

Le immagini degli handicappati nella storia. Permanenze e cambiamenti*

La sensazione che si prova, ricercando immagini che documentino la presenza degli handicappati nella storia, è quella di incontrare più assenze che presenze, silenzi più che voci. Siamo di fronte a una di quelle rimozioni che Jacques Le Goff collega alla separazione, attiva in ogni epoca, ma radicalizzatasi attorno alla metà del settecento, fra storia ed etnologia, fra lo studio delle società considerate evolute e quelle cosiddette primitive. La storia, secondo l'autore, limita la sua attenzione alle prime, lasciando le altre ai generi minori: «[...] i *mirabilia*, in cui gli uomini primitivi sono trattati quasi come mostri [...] una variante della fauna [...] considerati semplicemente un elemento, del paesaggio»¹.

La stessa cosa avviene anche nella storia delle singole comunità, i cui documenti riferiscono delle categorie e dei personaggi ritenuti importanti, trascurando coloro che vengono considerati di poco valore, quando non un problema o una disgrazia.

I silenzi sono dunque molto significativi perché sono lo specchio di presuntuose indifferenze e di paure che si vorrebbero rimuovere, soffocando la voce e cancellando le tracce di presenze indesiderate.

Per dare voce al silenzio, è importante ricercare e interrogare i documenti appartenenti ai generi minori, quelli che fanno riferimento al quotidiano delle persone, alla loro vita materiale, al loro immaginario: i riti, gli eventi della storia biologica e familiare, gli elementi magici, i regimi alimentari, l'iconografia. Si tratta generalmente di documenti non organizzati con criteri storiografici e solitamente confinati nel folclore e trattati come oggetti strani e curiosi.

* Questo capitolo è stato scritto da Angelo Errani.

1. J. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, Laterza, Bari 1988, p. 175 (ed. or. 1983).

Incontrando il silenzio, è poi importante non sottovalutare certi rischi. Potremmo infatti desiderare di riempirlo proiettando su di esso i nostri paradigmi culturali. Si tratta di un rischio molto serio, perché è inconsapevole, nascosto.

Analizzando una situazione lontana o estranea al contesto in cui siamo vissuti e alle conoscenze che abbiamo acquisito, rischiamo di attribuirle significati che appartengono ai nostri parametri, finendo inevitabilmente nel pregiudizio. E, a seconda del pregiudizio con cui incontriamo un testo, un documento o un'immagine, di questo poi racconteremo, investendolo delle nostre aspettative. È quanto accadeva al Don Ferrante manzoniano che, non riuscendo a classificare la peste né come sostanza né come accidente, in base ai criteri previsti dal modello aristotelico della conoscenza, concludeva che la peste non esisteva.

Limitandosi la nostra ricerca ai documenti iconografici, potremmo pensare che il rischio del pregiudizio sia meno serio, visto che il linguaggio delle immagini, a differenza di quello delle parole che riconosce gli oggetti reali nominandoli e pensandoli per convenzione, riconosce gli oggetti perché li vede e li riflette attraverso l'analogia, la verosimiglianza. Mentre la funzione referenziale delle parole non mette direttamente in rapporto con il mondo degli oggetti reali, ma con il mondo percepito nell'ambito delle forme culturali e ideologiche di una data società, la funzione referenziale delle immagini mantiene sempre una relazione con la realtà, perché con questa ha un rapporto mimetico, nel senso etimologico del termine, cioè quello del mimo che agisce in teatro con comportamenti simili a quelli veri. Ma anche il testo iconografico non è mai né neutro né universale, perché viene sempre reinterpretato dallo spettatore, sulla base dei riferimenti della propria cultura di appartenenza e della propria storia personale, spesso molto distanti da quella dell'autore.

È importante essere consapevoli di questo rischio, tenendo però anche presente che la relazione analogica fra le immagini e la realtà che esse descrivono non può comunque sparire ed è da questo indizio di significato che sarà possibile partire per cercare di capire.

Non rientrano nell'interesse della ricerca le forme estetiche delle immagini prese in esame, l'attenzione sarà rivolta alle persone rappresentate, ai gesti, agli oggetti, che di volta in volta proveremo ad interrogare cercando i collegamenti con i contesti di appartenenza. Le immagini rinvenute e proposte che seguono si limitano ad alcune delle civiltà dell'area europea e del Mediterraneo e alle diverse epoche che essa ha conosciuto.

6.1

La risorsa dell'archeologia: le immagini delle tombe delle antiche civiltà del Mediterraneo

1) La stele egizia di Rem (FIG. 6.1) ci offre quella che, forse, è la prima immagine di una persona handicappata. Si tratta di un servo il cui corpo mostra i segni evidenti della poliomielite che lo ha colpito.

