

Il corpo non stereotipo nella relazione pedagogica e teatrale

Vincenza Costantino

Università della Basilicata, vincenzacostantino73@gmail.com

ARCIBALDO [...] Ce l'hanno già detto, siamo dei grossi bambini. Ma allora, quale regno ci resta? Il Teatro! Reciteremo per rifletterci nella finzione e lentamente ci vedremo, grosso narciso nero, sparire nelle sue acque.

(J. Genet, I Negri).

The article offers cause of reflection about representation of disability in contemporary theater. The theatrical production of the last twenty years called into question the stereotypes related to the artistic and performative abilities of differently-abled actors, proposing a different corporeity, not corresponding to that usually attributed to the professional actor.

The research theater has enhanced a performativity that is the expression of an aesthetic and poetic awareness of diversity, getting out of the solidaristic dimension of social theater or theater-therapy.

The proposal places oneself into the area of the study about the educational value of the theater, into the riverbed of the pedagogy of beauty, and questions the possibility given by the show to activate a relationship both theatrical and educational. It's suggested that the actor-spectator relationship offers a pedagogical dimension capable of affecting the construction of a non-pietistic collective imagination, non-stereotype of disability, making explicit reference to performers that, with their body modified the relationship with the scenic space and the spectator. In this path some significant representations are combined, ranging from the exclusion of the body from the scene to evoke it as an absence, until its luminous proclamation of diversity.

Keywords: performativity, body, theater, Barthes, art-therapies.

0. Premessa

Nell'ambito degli studi relativi al valore educativo dell'arte (GENNARI 2007) e del teatro in particolare (COSTANTINO 2015 e 2018), e nell'alveo della "pedagogia del bello" (MUSAIO 2007 e 2015), ci si interroga sulla possibilità data dallo spettacolo di attivare una relazione al tempo stesso teatrale e pedagogica. Si suggerisce pertanto che la relazione attore-spettatore, oltre a offrire una dimensione estetica, riprenda, non solo metaforicamente, la relazione pedagogica io-altro. Questa possibilità si articola a partire dalla corporeità, poiché è il corpo a darsi come dispositivo di conoscenza, limite e suo superamento, nell'esperienza del mondo, nella scoperta di sé e dell'altro da sé.

La storia del teatro è una storia scritta dal/con/sul corpo dell'attore, attore che, nella sua relazione con lo spettatore incarna la specificità ontologica ed epistemologica di quest'arte. Il teatro di ricerca del secondo Novecento si è posto in maniera critica nei confronti dell'attore, mettendone in evidenza la centralità, segnalandone le evoluzioni identitarie, mettendo in discussione gli stereotipi relativi alle capacità artistiche e performative di attori diversamente abili, prospettando una corporeità 'altra', non corrispondente a quella solitamente attribuita all'attore professionista, valorizzandola in quanto espressione di una consapevolezza estetica e poetica della diversità, uscendo dalla dimensione solidaristica del teatro sociale o della teatro-terapia.

Riprendendo l'evocativa e stimolante definizione di stereotipo tratta dalla *Lezione* tenuta da Roland Barthes al Collège de France nel gennaio 1977, in cui il filosofo francese indica nella letteratura una

sorta di «via d'uscita» alla porta sbarrata rappresentata dalla lingua fascista e dalla sua arroganza, si azzarda la trasposizione di una pratica dello scrivere capace di creare slittamenti e sviamenti nella e sulla lingua (BARTHES 1981: 11) nei corpi non stereotipi proposti nelle pratiche registiche e attoriali del teatro di ricerca degli ultimi venti anni. Nel percorso delineato, senza alcuna pretesa di organicità e esaustività, si accostano alcune rappresentazioni, ritenute significative, del corpo disabile e si va dalla sua esclusione dalla scena per evocarlo come assenza (*Ziguli* di Teatrodilina) fino alla sua proclamazione luminosa di diversità (*Gentle Unicorn* di e con Chiara Bersani).

1. Scenari

In continuità con gli studi semiotici (DE MARINIS 1982 e 2008), si accoglie la centralità della relazione attore-spettatore come condizione d'esistenza stessa del teatro, ammettendo la necessità di uno scambio in cui la creazione artistica è un atto comunicato, condiviso, partecipato. Il palcoscenico, o altro luogo che accoglie la relazione teatrale, vede l'incontro di due corpi in uno spazio e in un tempo dati, coordinate indispensabili affinché l'evento si avveri. L'attore è corpo che agisce nell'*hic et nunc* dello spazio scenico davanti al corpo dello spettatore che dalla platea guarda. È sul corpo dell'attore, sulla sua fisicità e sulle sue capacità comunicative, che si gioca la partita più complessa, nella sua datità materica, dal suo offrirsi alle proiezioni dell'altro, nel suo dare forma a un immaginario culturale e artistico che è in sé ma anche fuori da sé, poiché

il corpo è per eccellenza la misura del limite, la 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 con tutto ciò che di sensibile ci circonda (GAMELLI 2011: 128).

È attraverso l'esperienza che si sviluppa la formazione, in un processo in cui non si può prescindere dal fatto di avere dei corpi, di essere dei corpi e di essere percepiti come tali e con caratteristiche determinate. Pur nella loro oggettività incontrovertibile fatta di elementi tangibili e dati materiali, i corpi sono soggetti a proiezioni e riflessi e in essi ci si riconosce o ci si disconosce. Non è certo un caso se tante e tali riflessioni che interessano la questione della corporeità nell'arte coincidano con la progressiva conquista di visibilità sociale della persona con disabilità (PAVONE 2014), finalmente protesa verso un progetto di vita adulta, indipendente e consapevole.

