3(3), 250-259.
- Valentini V. (2020). *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Roma: Carocci.
- Valentini, V. (Ed) (2015). *Nuovo teatro Made in Italy: 1963-2013*. Roma: Bulzoni.
- Valentini, V. (2008). *Mondi, corpi, materie: teatri del secondo Novecento*. Milano: Mondadori.