

ELENA DELL'AGNESE

MENS SANA IN CORPORE SANO? DIS-ABILITÀ E «DIFFERENZA FISICA» (*) FRA HOLLYWOOD E BOLLYWOOD

«Anche se non ci sono dati specifici che dimostrino un cambiamento di atteggiamento in relazione all'esposizione ai contenuti mediatici, si tende a ritenere che il modo in cui sono rappresentati i personaggi sia importante» (Dahl, 1993). In effetti, i personaggi sono spesso raffigurati dalla cultura popolare secondo caratteri semplificati, tramite un meccanismo che stabilisce, in riferimento a tutte le possibili specificità individuali (colore della pelle, genere, configurazione fisica, salute) ⁽¹⁾ cosa è la «norma» e cosa invece debba essere «differente» da essa. In relazione alla rappresentazione cinematografica della «differenza», la critica dell'esclusione si è focalizzata, sin dagli anni Ottanta del Novecento, sui temi della razza, del genere, dell'etnicità, mentre il tema della dis-abilità è a lungo rimasto oggetto di un'attenzione assai limitata (Safran, 1998a, 1998b).

La rappresentazione della dis-abilità tuttavia è presente nella produzione cinematografica sin dai suoi esordi. Il cinema statunitense, per esempio, dopo *The Fake Beggar* di Thomas Edison, girato nel 1898, in cui un falso non vedente chiede l'elemosina, vide prima la produzione di alcune pellicole «comiche», come *The*

(*) Nell'ambito dell'argomento qui trattato, la questione della scelta dei termini è assai complessa. Come è noto, si è potuto assistere nel corso del tempo all'assunzione e poi al disuso di termini un tempo ritenuti accettabili e oggi offensivi, e ora si preferisce sostituire al termine disabile l'espressione «diversamente abile». Piuttosto che fungere da descrittore di una sintomatologia, o di una condizione di capacità o incapacità, in genere variabile soggettiva, la soluzione qui adottata (dis-abilità) vuole fare riferimento alla dimensione relazionale di tale condizione (Baglieri e Knopf, 2004). L'espressione «differenza fisica», invece, mette a fuoco il tema della rappresentazione di corpi «visualmente differenti» (Garland Thompson, 1996, p. 1), nella consapevolezza che la «normalità» cui questa differenza fa riferimento, «piuttosto che rappresentare il grado zero dell'esistenza, è una espressione di biopotere» (Davis, 1997, p. 52). Una scelta lessicale apprezzabile che si sta diffondendo nel mondo anglosassone è quella di utilizzare l'acronimo PWDs, People With Disabilities, ossia persone con disabilità, in contrapposizione a TAB, Temporarily Able-Bodied person, per sottolineare il carattere temporaneo e instabile della condizione di non dis-abilità (Norden, 2001).

(1) Per indicare queste varie forme di discriminazione, si parla così, oltre che di razzismo, di sessismo e di eterosessismo, anche di *ageism*, o ageismo, per indicare la discriminazione legata all'età, e di *ableism*, o disabilismo, in riferimento alla costruzione della differenza fra abilità/dis-abilità.

Legless Runner (1907), *The Invalid's Adventure* (1907) e *Don't Pull My Leg* (1908), e poi, a partire dagli anni Venti del Novecento, la trasposizione di successi letterari come *Notre Dame de Paris*, o *Il fantasma dell'opera*, in cui personaggi dis-abili apparivano come individui estraniati dalla società, patetici oppure violenti. Accanto ai toni del comico, del patetico o dello stigma sociale, il cinema hollywoodiano della seconda metà del Novecento ha poi imparato ad affrontare il tema in modo più approfondito, pur non mancando talora di ricadere nei suoi vecchi stereotipi.

Nel frattempo, cinematografie riferite a tradizioni culturali (ed estetiche) diverse da quella occidentale, anche se in parte contaminate da essa, si sono affermate acquisendo quote crescenti di mercato, sia alla scala locale sia alla dimensione globale (come nel caso della cinematografia hindi, diffusa non solo nel subcontinente indiano e presso la grande diaspora indiana nel mondo, ma anche nel resto dell'Asia, in parte del continente africano, negli Stati Uniti, in Europa).

Poiché la «norma» è socialmente costruita, e la definizione di «devianza» cambia in relazione a essa anche in riferimento alla complessa questione della dis-abilità, la rappresentazione di dis-abili e di corpi visualmente differenti offerte da queste cinematografie «altre» è a volte distante da quella di stile hollywoodiano e merita per questo di essere affrontata con un approccio comparativo. Con il presente lavoro, dopo una breve ricostruzione storica dell'origine degli stereotipi messi in gioco e della loro persistenza/mutabilità nel tempo, ci si prefigge di individuare le modalità di rappresentazione e di visualizzazione dei «corpi differenti» nella cinematografia statunitense e quindi di metterla a confronto con quella proposta dalla cinematografia in lingua hindi, generalmente nota come «Bollywood».