In particolare è il XXI secolo che ha reso visibile ciò che in epoche passate passava sotto silenzio, era destinato all'invisibilità. Così l'esperienza di padri, madri, educatori, psicoterapeuti è uscita fuori dall'ambito privato ed è diventata esperienza pubblica, opera letteraria, testo drammatico, materia per produzioni cinematografiche, videografiche, teatrali. Sono diverse le opere che trasbordano dall'intento educativo, dallo scopo informativo per approdare al riconoscimento artistico.

Laddove i media della riproduzione in generale e la televisione in particolare, hanno contribuito a creare un'immagine “pietistica”, stereotipata della disabilità, molto concentrata sul “caso”¹ che non sulla comprensione e condivisione di una realtà in cui abitiamo e con cui intessiamo (o intesseremo prima o poi) relazioni. L'arte della relazionalità per eccellenza, si è posta il problema dello “sguardo” dell'altro e sull'altro, aprendosi a nuovi scenari di senso e di desiderio. Coinvolgendo il

¹ «Invitando in trasmissione un membro di un'associazione e attribuendo un'immagine che definiamo in breve pietistica, finiscono per creare una cattiva informazione su un ruolo importante. Non è tanto quello della litigiosità diffusa, presente nella microconflittualità che si è estesa in maniera impressionante in ogni campo; è piuttosto l'attività promozionale, la capacità di promuovere delle esperienze positive nella società. Per quei difetti già illustrati, legati a visioni fortemente stereotipate – e quindi ‘lontane’ – la presenza di componenti di associazioni in momenti di grande informazione è più legata al sopruso subito, e al singolo caso, frantumando la realtà sociale e non promuovendo un diritto di cittadinanza oltre il caso» (CANEVARO 2012: 36).

pubblico affinché ripensi la disabilità in una maniera esperienziale, che interessa la percezione del mondo e che pertanto ci riguarda direttamente e individualmente, se non come attori, perlomeno come spettatori. Con la rappresentazione della disabilità a teatro, si assiste alla costruzione di un immaginario che interessa l'intera società.

Le arti raccontano la disabilità, il corpo diversamente abile, usando un linguaggio capace di rivolgersi ai sensi e alla mente del pubblico. Se resta un monito di condivisione impossibile l'affermazione di Massimiliano Verga per cui:

«Ci si riempie la bocca quando si parla di disabili. Ma il mondo esterno non sa fino in fondo di che cosa sta parlando. L'ho già detto: che cosa è la disabilità puoi saperlo soltanto se hai un figlio handicappato. Il resto sono soltanto buone intenzioni. Nella migliore delle ipotesi» (VERGA 2012: 105).

la sua formalizzazione in discorso pubblico e la sua diffusione in un libro di successo, che poi diventa uno spettacolo teatrale, segnala perlomeno un interesse da parte del mondo esterno. Se quest'ultimo non sa di cosa si parla quando si parla di disabili, servono testimoni diretti che condividano le loro esperienze, che raccontino cosa significhi avere un figlio handicappato, servono artisti che trasformino quello che è un discorso privato in un'opera artistica. Il tema è senz'altro interessante, difficile da trovare è il linguaggio più adatto a costruire una narrazione originale, capace di coinvolgere il pubblico fino a portarlo a subire una trasformazione, a cambiare lo sguardo sulla persona disabile e, elemento non di poco conto, a includere in questo sguardo tutte quelli che, in varia misura, giorno dopo giorno se ne prendono cura.

Dal libro di Massimiliano Verga nasce lo spettacolo *Ziguli*² (2013) della compagnia Teatrodilina per la regia di Francesco Lagi. Francesco Colella è l'unica presenza scenica, in uno spazio disseminato di giocattoli e in cui fluttuano tre palloncini, l'attore non ci offre una narrazione statica, il suo ruolo di padre è un inventario, in un apparente disordine, di gesti, azioni, parole che convergono verso il figlio – Moreno un bambino affetto da una forma grave di disabilità – che in scena non c'è.

Quando nel libro Verga scrive, in un passaggio che non è l'unico sul valore benefico dell'arte e del gioco che:

«La dimensione del gioco viene spesso sottovalutata, quasi fosse un vizio che i bambini disabili non si possono permettere. Anche quando è contemplata, se ne parla come strumento per raggiungere obiettivi più 'nobili', come le stramaledette competenze individuali. Quasi mai si pensa al gioco come a un momento fine a se stesso, che merita di essere coltivato per il semplice piacere che regala» (VERGA 2012: 28).

Ci fa piombare su una questione nodale dei diritti dei bambini, di tutti i bambini, che è quella del gioco e del divertimento fine a se stesso, non per raggiungere appunto «le stramaledette competenze individuali». C'è in questa constatazione una critica importante all'educazione scolastica e ad una performatività obbligatoria in cui anche l'arte viene strumentalizzata in funzione di normare, controllare, valutare i progressi dei bambini, dei disabili, degli stranieri, e di ogni altra categoria umana che vada formata. Il regista Francesco Lagi ha colto appieno il significato profondo dell'amara constatazione di questo papà e squaderna il palcoscenico per lasciargli la libertà di percorrerlo, usarlo, giocarlo in una azione coinvolgente per e con gli spettatori.