Il costume di far entrare nelle tombe, assieme alla salma, i familiari e i servi dei personaggi importanti, perché questi potessero poi continuare ad avvalersi della loro compagnia e dei loro servizi anche dopo la morte, è evidentemente ormai superato. L'accompagnamento nella tomba è divenuto simbolico ed è affidato alla rappresentazione dello scultore, il cui sinonimo in lingua egizia è «colui che mantiene in vita»².

L'autore egiziano non ha finalità artistiche, ma il compito di conservare persone e cose in funzione della loro utilità; il suo sforzo principale sarà di conseguenza rivolto alla ricerca del rispetto dell'originale. È questa preoccupazione che conferisce alle raffigurazioni egiziane della figura umana quelle caratteristiche che vengono definite tipiche: la testa è ritratta di profilo, le spalle e il tronco sono frontali, gli arti vengono visti di lato e i piedi dall'interno, tanto da risultare entrambi sinistri. Ed è proprio questa preoccupazione di fedeltà dell'immagine al personaggio reale che ci consente di ottenere informazioni preziose rispetto alle rappresentazioni sociali riguardanti le persone handicappate. Il fatto che un servo disabile partecipi al corteo funebre e che, assieme ad altri, si occupi di trasportare cibi, oggetti ornamentali e vesti, suggerisce una condizione di integrazione nella comunità, aspetto che viene confermato anche dalle proporzioni del corpo dei personaggi del corteo, visto che nella raffigurazione egiziana l'essere rappresentati più o meno alti corrisponde al peso sociale che si occupa nella vita reale.

2) Anche nella regione compresa fra i fiumi Tigri ed Eufrate, almeno fino all'epoca del dominio dei Sumeri notabili e re venivano sepolti con i familiari, gli schiavi e gli averi. Ma l'evoluzione dei costumi verso il simbolico assunse caratteristiche diverse dall'Egitto. Le tombe mesopotamiche non vennero decorate con la raffigurazio-

2. E. M. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da E. M. Gombrich*, Einaudi, Torino 1966, p. 46 (ed. or. 1950).

FIGURA 6.1
Stele di Rem, 1400 a.C., Gliptothek, Copenhagen



ne di cortei funebri, ma con l'immagine del personaggio in esse sepolto, affinché egli potesse conservarsi oltre la morte. Anche nel contesto mesopotamico, pur nella diversità del rito, la fedeltà al modello reale costituiva il criterio che guidava l'azione dell'artista, dato che l'immagine, oltre a conservare la memoria della grandezza del personaggio, era investita del potere magico di perpetuarne l'esistenza oltre la morte.

È in questo quadro socio-culturale che possiamo collocare il bassorilievo che raffigura la regina Hatchepsout (FIG. 6.2), che era affetta da un'evidentissima malformazione lombare.

L'attenzione per la salute e per le pratiche terapeutiche nelle società mesopotamiche è ampiamente documentata.

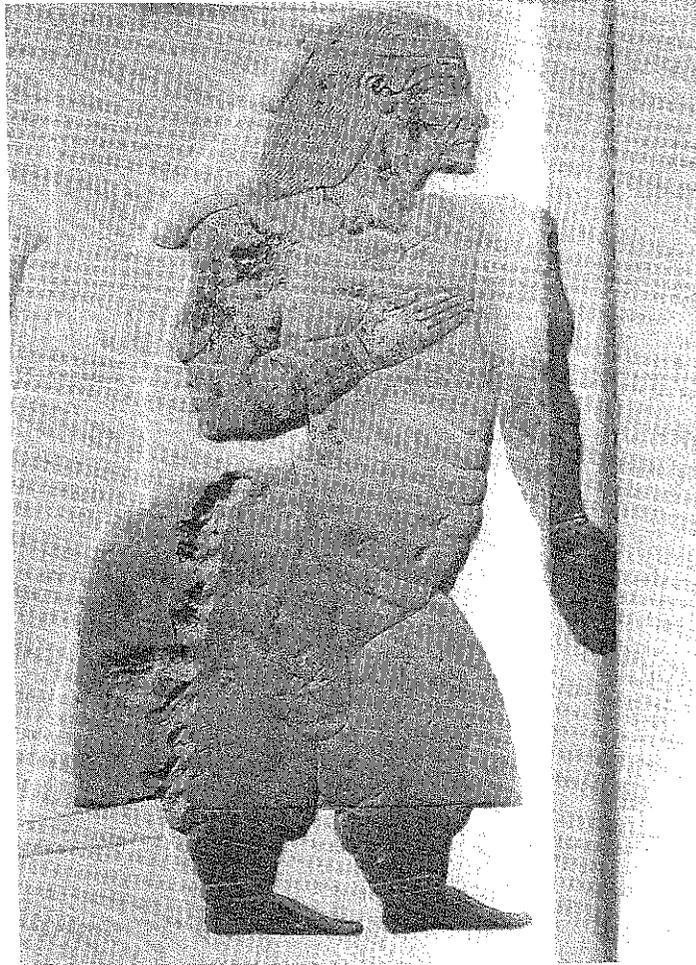
Il codice di Hammurabi (1792-1750 a.C.) contiene norme che vietano di opprimere i deboli e che proteggono i malati da eventuali abusi da parte dei medici. Le popolazioni della Mesopotamia avevano dato vita a due distinte tecniche terapeutiche: una aveva il suo proprio riferimento nei medici, l'altra nei maghi³. Fin dalla metà del III millennio abbiamo notizie della presenza di una medicina empirica, con il suo specialista (*asû*), che utilizzava rimedi (*bultu* = che rende la vita) estratti dalle piante, dai minerali e dagli animali e che praticava interventi servendosi di strumenti, come la lancetta, per praticare incisioni. L'altro indirizzo terapeutico era gestito dai maghi. Avendo, per la mitologia mesopotamica, gli dei creato gli uomini, affinché questi li servissero, non potevano evidentemente essere loro i responsabili dei mali fisici e delle malattie. Della sofferenza umana erano ritenuti responsabili i demoni, dai quali occorreva difendersi con una serie di riti, affidati agli *âshipu* (scongiuratori di mali).