«Nani», «gobbi», «fenomeni da baraccone»: genealogia dei corpi stra-ordinari (2) nella tradizione occidentale. – Nelle famiglie nobili europee del Sedicesimo secolo, avere almeno un «nano» ⁽³⁾ sembrava quasi una necessità. Il possesso di uomini e donne di piccola statura come manifestazione di lusso non era tuttavia una novità: già nella Roma imperiale i «nani» venivano esibiti come accompagnatori delle matrone (ma anche Augusto ne aveva uno, chiamato Lucius), fatti combattere nei circhi, raffigurati con realismo negli affreschi (come nella Casa del Medico a Pompei) (Cetorelli Schivo, 2003). Dal Quindicesimo al Diciottesimo secolo, la loro presenza era tanto frequente da rendere comune che venissero ritratti (da Mantegna, Veronese, Velázquez) affiancati ai membri della famiglia cui appartenevano, oppure insieme agli animali domestici di casa, perché «era implicito che il loro ruolo fosse appena superiore» (Adelson, 2005).

(2) Anche in questo caso, naturalmente, ci sono dei problemi di terminologia. «Corpi stra-ordinari» traduce l'espressione *extraordinary bodies*, introdotta da Garland Thompson (1996 e 1997), per sottolineare il tema della rappresentazione visuale della differenza.

(3) Il termine «nano» era allora utilizzato in riferimento sia alle persone affette da acondroplasia, sia agli affetti da nanismo armonico, nelle sue diverse forme. Lo si utilizza anche qui nello stesso senso, per rimarcare la continuità dell'immagine stereotipata a esso attribuita dalla cultura popolare.

Una immagine generalmente positiva circondava i «nani» anche nel folclore tradizionale europeo, dove erano spesso descritti come esseri buffi e innocenti, esponenti di «un popolo» a sé stante, che viveva nei boschi e si occupava di attività particolari come l'estrazione dei metalli (vedi per esempio *Biancaneve*, nella versione dei fratelli Grimm, 1812). Passati di moda nelle corti, nel corso del Diciannovesimo secolo i «nani» trovarono posto nei circhi, dove si esibivano come cavallerizzi e clown, oppure utilizzati in spettacoli itineranti come «fenomeni da baraccone» ⁽⁴⁾. Ovviamente, il cinema degli albori si appropriò immediatamente della loro immagine, visualizzandoli in pellicole cinematografiche per bambini o in genere comiche: la prima versione cinematografica di *Biancaneve* venne girata nel 1902, mentre *Biancaneve e i sette nani*, il primo lungometraggio animato prodotto dalla Disney, è del 1937. Nel 1938 venne poi girato *The Terror of Tiny Town*, in cui un gruppo di persone di piccola statura interpretava una collettività di *cowboys* in miniatura, sollecitando il riso, si suppone, per il contrasto fra le loro dimensioni ridotte e l'alta statura usualmente esibita dal *cowboy* hollywoodiano (dell'Agnese, 2009). Ai portatori di cifosi dorsale accentuata, usualmente definiti come «gobbi» ⁽⁵⁾, era riservato sin dall'antica Roma il ruolo di buffone portafortuna, grazie alla tradizione, diffusa un po' in tutto il mondo ⁽⁶⁾, che li voleva latori di fertilità (probabilmente a causa della sagoma ricurva, in apparenza sotto un fardello di doni). Nelle corti europee, insieme ai «nani» e ai cosiddetti «pazzi», un ruolo di intrattenimento era riservato anche ai «gobbi», i quali tuttavia non apparivano mai nei ritratti di corte, forse perché il loro rango domestico era meno elevato, o forse perché, oltre a far ridere, suscitavano un po' di pena. Anche nel folclore popolare i «gobbi» erano presenti, talora come portatori di doni (come la Befana), o lo «scartellato» della tradizione napoletana ⁽⁷⁾, in altri casi come individui segnati da un destino crudele (che nelle fiabe a lieto fine si risolveva per intervento magico con la liberazione dalla gobba) ⁽⁸⁾. Nell'ambito della cultura «alta», questa dimensione tragica, malvagia, oppure patetica acquistò maggior spessore, con opere come *Riccardo III* di Shakespeare, *Notre-Dame de Paris* e *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo, *Rigoletto* di Verdi, e come tale entrò poi nel cinema occidentale.

(4) Mentre gli acondroplasici erano generalmente utilizzati come acrobati o clown, le persone di statura piccola ma di membra proporzionate venivano definite «lillipuziani» ed esibite in spettacoli a parte.

(5) Anche in questo caso, il termine «gobbo» è utilizzato in riferimento alla sua riconoscibilità nell'ambito della cultura popolare.

(6) Il personaggio del «gobbo» è presente nella tradizione greca (dove è noto come Karagiozis e ha il compito di far ridere), ma anche nella cultura *bopi*, dove invece rappresenta il portatore di fertilità (Kokopelli), e nel teatro sanscrito (Vidusaka, oltre che «gobbo», è anche «nano» e calvo). La presenza di buffoni gobbi nelle corti dell'antica Cina è testimoniata dalle *Mille e una notte* (Otto, 2001).

(7) In dialetto napoletano il «gobbo» è chiamato «o' scartellato» (numero 57 per la Smorfia) e appare nel presepe, a partire dal Settecento, insieme al nano, al guercio e allo storpio. Amuleti con l'immagine del gobbo portafortuna sono tuttora in produzione e in vendita.