Nessun monologo strappalacrime, il fatto che l'attore sia solo in scena non significa che effettivamente lo sia, significa piuttosto che il suo dialogo – un vero corpo a corpo in alcuni momenti – ha come interlocutore «una piccola e misteriosa divinità» che è Moreno, il figlio che non c'è ma a cui è destinato ogni pensiero, ogni atto, ogni sorriso e lacrima di questo emozionante

² Per la scheda completa si rimanda al sito ufficiale: <https://www.teatrodilina.com/ziguli>.

spettacolo. L'assenza del figlio non è qui solo metafora – escamotage per evocare l'irrappresentabile – ma è un vuoto che ci ricorda quanto sia difficile stabilire un dialogo con i figli, figuriamoci poi con un figlio che non può comprendere il nostro stesso linguaggio, intrappolato in una disabilità che non prevede evoluzione. Perché la disabilità esiste anche in questa maniera, senza *deus ex machina* a risolvere la situazione, senza un lieto fine a chiudere lo spettacolo. La disabilità prende la forma della solitudine di un genitore a cui, come l'attore in scena, spetta raccogliere i giocattoli sparsi per la stanza. In questo riconoscere un bambino nel figlio disabile di qualcuno che non sono io, ma è un altro in cui mi riconosco, c'è un'esperienza che forma, un'esperienza estetica e pedagogica al tempo stesso.

L'importanza di avere modelli di riferimento, anche degli stereotipi a cui rapportarsi, è utile nella costruzione di uno scenario su cui proiettare sogni e visioni, o anche per misurarsi in maniera concreta su limiti e ostacoli. Ad esempio, nel processo di elaborazione del “progetto di vita” di ogni bambino, soprattutto se la disabilità è molto grave è la famiglia che se ne fa carico. Pertanto il progetto si fonda non solo sulle reali condizioni di salute e di handicap del soggetto, ma anche sulle capacità e sulle conoscenze da cui la famiglia o i tutori del soggetto disabile partono per costruirlo, per immaginarlo. Capita quindi che la famiglia non riesca neanche a pensare un progetto di vita per il proprio congiunto, perché i modelli a cui guarda sono quelli imposti da una società dei consumi che pensa solo in termini di una normalità stereotipa e dopata che pretende una performatività del corpo sano o della mente geniale, e che propone pertanto modelli frustranti per tutti.

Il mondo della scuola e il mondo dello sport sono da tempo scenari in cui la disabilità è presente e soprattutto mostrata nel suo essere attiva, tanto che in alcuni contesti specifici è protagonista. Sebbene in maniera settoriale, il cinema e anche alcune serie televisive, soprattutto statunitensi, hanno raccontato la disabilità mettendo al centro, o comunque all'interno della narrazione finzionale, personaggi segnati da diverse disabilità, raccontando le difficoltà ma anche le conquiste verso cui devono dirigersi le persone disabili, raccontando ciò che accade nella vita di ogni giorno nella società contemporanea, le battaglie ancora da compiere affinché i diritti dei disabili siano garantiti dalle costituzioni di ogni stato e affinché tutti i cittadini abbiano una vita conforme alla dignità umana (NUSSBAUM 2007).

Considerare la complessità della disabilità, anche attraverso i suoi stereotipi e le sue possibili aperture, significa riflettere sulla relazionalità, sui rapporti che si possono instaurare tra un “noi” e un “loro”, tra un io e un altro rispetto al quale ci si percepisce diversi, mettendo in opposizione identità e alterità, ma anche ciò che è dentro la “norma” e ciò che ne resta fuori, ed è proprio in ciò che ricorre sempre uguale e riconoscibile che risiede lo stereotipo, rispetto ciò che da esso si discosta, svia, o addirittura lo sovverte. Ci ricorda Marisa Pavone che:

«Il disabile accentua l'aspetto della diversità, in quanto il deficit biopsicologico lo espone a presentarsi come chi si discosta dai canoni della normalità statistica, funzionale e ideale; ma questa diversità non intacca la sua dignità originaria e originale, che coniuga la presenza della minorazione con la tensione, altrettanto presente, alla relazionalità e al cambiamento evolutivo» (PAVONE 2014: 95).

La rappresentazione scenica della disabilità ha modificato sia lo stereotipo riferito all'attore sia quello riferito al disabile, poiché oltre alla “dignità originaria e originale” di cui parla Pavone e che ci riconduce alla relazionalità con il mondo in un atteggiamento vitalistico, c'è il riconoscimento del soggetto-persona che è anche corpo organico ed è sostanza comune al di là del ruolo che riveste, al di là della disabilità che mostra, dato che il performer esiste come “opera” nella sua imprescindibile presenza fisica.

2. Corpi e teatri

Nelle arti-terapie le pratiche teatrali vengono utilizzate come uno strumento terapeutico, quindi “in funzione di” conquiste specifiche e miglioramenti che hanno una ricaduta pratica nella crescita, nella formazione e nella vita del disabile. Invece lo storico legame che ha origine nel mondo della Grecia classica fra arte e pedagogia, inteso come influenza benefica dell'arte sulle persone, senza alcun fine terapeutico specifico, pur essendo connaturato ontologicamente, non è ancora considerato nella giusta misura. Il valore pedagogico del teatro e le sue possibili ricadute nella società sono concetti ancora non sufficientemente radicati, per cui non vengono presi in considerazione nelle opportunità che offrono come possibilità di espressione, di arricchimento culturale o anche di semplice, immotivata incursione della bellezza nel vissuto quotidiano di tutti.

In una prospettiva così aperta, l'attore disabile che calca le scene non per fare terapia, ma per fare arte, è un'occasione per riflettere sui desideri, sulle aspettative e le opportunità di abitare una società che possa dirsi inclusiva, in grado di confrontarsi con l'altro in una relazione circolare e paritaria. Il che non significa far finta di non vedere l'handicap, significa piuttosto fissare la propria attenzione su quelli che sono i limiti, ma anche le opportunità relazionali offerte dal corpo, esattamente come qualche anno fa evidenziava Riccardo Massa:

«Potrà o meno piacere, ma una volta istituito nella sua relazionalità l'*handicap* esiste, ed esiste a questo punto come qualcosa di materialmente oggettivato in un corpo malato o minorato, in una psiche priva di strutture intellettive e comportamentali determinate. Occorre dunque cogliere l'*handicap* nella sua specificità e nella sua irriducibilità oltre che nel suo vissuto sociale e nella sua dimensione politica.

Riconoscere il “diverso” vuol dire quindi non potersi illudere che esso non costituisca un problema reale di intervento, che esso possa venire tranquillamente assimilato al suo termine di diversità con il velleitarismo delle retoriche socializzanti, dell'apostolato politico, della filantropia privata e della falsa coscienza borghese. Ma riconoscere veramente il diverso significa riappropriarlo al vivere sociale. La sua “riappropriazione” è infatti richiesta dal fatto che la “diversità” dell'handicappato può essere riconosciuta nel suo significato reale non come pericolo o estraneità, ma come modalità differenziata dell'“esserci” di ogni persona umana» (MASSA 1986: 177-178).

La modalità differenziata dell'esserci comporta anche un riconoscersi, un provare a cimentarsi, a costruire, a realizzare un proprio progetto di vita; e questo riguarda ogni persona umana, la sua diversità, e il suo handicap. Significa creare relazioni con gli altri, interagire con il mondo in modo da capire quali possano essere le proprie attitudini, le proprie abilità, in cosa ci si possa misurare e cosa, invece, resti precluso.

Ritornando alla relazione attore-spettatore come elemento fondante del teatro e rilanciandone la circolarità come cifra caratterizzante, si delinea come le persone con disabilità, laddove ci siano le condizioni fisiche e mentali tali da renderlo possibile, possano aspirare, in uno scenario non museificato, non stantio della produzione teatrale, ad essere attori, portando così sul palcoscenico, con il loro corpo non stereotipo, nuovi linguaggi, nuove poetiche, nuove tecniche. Poiché:

«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. La possibilità di sviluppo di proposte il più possibile partecipate permette di avere l'incontro delle competenze» (CANEVARO 2012: 19).

Anche se il discorso di Andrea Canevaro non fa riferimento alle arti, ciò che comunque mette in

evidenza è il processo in cui la disabilità può appunto essere un ostacolo o una risorsa, ed è in questo andirivieni fra i due poli che si può parlare di persone “diversamente” abili. L'ambito in cui le diverse abilità possono trovare spazi e tempi esperienziali è quello delle arti. Fra tutte il teatro è quella che, per la sua pluridisciplinarietà e per la sua relazionalità, più si presta ad accogliere ogni forma di espressione, partecipazione, comunicazione da qualunque tipo di corpo essa provenga. Il corpo è al centro del rito, della performance, dell'evento scenico sin dalle sue origini; quest'arte affida al performer la possibilità di farsi tramite, sacro o profano, di gesti, testi, sentimenti che appartengono a un creatore altro: il poeta, il sacerdote, il dio, la comunità (TURNER 1986).

L'attenzione alla corporeità attraverserà come un filo rosso la storia del teatro fino a marcarne, nel corso del Novecento, il rinnovamento con un processo artistico che pratica e teorizza la ri-scoperta del corpo dell'attore, corpo inteso come limite e superamento della conoscenza sensibile nella fruizione estetica. Il teatro mette in crisi l'adulità, il genere e molte altre classificazioni linguistiche e non. Mostra lo stereotipo come una maschera che si può indossare e, indossandolo, lo smaschera. L'attore è un adulto che gioca e, ciò che lo renderebbe biasimabile nel mondo reale lo nobilita sul palcoscenico, rendendolo artefice di un gioco serio, un gioco che è un mestiere, una professione, che richiede competenze specifiche. Lo spettatore gli riconosce questo ruolo prima ancora che lo spettacolo inizi, pagando il biglietto d'ingresso, facendosi presenza in modo tale da consentire l'esistenza stessa dell'opera nel qui e ora. L'attore non è ma “si fa” uomo, donna, vecchio, giovane, folle, sano, normodotato, handicappato. Eppure in questo sublime gioco non può prescindere dalla sua corporeità. Può indossare delle orecchie da lupo o un cappuccio rosso, ma il suo corpo resterà lì, esposto, a ricordare agli spettatori che l'attore è una persona *come* noi ma anche *diversa* da noi.