(8) Si veda, per esempio, la storia di Edwin e Sir Topaz, del poeta irlandese preromantico Thomas Parnell, in cui il giovane gobbo virtuoso, ma respinto a causa della sua bruttezza dalla donna che ama, viene liberato dalla gobba grazie all'intervento delle fate e riesce così a conquistare la fanciulla amata.

Sul «mercato» ⁽⁹⁾ dell'intrattenimento erano ricercatissimi anche gli individui portatori di vistose anomalie fisiche, tanto che Victor Hugo, nel romanzo *L'uomo che ride*, racconta dei *comprachicos*, mercanti di bambini appositamente mutilati per lo spettacolo o la raccolta di elemosine (si racconta di strumenti atti a impedire a tal fine la crescita armonica delle membra già a Roma) (Cetorelli Schivo, 2003). Nella seconda metà dell'Ottocento, i corpi stra-ordinari venivano esibiti in circhi specializzati come il *Barnum and Bailey* e in appositi *freak show* (Bogdan, 1988; Garland Thompson, 1996). Anche in questo caso, la curiosità nei confronti della specificità del fisico aveva una lunga tradizione (Garland Thompson, 1996, p. 2), oscillando, nel periodo barocco, fra la rappresentazione della «mostruosità» e l'ammirazione espressa nei confronti dell'abilità di fare cose difficilissime (come dimostra la vicenda di Matthias Buchinger, che, pur essendo nato privo di braccia e di gambe, incantò l'Europa settecentesca per il virtuosismo musicale e per le capacità dimostrate come incisore). Tuttavia, vi fu nel Diciannovesimo secolo una sorta di passaggio di significato che, se in precedenza esaltava lo «stupore» della diversità, ora metteva in evidenza la rottura della «norma», della razionalità scientifica della modernità, ricollocando i corpi stra-ordinari dalla definizione di «mostro» (ossia di «meraviglia» da mostrare) a quella di «errore di natura». Per questo, divennero particolarmente ricercati i corpi le cui forme sembravano trasgredire le categorie sociali di «genere» (come la «donna barbata») e di «persona umana» (come l'«uomo-mulo» o l'«uomo-coccodrillo») (Garland Thompson, 1996).

Con l'esibizione del *freak show*, che comporta la netta separazione fra chi osserva – lo spettatore – e chi è osservato (Scarano, 2006), si accentuava la dinamica della spettacolarizzazione della diversità, messa in «mostra» per suscitare curiosità pseudo-scientifica, morbosità, voyeurismo, pena, e nel contempo rassicurare lo spettatore della propria condizione di «normalità». Per questo, anche i protagonisti del *freak show* trovarono rapidamente posto nell'immaginario hollywoodiano, soprattutto per quanto riguarda i film di genere horror (Gaycken, 2001). Il regista Tod Browning, già autore di *Dracula* (1931), nel 1932 girò *Freaks*, un film centrato sulla vicenda amorosa di una donna di statura media e un uomo di piccola statura, in cui recitarono anche una quindicina di protagonisti di *freak show* dell'epoca ⁽¹⁰⁾.

Data l'efferatezza di alcune punizioni corporali, l'impiego di armi da taglio in duelli e conflitti militari, la diffusione di morbi come il vaiolo, è possibile ipotizzare che le società europee tradizionali fossero caratterizzate dalla presenza di numerose persone mutilate. Tuttavia, a differenza delle anomalie imposte dalla «natura», le trasformazioni del corpo «acquisite» sembravano trovare poco spazio nella curiosità popolare e di conseguenza nella rappresentazione iconografica. La visualizzazione di corpi mutilati era perciò limitata ai mendicanti, come per esem-

(9) L'espressione, pur cruda, è opportuna, in quanto le biografie dei protagonisti di questi *freak show* fanno spesso riferimento a transazioni in denaro relative alle loro *performances* già nella loro più tenera età (Annie Jones, celebre come «donna barbata» iniziò a essere esibita a un anno di vita).

(10) Il film fu pesantemente censurato, perché ritenuto offensivo nei confronti della sensibilità degli spettatori.

pio quelli di Bruegel, oppure ai ritratti degli eroi di guerra (come Lord Horatio Nelson) o a quelli di personaggi avventurosi, spesso di carattere negativo.

Nella seconda metà dell'Ottocento, in particolare, nella letteratura per l'infanzia e nei romanzi d'avventura trovarono però spazio molti personaggi privi di gambe, braccia, occhi, come il Capitano Achab in *Moby Dick* di Herman Melville, del 1851, Long John Silver, nell'*Isola del Tesoro* di Robert Louis Stevenson, del 1883, o Capitan Uncino, in *Peter Pan*, di James Matthew Barrie, del 1904. Ovviamente, il cinema dei primi decenni del secolo scorso seguì la tradizione letteraria, spesso facendo ricorso alla metafora in cui la deformazione fisica del volto e del corpo sta a indicare l'incapacità mentale o emotiva di inserirsi all'interno della comunità umana allargata (Nyman, 2010). *Il fantasma dell'opera*, personaggio dal volto sfigurato introdotto in letteratura nel 1910, divenne immagine cinematografica già nel 1916; *L'isola del tesoro* nel 1920, *Moby Dick* nel 1926. A queste prime edizioni avrebbero poi fatto seguito una moltitudine di versioni successive. Anche lo scontro fra Peter Pan e Capitan Uncino è entrato nell'immaginario collettivo, grazie allo straordinario successo della versione animata prodotta dalla Disney nel 1953 ⁽¹¹⁾.

Ovviamente, l'industria cinematografica statunitense in Occidente non è stata l'unica a far riferimento al mito della *mens sana in corpore sano*. Nella prima metà del Novecento, questo ideale di antica tradizione romana venne portato alle estreme conseguenze non solo dalla pittura e dalla scultura naziste, dove una perfezione della figura umana tanto ricercata da risultare stucchevole (Siebers, 2006) veniva utilizzata per visualizzare la superiorità morale della razza ariana, ma anche dal cinema. La produzione cinematografica tedesca da un lato esaltava la bellezza con *Olympia* (1938), dall'altro girava film come *Das Erbe* (1935) mirati alla criminalizzazione e alla de-umanizzazione degli individui fisicamente e mentalmente fuori dalla «norma», o *Der Ewige Jude* (1940) in cui la bruttezza era utilizzata per simboleggiare l'inferiorità razziale degli ebrei.

La perfezione come regola. La rappresentazione del corpo dis-abile nella produzione cinematografica stile Hollywood. – Come dice Francesco Guccini, «gli eroi sono tutti giovani e belli» ⁽¹²⁾. In effetti, nella tradizione occidentale la rappresentazione dell'eroe e dell'eroina, tanto nella pittura quanto nella narrativa, prevede che essi siano dotati di bellezza e di grazia. Il cinema hollywoodiano aggiunge qualche cosa a questa tradizione: accanto ai protagonisti, usualmente bellissimi, anche i personaggi minori sono in genere caratterizzati da perfezione fisica e giovinezza eterna, anche se la vicenda non lo prevede e gli altri personaggi paiono non accorgersene. Ovviamente, sullo schermo vengono talora introdotte

(11) Va detto però che la Disney aveva già fatto abbondantemente uso di questa metafora anche per altri personaggi. Il nemico storico di Topolino, per esempio, si chiama Pietro Gambadilegno (*Peg Leg Pete*) e venne rappresentato dalla nascita (1928) sino agli anni Quaranta effettivamente con una protesi di legno.

(12) *La locomotiva*, Francesco Guccini, 1972.

persone malate, con dis-abilità o «visualmente differenti». Anzi, ce ne sono moltissime (Longmore, 2003). Tuttavia, assai difficilmente la loro presenza è offerta come una normale caratteristica di ogni società e ancora più difficilmente si tratta di personaggi come tutti gli altri. Al contrario, la loro «differenza» viene a essere il focus della vicenda se sono protagonisti (e allora il film racconta di una persona e del suo rapporto con la dis-abilità), oppure una rappresentazione metaforica di qualche cos'altro, se sono personaggi secondari (il genere, il cattivo, oppure l'elemento comico, o ancora la figura di contrasto con il protagonista).

In ogni caso, nella storia del cinema americano è possibile distinguere almeno tre fasi nella rappresentazione della dis-abilità (Norden, 1994 e 2001). Nella prima, definita di *exploitation* e compresa fra la fine dell'Ottocento e gli anni Quaranta, i dis-abili erano rappresentati spesso come *freak*, talora associati a una immagine di malvagità, in altri casi ridicolizzati, in altri ancora oggetto di cure impossibili che li riportavano a una condizione di normalità (dal 1912 al 1930 vennero girati 430 film sul tema, di questi ben 150 mostravano personaggi che riacquistavano l'uso della vista, delle gambe o dell'udito grazie a cure, a miracoli divini o semplicemente alla fortuna) ⁽¹³⁾. Se i mutilati e gli invalidi erano ricorrenti nei film di guerra, come *La grande parata* (1925, di King Vidor), nei film dell'orrore si faceva uso frequente di personaggi mutilati o sfigurati, indotti al male proprio a causa della perdita subita (come per esempio le molte pellicole interpretate all'epoca da Lon Chaney, attore specializzato in trucchi grotteschi). Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, si aprì una fase più «esplorativa», in cui furono offerti ritratti più delicati e sensibili (Norden, 2001). In questo periodo, molti film vennero dedicati al ritorno di veterani privi della mobilità, mutilati, ciechi (come *Pride of the Marines*, 1945, che narra del ritorno di un militare divenuto cieco; *Till the End of Time*, 1946, che ha come protagonisti tre ex *marines*, due dei quali dis-abili; o il celeberrimo *I migliori anni della nostra vita*, del 1946, in cui il protagonista, rimasto mutilato durante il conflitto, riesce a riconquistare l'amore della fidanzata). Il motivo ricorrente era il tema del recupero, o della *performance* eccellente, anche da parte di persone dis-abili. Infine, dagli anni Settanta sino al momento attuale, una maggiore sensibilità da parte dei registi ha indotto alla produzione di film fortemente realistici, come *Il mio piede sinistro* (1989), interamente centrati sul dramma legato alla malattia fisica, oppure di pellicole in cui personaggi dis-abili riescono in qualche modo ad affrontare la propria vita (come *Dimmi che mi ami*, *Junie Moon*, del 1970, in cui una ragazza sfigurata, un paraplegico e un epilettico tentano di mettere su casa insieme, dopo essere usciti da un istituto). Spesso girati da attori non dis-abili ⁽¹⁴⁾, questi film, pur se apprezzabili per la sensibilità spesso mostrata nei confronti di una particolare condizione di dis-abilità, sono stati oggetto di critiche (Norden, 2002), in quanto da un lato rischiano di sollecita-

(13) British Film Institute, www.bfi.org.uk/education/teaching/disability.