La prima conseguenza che scaturisce dalla presenza di attori disabili in scena interessa il linguaggio, poiché nel dirli “attori” si marca, come prima connotazione ciò che la persona disabile fa, cioè agisce-recita, e non ciò di cui è manchevole, il suo handicap, ovvero quel che non ha e che lo dis-abilita. Lo si identifica prima attraverso l'agire, quindi affermando cosa è (un attore) e poi specificando con una determinazione che, come spiega Mantegazza, indica sempre una realtà di deficit:

«La figura dell'*handicappato* si pone come punto di accumulazione di pratiche di riabilitazione e di recupero di una normalità che l'handicap mette in discussione, evidenziandone la propria distanza; anche qui il gioco sarà abbastanza semplice: l'handicappato sarà definito a partire da ciò che egli non è, da ciò che gli manca per poter essere come gli altri; le definizioni dell'handicappato saranno sempre in negativo, sottolineeranno sempre la realtà del deficit che lo separa dalla normalità piuttosto che evidenziare i tratti di una identità positiva. Ma allora sono handicappati, portatori di deficit, anche gli ignoranti, gli analfabeti, coloro che non sanno parlare, i selvaggi, tutti coloro che si discostano (attraverso modalità che vengono sempre definite in negativo) dalla “Norma occidentale»” (MANTEGAZZA 1998: 208-209).

Il palcoscenico è lo spazio in cui il corpo della persona non è un corpo come tutti gli altri, il corpo d'attore è corpo altro, è corpo performante, tale da rimodulare i parametri del rapporto fra 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.

Nella relazione attore-spettatore è sempre all'altro in scena che l'io spettatore si rapporta. Le caratteristiche esteriori, visibili dell'attore, che siano reali o finzionali, innescano comunque un gioco di proiezioni e rispecchiamenti. Sia che il corpo in scena incarni ciò che vorremmo essere sia che incarni ciò che non vorremmo essere. Il corpo esposto è oltre ed è altro, è dentro il rettangolo delimitato dal palco e esso ci indica il limite, l'al di qua in cui noi ci collochiamo, diversi, posti altrove, seduti, un io che si scopre in relazione con un non-io. Il teatro è un luogo che ha confini materiali, simbolici, invisibili e al tempo stesso “presenti” in quanto percepiti dagli spettatori. È

importante che quest'arte rappresenti il corpo diverso, che l'attore mostri in scena, nel suo corpo non stereotipo, tutta la forza e il potere di quest'arte che si "fa corpo" nel qui e ora dell'evento. L'attore, in quanto oggetto artistico, si fa carico delle potenzialità, dei limiti, delle aspettative che l'offrirsi al confronto con il pubblico comporta. Egli entra in scena, attraversa lo spazio e si dà al tempo stesso come oggetto-soggetto artistico, mostrando la sua "irriducibilità" ad oggetto in se stesso:

«L'oggetto artistico – che non è mai oggetto in se stesso, ma polo di una relazione intersoggettiva, quindi sociale – e-moziona in quanto evoca risonanze di natura sensorimotoria e affettiva in colui che si mette in relazione. Nell'espressione artistica teatrale-performativa, il corpo attoriale diviene l'epifania pubblica della capacità di rappresentazione mimetica dell'agente» (GALLESE 2008: 13).

Non essendo mai, soltanto, oggetto in se stesso, il corpo attoriale riveste nel corso del tempo, varie funzioni, proiezioni, aspettative, suggestioni. Da conduttore dell'esperienza rituale a *performer* digitale, l'attore con il movimento dato dall'avanzare in scena rinnova, con la sua presenza fisica, l'esperienza del venire al mondo (NANCY 2010), si ripropone come atto fondativo dell'umanità. Sul suo corpo si costruisce pertanto, in ambito teatrale, il percorso della trasmissione della conoscenza a partire dalla consapevolezza della propria identità e particolarità fino a giungere alla tensione verso l'altro, verso un'alterità che è anche attesa e perdita di sé nell'universale.

Il teatro si struttura come spazio delimitato, in cui i confini sono visibili ma pure predispongono alla relazionalità. In questo dispositivo a cui lo spettatore partecipa con la sua presenza, l'attore offre un'occasione di incontro, e sta allo spettatore accoglierla o allontanarsene, condizionando l'attuarsi o meno della relazione attore-spettatore, contribuendo al suo svolgersi.

L'arte che più si occupa dell'uomo, che mette al centro l'uomo e il suo corpo, deve necessariamente fare i conti con i mutamenti che lo attraversano, con gli stereotipi e con la loro percezione nella società contemporanea. Le pratiche e le teoriche del teatro non possono fare a meno di ragionare, mettere in crisi e se, è il caso anche rigettare, il proprio oggetto artistico. È per questa ragione che sono molte oggi le compagnie che portano avanti una riflessione forte sulla corporeità, giustamente facendo convergere nei/sui corpi degli attori le proprie poetiche.

3. Barboni, burattini e unicorni

Roland Barthes, nella *Lezione* (1981), considera la possibilità di trovare una sorta di «via d'uscita» alla porta sbarrata rappresentata dalla lingua fascista e dalla sua arroganza, avviando una riflessione sul potere, anzi sui poteri «plurimi» che ci costringono, pena la stessa possibilità di comunicare, a ricorrere all'ordine imposto dallo stereotipo linguistico, alla schiavitù dei segni. Barthes chiarisce che «il potere (*la libido dominandi*) è lì, nascosto tra le pieghe di ogni discorso, anche se questo è portato avanti in un luogo al di fuori del potere» (BARTHES 1981: 5) ed investe ogni meccanismo dello scambio sociale, dallo Stato agli spettacoli, dalla famiglia allo sport, alle mode. La battaglia deve pertanto svolgersi contro i poteri, contro l'autorizzazione a che una voce si faccia portavoce unica del discorso del potere. La pluralità delle lingue è una possibilità di resistenza ad un potere pervicace e ubiquo.

La pervicacia e l'ubiquità del potere sono conseguenze del fatto che esso si iscrive nel linguaggio o, per essere più precisi, nella sua espressione obbligata che è la lingua in quanto «predeterminazione generalizzata» (BARTHES 1981: 7-8). Se noi non vediamo il potere che è nella lingua è proprio perché ne dimentichiamo la capacità classificatoria e oppressiva:

«i segni di cui la lingua è fatta esistono per quel tanto che sono riconosciuti, ossia per quel tanto che essi si ripetono; il segno è pedissequo, gregario; in ogni segno sonnecchia

un mostro: lo stereotipo: io posso parlare solo se racconto ciò che ricorre continuamente nella lingua» (BARTHES: 9).

L'unica strada per non abbandonarsi allo stereotipo, pure necessario, per non abdicare al fascismo della lingua che obbliga, è la letteratura, ovvero una magnifica illusione che «permette di concepire la lingua al di fuori del potere, nello splendore di una rivoluzione permanente del linguaggio» (BARTHES: 10-11). La letteratura come pratica dello scrivere porta alla produzione del testo, ed è nel testo che si esercita il gioco delle parole e che si creano slittamenti e sviamenti nella e sulla lingua.

La rivoluzione permanente esercitata dalla letteratura sulla lingua verisimilmente si può estendere, nello spirito di offrire una suggestione e non un metodo, alle diverse arti, sempre in guerra aperta con i loro linguaggi codificati, sempre a misurarsi con quegli stereotipi su cui pure fondano la loro identità ma a cui devono opporsi per non lasciarsene sopraffare, per non ubbidire ciecamente al potere, e che devono mettere in discussione attraverso le pratiche artistiche. A teatro, il corpo dell'attore è quello che più subisce il fascismo della lingua, quello che per comunicare mostra tutto ciò che “ricorre continuamente” nel discorso e nella rappresentazione che riproduce, seguendo da una parte l'autorità dell'asserzione, dall'altra la gregarietà della ripetizione. A meno che questo corpo-testo non passi dal livello della comunicazione che aderisce allo stereotipo a quello della letteratura che lo svia, lo sovverte, lo rivoluziona.

La presenza del corpo disabile dell'attore è una sovversione dello stereotipo dell'attore professionista, è la possibilità di una relazione attore-spettatore che attiene al pedagogico attraverso un'estetica della diversità realmente inclusiva, un'estetica che implica un cambiamento di sguardo, una rimodulazione dei giochi di identificazione e rispecchiamento a cui il teatro di ricerca da sempre invita. Gli esempi proposti insistono su circa venti anni e accostano tre spettacoli molto diversi fra di loro per forme e contenuti, con l'obiettivo preciso di offrire degli esempi indicativi e non omogenei di pratiche teatrali in cui alcuni performer dal corpo “non stereotipo”, affermano la propria personalità artistica nell'ambito di un teatro niente affatto pietistico e di impatto fortemente estetico. Il percorso inizia simbolicamente dallo spettacolo *Barboni* (Premio UBU 1997 per la ricerca tra arte e vita) di Pippo Delbono in cui per la prima volta recita Bobò, passa per *Pinocchio* di Babilonia teatri (2012) e giunge infine a *Gentle Unicorn* di e con Chiara Bersani (Premio UBU 2018 come miglior attrice/performer under 35).

Nella produzione artistica di Pippo Delbono l'incontro con Bobò (Vincenzo Cannavacciulo), oltre ad avere una valenza umanamente significativa, ha da subito a che fare con la sua indiscussa presenza scenica, con una sorta di predisposizione naturale che la sensibilità del regista di Varazze ha saputo intercettare e valorizzare. Presente in tutti gli spettacoli della compagnia a partire da *Barboni*³ fino all'ultimo che è *La gioia*⁴, l'attore “sordomuto”, portato via dall'ospedale psichiatrico di Aversa dove era stato etichettato come microcefalo e adottato da quello che può essere definito un «gruppo comunitario vagante» (ROSSI GHIGLIONE 1999: 10), è stato straordinario interprete di situazioni e di visioni che hanno portato l'irrompere della verità sulla scena, in un dialogo stupefacente fra arte e vita, immaginazione e corporeità, costruendo una galleria di personaggi sempre credibili e poetici, fino alla morte sopravvenuta all'inizio del 2019. Il corpo di Bobò è un corpo che “impersona”, che nel travestimento si trasforma: «Bobò, quando si mette il vestito di qualcun altro, diventa quella persona lì. Per esempio una volta si è vestito da regina Elisabetta: e sembrava davvero la regina Elisabetta» (DELBONO 2008: 110). In quello che è un antico gioco del travestimento, dai bambini sempre praticato con grande serietà (ANTONACCI 2012), emerge una natura archetipica del teatro, in cui l'attraversamento dello spazio, un segno, una voce, un gesto è

³ Per la scheda completa si rimanda al sito ufficiale: <https://www.pippodelbono.it/teatro-spettacoli-teatrali-compagnia-pippo-del-bono/item/19-barboni-in-repertorio.html>

⁴ Per la scheda completa si rimanda al sito ufficiale: <https://www.pippodelbono.it/teatro-spettacoli-teatrali-compagnia-pippo-del-bono/item/53-la-gioia.html>

capace di aprire mondi e di offrirli allo sguardo stupefatto degli spettatori. Scomparso a ottantantuno anni, Bobò sembrava senza età, senza genere, senza parola, eppure in scena diventava figlio e padre, re e barbone, cantante e tutto quello che avrebbe saputo immaginare assieme alla compagnia di artisti a cui pienamente apparteneva.