(14) Il problema di chi interpreta chi è ovviamente molto sentito dagli attori dis-abili che, se per tradizione recitavano nascondendo la propria dis-abilità (come Sarah Bernard), oggi reclamano di poter riempire i ruoli di dis-abili sullo schermo, sostenendo che utilizzare un non dis-abile per un ruolo da dis-abile è come utilizzare un bianco in *black face* per recitare nell'*Otello* (Norden, 2002).

re la pietà di chi li guarda, dall'altro di mettere in evidenza come sia necessario «venire a patti» con la malattia. Per i personaggi più psicologicamente sfumati, la soluzione prevista è infatti quella di un progressivo aggiustamento emotivo, un'auto-accettazione di carattere psicologico e individuale (*Il collezionista di ossa*, 1999). Invece, per quelli che accompagnano la dis-abilità a un aspetto «mostruoso», oppure alla «cattiveria», l'unica soluzione possibile pare essere la morte (Longmore, 2003), che viene addirittura suggerita in forma di suicidio a chi non dimostra la capacità di adattarsi alla propria «catastrofica condizione» (come il protagonista di *Whose Life Is It Anyway?* del 1981, oppure il personaggio paraplegico interpretato da Jude Law in *Gattaca*, del 1997).

Una distinzione, seppur grossolana, può essere introdotta per quanto riguarda personaggi maschili e femminili. Nelle produzioni in stile Hollywood, infatti, le donne dis-abili sono spesso rappresentate come vittime delle circostanze, oggetto di pietà, o, più raramente, d'amore (in *Un amore splendido*, 1957, la protagonista, dopo essere rimasta su una sedia a rotelle per un incidente, rifiuta di rincontrare l'uomo che ama per la vergogna, finché questo scopre la verità e la ama ciononostante), ma non sono quasi mai capaci di una vita sessuale (con la notevole eccezione di *Frida*, del 2002). Per quanto riguarda gli uomini, invece, la dis-abilità non impedisce ai «buoni» di mantenere un'attitudine eroica e rimanere oggetto d'amore, mentre i «cattivi» tendono a manifestare desideri lascivi, spesso nei confronti di donne bellissime (Longmore, 2003). Ai personaggi maschili dis-abili, in ogni caso, il cinema offre uno spazio assai maggiore. Infatti, se le donne dis-abili sono presenti prevalentemente nei drammi familiari, dove sono personaggi passivi e patetici (Snyder e Mitchell, 2006), oppure nei «gialli», dove sono la vittima predestinata, gli uomini dis-abili sono presenti in molti altri generi specifici. Nei film di guerra, per esempio, soprattutto se politicamente impegnati e pacifisti, il ricorso alla cosiddetta *wheelchair's rhetoric* (Kuppers, 2007) è quasi un luogo comune nel raccontare le difficoltà dei militari che tornano dal fronte (*Tornando a casa*, 1978; *Il cacciatore*, 1978; *Nato il 4 luglio*, 1989; *Forrest Gump*, 1994). Nella fantascienza, il protagonista maschile, dis-abile a causa di un incidente, può invece riacquistare le proprie capacità (o addirittura accentuarle), grazie all'impiego di tecnologie futuristiche che lo trasformano in *cyborg* o in *avatar* (*Robocop*, 1987; *Avatar*, 2009), e quindi mantenere l'atteggiamento da eroe⁽¹⁵⁾. Oppure, può diventare «cattivissimo», associando alla dis-abilità un comportamento fortemente asociale⁽¹⁶⁾, come avviene con Darth Vader nella serie di *Guerre stellari*, con vari «cattivi» nei film di James Bond (a partire dal Dr. No, privo di entrambe le mani), con alcuni antagonisti di *Batman* (come il Joker o Due Facce), sino ad arrivare a *G.I. Joe – La na-*

(15) In questo caso, la letteratura anglosassone ha adottato l'espressione *super-crip*. Lo stereotipo, in apparenza positivo, rischia in realtà di suggerire alle persone con dis-abilità che possono rendersi accettabili solo se si dimostrano capaci di *performances* superiori a quelle dei non dis-abili.