Il *Pinocchio*⁵ di Babilonia Teatri, che vede la collaborazione della compagnia con l'associazione Amici di Luca della Casa dei Risvegli Luca De Nigris, è costruito su un linguaggio e un immaginario completamente diversi. Lo spettacolo vede in scena tre uomini, Paolo Facchini, Luigi Ferrarini, Riccardo Sielli, i tre attori dalla platea salgono sul palco dove resteranno per quasi tutto il tempo in riga e sotto la guida della voce di Enrico Castellani, che è regista dello spettacolo insieme a Valeria Raimondi. Dalla regia arrivano richieste precise, a volte semplici, a volte insidiose, a comporre un'intervista che attiene all'immaginario pop come anche all'inchiesta del teatro classico, sempre calata in un'atmosfera sospesa fra commedia e tragedia, sapendo che la tragedia è già accaduta. Eppure, per questi attori in scena, essa non può dirsi davvero conclusa, i loro corpi da sopravvissuti a cerebrolesioni acquisite testimoniano sia a loro stessi, sia a noi spettatori, un cambiamento dovuto allo stato vegetativo, che marca per sempre un prima e un dopo l'"incidente".

Non ci sono personaggi in *Pinocchio*, gli attori interpretano se stessi, ma lasciano che il regista li guidi nella costruzione di una scrittura scenica che più sembra andare nella direzione di un'ingenuità stilistica, più mostra la capacità espressiva e interpretativa di questi uomini pretesi attori non professionisti. Lo spettacolo è costruito su un raffinato gioco metateatrale, in cui l'inattesa capacità interpretativa mostra tutte le sue incongruenze rispetto il rapporto fra finzione e realtà. Tutti siamo bravi ad interpretare noi stessi, ma abitualmente non lo facciamo sul palcoscenico, non solo perché le nostre vite possono non essere interessanti per il pubblico, ma anche e soprattutto perché interpretare se stessi non è affatto facile. Corpi in balia di un regista che li sottopone al fuoco di fila di domande e richieste, questi tre uomini agiscono, raccontano e resistono in scena perché sono attori, e lo sono proprio a partire dalla loro corporeità strappata alla morte e restituita alla vita attraverso l'esposizione sul palco, attraverso la sottomissione allo sguardo dell'altro.

I corpi feriti degli attori di *Pinocchio* sono corpi non stereotipi perché sono sfuggiti al controllo della norma; lo sono stati in passato, normati, ubbidienti, ma la (quasi) morte li ha in qualche modo dis-abilitati. Eppure questi corpi sono belli, sono potenti e "resistenti", sono questi stessi corpi che hanno ri-abilitato alla vita Paolo Facchini, Luigi Ferrarini, Riccardo Sielli, che li hanno trasformati in corpi storici, portatori di una stratificazione temporale e spaziale che li ha resi sapienti, più sapienti di quanto loro stessi fossero in grado di immaginare. Ci vuole tutta la cura, l'attenzione e anche la presenza fastidiosa del regista per renderli consapevoli, per far sì che loro svelino, sotto lo sguardo frastornato e partecipe degli spettatori, quale possa essere la strada che conduce al paese dei balocchi, affinché essi la riconoscano, affinché noi spettatori impariamo a riconoscerla.

Nell'esposizione del corpo disabile sul palcoscenico teatrale c'è la rivendicazione della datità corporea, dell'appartenere ad un corpo che, pur malandato, diverso, altro, consente di essere vivi. D'altra parte il corpo dell'attore già rimanda alla nascita come esposizione, all'atto del venire al mondo in uno spazio e in un tempo che consenta di spazializzare l'esistere, di presentarsi all'altro che attende, guarda. L'attorialità e la disabilità condividono l'attenzione al corpo, la pretesa del suo controllo, l'ossessione dell'apparire, del sottomettersi allo sguardo altrui, pena la messa in crisi della propria esistenza. Il corpo dell'attore è corpo che aspira al centro della scena, allenato, controllato, atletico e curato; per ragioni diverse anche il corpo disabile è un corpo sempre al centro dell'attenzione. Perennemente sottoposto a cure, analisi, le sue abilità vengono testate e raffrontate con degli standard di riferimento. È un corpo che anche solo per compiere un minimo gesto, deve essere sottoposto ad allenamento, deve essere capace di valutare e misurare la portata dei propri gesti, del proprio comunicare, del proprio esistere.