(16) Secondo Longmore (2003), attribuire una dis-abilità a personaggi negativi rinforza tre pregiudizi comuni nei confronti dei dis-abili: la dis-abilità è una sorta di punizione divina; i dis-abili sono resi «cattivi» dall'amarezza legata alla loro condizione; i dis-abili detestano i non dis-abili e se possono tentano di ucciderli.

scita dei Cobra, del 2009, dove una squadra speciale antiterrorismo combatte contro una organizzazione criminale, denominata Cobra, il cui capo è un ex *marine* sfigurato in battaglia. Nei *western*, non c'è posto per *cowboys* dis-abili. In un genere cinematografico incentrato sulla visualizzazione della prestanza maschile (dell'Agnese, 2009), infatti, il protagonista non può permettersi debolezze, se non quando è molto anziano (come *Il Grinta*, 1969, dove John Wayne appare con un occhio solo). Può però essere claudicante l'amico del *cowboy*, in modo da enfatizzare visualmente la superiorità fisica dello stesso (vedi *L'ultima notte a Warlock*, 1959, oppure *Un uomo da marciapiede*, 1969). Oppure, può essere dis-abile il nemico del *cowboy*, come lo scienziato pazzo Arliss Loveless, privo di gambe e costretto su una sedia a rotelle in *Wild Wild West*, del 1999. Accanto ai personaggi che associano a un incidente dis-abilitante (e soprattutto al volto sfigurato), un comportamento malevolo, non mancano quelli che devono (ancora) far ridere. Se *Non guardarmi, non ti sento* (1989), dove un «cieco» e un «sordo» devono far ridere, è stato variamente criticato, altri film anche più recenti non sono incorsi in critiche analoghe. Dal personaggio dei cartoni animati di *Mr. Magoo*, per esempio, inventato nel 1949 e destinato a far ridere a causa della sua straordinaria miopia, è stato tratto un film con Leslie Nielsen nel 1997; *Dick Tracy* (1990), anch'esso tratto da un cartone animato, mette in mostra tutta una serie di disabilità fisiche, a partire dalla gobba del personaggio interpretato da Al Pacino (il protagonista è invece bellissimo). Anche la gobba di Igor, in *Frankenstein Junior* (del 1974) fa ridere, come vuole far ridere *Quel nano infame*, del 2006, tutto giocato sulle piccole dimensioni di un uomo che si finge neonato per organizzare il furto di un diamante.

Accanto alle pellicole che si sforzano di offrire una immagine realistica della condizione di dis-abilità, permangono dunque moltissime produzioni in cui riemergono tutti i vecchi stereotipi. «Nani» e «gobbi» fanno ridere, gli uomini sfigurati sono malvagi, o comunque reietti ⁽¹⁷⁾, le donne dis-abili sono generalmente soggetti passivi. Anche il personaggio del dis-abile eroico, che «nonostante tutto» offre *performances* di altissimo livello nella musica e nelle arti, ritorna implacabile tanto al cinema quanto in altre forme di intrattenimento popolare ⁽¹⁸⁾. La rappresentazione cinematografica offerta da Hollywood e dalle produzioni di stile hollywoodiano rimane pertanto fortemente distorta. Rarissime sono le commedie, o anche i drammi, i cui personaggi dis-abili vivono la loro vita semplicemente come componenti di una società in cui non solo non deve essere necessario, ma soprattutto non è possibile, adeguarsi tutti alla «norma». Vi sono comunque delle eccezioni: in *Notting Hill*, 1999, per esempio, uno dei membri del gruppo di amici del protagonista è una giovane donna in sedia a rotelle (interpretata da un'attrice non dis-abile); mentre il pesciolino Nemo, nel cartone animato della Pixar (*Alla ricerca di Nemo*, 2003), ha un pinna atrofica (definita la sua «pinna fortunata»), cosa che rende il padre particolarmente apprensivo nei suoi confronti, ma che non turba affatto lui.

(17) Si veda in proposito *L'uomo senza volto*, 1993.

(18) Come le para-olimpiadi, per esempio, o i *talent show* globali. A questo proposito, merita di essere segnalato il vincitore di *China's got talent 2010*, un giovane pianista privo di entrambe le braccia.

Mutilazioni, malattie e corpi stra-ordinari nella rappresentazione di Bollywood. – In un film hindi contemporaneo l'immagine di bellezza è poco diversa da quella delle produzioni cinematografiche hollywoodiane: donne e uomini dalla pelle chiara, gli occhi spesso verdi, i capelli fluenti e i fisici prorompenti suggeriscono una visione della perfezione estetica assai vicina a quella di Hollywood (si veda dell'Agnese, 2009). Tuttavia, se si considera la rappresentazione della divinità nella tradizione religiosa del subcontinente, in particolare quella induista, che offre immagini femminili con molte braccia, oppure giovani dalla testa di elefante, si può notare come essa si incarni in immagini assai meno «normali» di quelle previste dalla iconografia greca o cristiana. Anche Bollywood, pur prevedendo una rappresentazione della società rarefatta e poco realistica, distante dalle condizioni sociali delle città indiane, dalla rappresentazione della malattia o della povertà, offre spazi più aperti alla varietà estetica dell'essere umano, soprattutto per quanto riguarda l'età (a Bollywood sono rappresentati usualmente i genitori, talora le nonne, molto spesso anche le anziane domestiche), e talora anche in relazione alla «differenza» fisica.

Come è noto, il cinema hindi trae ispirazione, oltre che dalla letteratura romantica inglese e dalla cinematografia occidentale, anche dal teatro *parsi* e dalla tradizione epica indiana (Prasad, 1998). Tuttavia, anche se nei poemi sanscriti e nel *Rāmāyana* non mancano personaggi come Vidusaka, il «gobbo divertente», o Manthara, la «gobba cattiva», nel cinema hindi l'uso di personaggi in cui il corpo «diversa» suggerisce un comportamento asociale, oppure scatena il riso, è limitato ai primi anni del muto⁽¹⁹⁾. L'uso metaforico del corpo mutilato, o malato, per quanto riguarda il genere maschile, è invece spesso utilizzato per indicare la debolezza degli uomini nel periodo coloniale, debolezza che ha condotto il subcontinente a subire la dominazione straniera. La tradizione, da questo punto di vista, si apre forse con *Devdas*, romanzo in bengalese del 1917, tradotto per il cinema in numerose versioni, a partire dal 1928: il protagonista maschile, pur essendo diviso fra l'amore di due donne bellissime, si rivela non solo un uomo debole, ma anche sessualmente impotente (Arora, 1997). Nel periodo postcoloniale, il tema della debolezza maschile, visualizzata attraverso la dis-abilità, è ripreso in *Mother India* (1957), uno dei film che hanno conseguito i massimi incassi di tutta la storia del cinema indiano; in questo «dramma spettacolare e realistico», la protagonista Radha, una donna forte e pura come una vera indù, supera mille peripezie senza mai abbandonare il proprio villaggio, mentre il marito, privo di entrambe le braccia a causa di un incidente sul lavoro, si suicida lasciandola sola con i figli. Personaggi periferici portatori di qualche forma di dis-abilità sono presenti anche in moltissimi film del periodo compreso fra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del Novecento, e in particolare nelle pellicole con Amitabh Bachchan, l'attore più famoso di quegli anni (secondo Palicha, 2003, si può calcolare che oltre un sesto dei 120 film girati dall'attore abbia uno o più dis-abili fra i personaggi minori). Fra questi, *Sholay*, del 1975, in cui Amitabh Bachchan interpreta il personaggio del «giovane maschio arrabbiato» e che contende a *Mother India* il primato al botte-

(19) Si veda www.bfi.org.uk/education/teaching/disability/treatment/bollywood.

ghino, ha, fra i protagonisti maschili, un personaggio che rimane mutilato di entrambe le braccia. Anche un film centrato sul tema del nazionalismo inclusivo, come *Lagaan* (2001), comprende fra i suoi personaggi un giovane con una dis-abilità, il quale, proprio grazie al lancio imperfetto che riesce a imprimere alla palla con il suo braccio «speciale», riesce a vincere la partita di *cricket* da cui dipende la sopravvivenza dell'intero villaggio ⁽²⁰⁾.

Accanto ai film «realistici» e «politicamente impegnati», anche le pellicole centrate sul tema del triangolo amoroso, che costituiscono la grande maggioranza della produzione bollywoodiana, non mancano di introdurre personaggi maschili con dis-abilità. In questo caso, il tema è quello della pietà e del timore che questa si mescoli al sentimento vero. *Chandni* (1989), per esempio, è la storia di un giovane che cade dall'elicottero per gettare petali di rosa sulla casa della fanciulla amata e poi, per non farsi vedere da lei su una sedia a rotelle e non costringerla al sacrificio, scompare dalla sua vita (salvo poi recuperare la capacità deambulatoria e, di conseguenza, la ragazza); mentre in *Kandukondain, kandukondain* (2000) la protagonista ama un maggiore dell'esercito privo di una gamba, che inizialmente teme di essere per lei solo oggetto di pietà (e dunque la rifiuta), ma alla fine scopre che lei «vede la bellezza che c'è in lui» e ricambia il suo amore. In *Kal Ho Naa Ho* (2003), commedia sentimentale ambientata fra gli indiani di seconda generazione residenti a New York, il protagonista, interpretato da Shahrukh Khan, soffre invece di cuore e lo nasconde alla ragazza che ama, rinunciando a lei per non farla soffrire. *Kabl Ho Nah Ho*, che fra i personaggi minori include anche un ragazzino poliomielitico, è il primo dei film in cui Shahrukh Khan, attore amatissimo dal pubblico di Bollywood, interpreta un personaggio con dis-abilità. In seguito, sarà un calciatore con un problema a una gamba in *Kabhi Alvida Naa Kehna* (2006) e un giovane autistico in *My name is Khan* (2010), dimostrando, in entrambi i casi, come si possa girare un film con un personaggio dis-abile senza che la dis-abilità diventi il centro della vicenda. I suoi film sono infatti, soprattutto, storie d'amore, situate all'interno di una società che non impone la «norma» della perfezione fisica, riservando un uso metaforico alla dis-abilità, ma che accoglie come sua componente anche la «differenza» fisica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADELSON B.M., *The Lives of Dwarfs: Their Journey from Public Curiosity toward Social Liberation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005.
- ANAND S., *Brahmans and Cricket: Lagaan's Millennial Purana and other Myths*, Pondicherry, Navayana, 2003.
- ARORA P., *Devdas: India's Emasculated Hero, Sado-Masochism and Colonialism*, Jouvert, in «A journal of postcolonial studies», 1997, 1 (consultabile in <http://152.1.96.5/jouvert/v1i1/con11.htm>).

(20) Il personaggio in questione, di nome Kachra, è un *dalit* (ovvero un fuori casta). Per questo, *Lagaan* è stato variamente lodato. Tuttavia, Anand (2003) rileva che Kachra appare come un personaggio passivo e poco intelligente e che perciò non rende alcuna giustizia ai *dalit*.