⁵ Per la scheda completa si rimanda al sito ufficiale: <http://www.babiloniateatri.it/portfolio-items/2012-pinocchio/>

Questa condizione può essere considerata il punto di partenza di *Gentle Unicorn*⁶ di e con Chiara Bersani. La performer affetta da una forma medio-grave di Osteogenesi Imperfetta, mette in scena un lento e essenziale attraversamento dello spazio che sembra puntare l'attenzione su quanto e come possano risultare faticose, e preziose per una persona disabile, alcune azioni che le persone normodotate abitualmente considerano semplici e scontate. Sembra, perché lo spettacolo da subito si sposta su un altro livello, mostrando proprio quanto possa essere ingannevole questa lettura. D'altra parte chi osserva è intrappolato in un corpo stereotipo, ha bisogno di attraversare lo spazio scenico con Chiara Bersani almeno per una "certa" porzione di tempo, di compiere con lei un tratto di transizione per vedere nascere, attraverso una partitura in crescendo di gesti minimi, l'unicorno che lei diventerà e che noi spettatori riconosceremo.

Durante la performance non sarà solo l'attrice a mostrare la necessità del liberarsi dallo stereotipo del corpo disabile per poter assurgere a creatura mitica che desta meraviglia. Saremo anche noi spettatori che dovremo imparare a liberarci dello stereotipo del corpo abile che abbiamo in testa per scoprire la bellezza di quello non stereotipo, per poterlo vedere luminoso e resistente nella sua tenace opposizione al fascismo della lingua imposta dall'uso prevalente e ricorrente dei caratteri.

È così che le smorfie di fatica mutano in sorrisi ed espressioni estatiche; è così che gli occhi di Chiara Bersani sembrano guardare proprio me ma guardano anche oltre me, verso l'io che forse sarò domani; è così che quel volto che mi sembrava giovanissimo, da neonato, mi sembra appartenga ad una bellezza antica e sapiente, ad un tempo in cui io ero ancora neonato. *Gentle Unicorn* è opera in cui è possibile misurare la forza, e la fragilità, della relazione teatrale e pedagogica sulla base della nostra capacità a metterci in gioco, ad entrare nella relazione, a farne esperienza. È molto generoso questo spettacolo, finge di dare occasione ad una grande attrice di dare prova del suo talento, ma in realtà è allo spettatore che sta offrendo la possibilità di fare esperienza del bello, di dedicarsi del tempo per la *cura sui*, per la propria formazione.

È questo il significato pedagogico a cui il teatro rimanda. A questo l'arte contemporanea dovrebbe ambire, alla costruzione di lingue, testi, corpi che rivoluzionino lo stereotipo linguistico, che aprano i nostri occhi al punto tale da riconoscere la nascita di un unicorno gentile.

Bibliografia

- ANTONACCI, Francesca (2012), *Puer Ludens. Antimanuale per poeti, funamboli e guerrieri*, Milano, FrancoAngeli.
- BARTHES, Roland, 1981 (ed. or. 1978), *Lezione*, Torino, Einaudi.
- CANEVARO, Andrea (2012), *Le logiche del confine e del sentiero. Una pedagogia dell'inclusione (per tutti, disabili inclusi)*, Trento, Erikson.
- COSTANTINO, Vincenza (2015), *Teatro come esperienza pedagogica*, Roma, Anicia.
- COSTANTINO, Vincenza (2018), *La costruzione pedagogica del teatro*, Roma, Anicia.
- DELBONO, Pippo (2008), *Racconti di giugno*, Milano, Garzanti.
- DE MARINIS, Marco (1982), *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani.
- DE MARINIS, Marco (2008), *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni.
- GALLESE, Vittorio, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in BORTOLETTI (2008), [a cura di], "Culture teatrali", n.16, *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, Bologna.
- GAMELLI, Ivano (2005), *Sensibili al corpo. I gesti della formazione e della cura*, Roma, Meltemi.
- GAMELLI, Ivano (2011), *Pedagogia del corpo*, Milano, RaffaelloCortina Editore.
- GENET, Jean (1982; ed. or. 1968), *I Negri*, Torino, Einaudi.

⁶ Per la scheda completa si rimanda al sito ufficiale: <http://www.chiarabersani.it/gentleunicorn>.

- GENNARI, Mario (2007), *L'educazione estetica*, Milano, Bompiani.
- MANTEGAZZA, Raffaele (1998), *Filosofia dell'educazione*, Milano, Bruno Mondadori.
- MASSA, Riccardo (1986 e 2003), *Le tecniche e i corpi. Verso una scienza dell'educazione*, Milano, Unicopli.
- MUSAIO, Marisa (2007), *Pedagogia del bello. Suggestioni e percorsi educativi*, Milano, FrancoAngeli.
- MUSAIO, Marisa (2015), [a cura di] *Ricerca del bello e impegno educativo*, Milano, Vita e Pensiero.
- NANCY, Jean-Luc (2010), *Corpo teatro*, Napoli, Cronopio.
- NUSSBAUM, Martha C., (2007 ed. or. 2006), *Le nuove frontiere della giustizia. Disabilità, nazionalità, appartenenza di specie*, Bologna, il Mulino.
- PAVONE, Marisa (2014), *L'inclusione educativa. Indicazioni pedagogiche per la disabilità*, Milano, Mondadori.
- ROSSI GHIGLIONE, A. (1999), [a cura di], *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Milano, Ubulibri.
- RUFFINI, Paolo (2005), [a cura di], *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo.
- TURNER, Victor (1986; ed. or.), *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino.
- VERGA, Massimiliano (2012), *Zigulì. La mia vita dolceamara con un figlio disabile*, Milano, Mondadori.