- BAGLIERI S. e J.H. KNOPF, *Normalizing Difference in Inclusive Teaching*, in «Journal of Learning Disabilities», 2004, 37, pp. 525-530.
- CATALANO W., *Freaks: scherzi di natura*, in «Ctonia. Rivista di cultura inferiore», luglio 2010.
- CETORELLI SCHIVO G., *I nani nelle società antiche*, in «Quaderni friulani di Archeologia», Udine, 2003, XIII, pp. 168-172.
- CHURCH D., *Fantastic Films, Fantastic Bodies: Speculations on the Fantastic and Disability Representation*, in «Offscreen», 2006, 10 (consultabile in www.offscreen.com/index.php/pbile/essays/fantastic_films_fantastic_bodies/).
- DAHL M., *The Role of the Media in Promoting Images of Disability – Disability as Metaphor: The Evil Crip*, in «Canadian Journal of Communication», 1993, 18, 1 (consultabile in <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/718/624>).
- DAVIS L.J., *Nude Venuses, Medusa's Body, and Phantom Limbs: Disability and Visuality*, in D.T. MITCHELL e S.L. SNYDER (a cura di), *The Body and Physical Difference: Discourses of Disability*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.
- DELL'AGNESE E., *Paesaggi ed eroi. Cinema, geopolitica, nazione*, Torino, UTET, 2009.
- GARLAND THOMPSON R., *Introduction: From Wonder to Error. A Genealogy of Freak Discourse in Modernity*, in R. GARLAND THOMPSON (a cura di), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, NYU Press, 1996, pp. 1-19.
- GARLAND THOMPSON R., *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York, Columbia University Press, 1997.
- GAYCKEN O., *Tod Browning and the Monstruosity of Hollywood Style*, in A. ENNS e C.R. SMIT (a cura di), *Screening Disability. Essays on Cinema and Disability*, Boston, University Press of America, 2001, pp. 73-85.
- KUPPERS P., *The Wheelchair's Rethoric. The performance of disability*, in «Disability Studies Resources», 2007, 51, 4, pp. 80-88.
- LONGMORE P.K., *Why I burned My Book and Other Essays on Disability*, Philadelphia, Temple University Press, 2003.
- NORDEN M.F., *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies*, New Jersey, Rutgers University Press, 1994.
- NORDEN M.F., *The Hollywood Discourse on Disability: Some Personal Reflections*, in A. ENNS e C.R. SMIT (a cura di), *Screening Disability. Essays on Cinema and Disability*, Boston, University Press of America, 2001, pp. 19-31.
- NORDEN M.F., *Disability*, in «St. James Encyclopedia of Pop Culture», 29 gennaio 2002 (consultabile in http://findarticles.com/p/articles/mi_g1epc/is_tov/ai_2419100345/?tag=content;col1).
- NYMAN M., *The Disabled Body in Julie Taymor's Frida*, in «Disability Studies Quarterly», 2010, 30, 3-4 (consultabile in <http://www.dsquds.org/article/view/1274/1304>).
- OTTO B.K., *Fools Are Everywhere: The Court Jester Around the World*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- PALICHA P.C., *Reel Life's Physically Challenged*, in «The Hindu», 1 dicembre 2003 (consultabile in <http://www.hindu.com/mp/2003/12/01/stories/2003120100780100.htm>).
- PRASAD M.M., *Ideology of the Hindi Film. A Historical Construction*, New Delhi, Oxford University Press, 1998.

- SAFRAN S.P., *The First Century of Disability Portrayal Film: An Analysis of the Literature*, in «The Journal of Special Education», 1998 (a), 31, 4, pp. 467-479.
- SAFRAN S.P., *Disability Portrayal in Film: Reflecting the Past, Directing the Future*, in «Exceptional Children», 1998 (b), 64, 2, pp. 237-238.
- SCARANO A., *Immagini e corpi freak: il caso di Joice Heth*, in «Itinera – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura», 2006 (consultabile in http://itinera.unimi.it/mat/saggi/scaranoa_beth.pdf).
- SIEBERS T., *Disability Aesthetics*, in «Journal for Cultural and Religious Theory», 2006, 7, 2, pp. 63-73 (consultabile in www.jcrt.org/archives/07.2/siebers.pdf).
- SNYDER S.L. e D. MITCHELL, *Cultural Locations of Disability*, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 2006.

MENS SANA IN CORPORE SANO? DIS-ABILITY AND PHYSICAL «DIFFERENCE» BETWEEN HOLLYWOOD AND BOLLYWOOD. – There are not specific data demonstrating that media contents can change individual attitudes; however, it is usually accepted that stereotypes in popular culture can produce an «othering effect». This is particularly true when the knowledge of the «other» is not direct, but mostly received through popular culture itself. Dis-abled bodies, in Western culture, have been represented as ridicule, funny or extraordinary, for centuries; still today, Hollywood and Hollywood style movies tend to frame dis-ability in an exceptional way; different visual cultures, such as the one typical of Hindi cinema, tend to represent dis-ability as a common feature of everyday social life.

Università degli Studi di Milano-Bicocca, Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale

elena.dellagnese@unimib.it