I due indirizzi terapeutici si fondevano, come viene testimoniato dal contenuto delle quaranta tavolette che compongono il *Trattato di diagnosi e prognosi mediche*, che raccoglie la descrizione dei sintomi e delle terapie di numerose forme morbose e di deficit. Le prime tavolette sono una raccolta di eventi mitologici e di forme esorcistiche, mentre le altre riferiscono di uno sforzo razionale serissimo, basato sull'osservazione e sulla documentazione dei casi.

Se l'interessato mostra strabismo ad entrambi gli occhi vuol dire che il suo cranio ha subito un trauma e la sua capacità di ragionare si trova nello stesso stato del cranio [...] se ha il viso irrigidito e tutto il dorso è bloccato, è l'ef-

3. J. Le Goff, J. C. Saturnia, *Per una storia delle malattie*, Dedalo, Bari 1986 (ed. or. 1985).

FIGURA 6.2
Tempio della regina Hatchepsout, bassorilievo, Deir el Bahari, Museo egizio, Il Cairo



fetto di un attacco di paralisi; prognosi fatale [...]. Se l'interessato, mentre sta camminando, cade all'improvviso in avanti, gli occhi si dilatano e non ritornano allo stato normale ed è inoltre incapace di muovere braccia e gambe: comincia ad essere preda di una crisi epilettica [...].

6.2

Folli e veggenti, i poeti degli dei

> La diversità di stile fra il satiro raffigurato sulla ceramica greca del IV secolo a.C. (FIG. 6.3) e i documenti iconografici egiziani e mesopotamici, analizzati precedentemente, è evidentissima. L'autore non segue più il criterio di corrispondenza fra rappresentazione e modello reale, il suo riferimento principale è lo spettatore e, di conseguenza, lavora utilizzando elementi di prospettiva, per ottenere un corpo simmetrico, ben costruito, bello. Inoltre, nella rappresentazione, non propone più ciò che vede, ma quello che sa, ricorrendo alla memoria del sapere accumulato e trasmesso socialmente, più che allo sguardo. Sorprende poi il collegamento fra il personaggio, un satiro, che nella mitologia greca, assieme a tutto un popolo di identità maschili e femminili, occupava quel territorio intermedio che si estendeva tra dei e uomini, superando di questi ultimi la fragilità della condizione ed il limite della mortalità, e il segno evidente di un deficit. Ma il collegamento ci consente di conoscere l'esperienza, testimoniata da tanti esempi della letteratura e delle arti figurative, di una elaborazione delle diversità secondo due direttrici opposte ma compresenti.

Colui che non rientrava nelle caratteristiche che erano ritenute

FIGURA 6.3
Satiro con protesi, ceramica, IV secolo a.C., Louvre, Parigi



normali poteva trovarsi collocato ad un livello inferiore, come nel caso dello straniero (è un barbaro, non parla la nostra lingua, non è compiutamente umano) oppure, ed è una situazione ricorrente nel caso di personaggi handicappati, la diversità doveva apparire talmente radicale che, non riuscendo ad inserirla in un quadro di alterità concettualmente comprensibile, i greci si sentirono autorizzati a ricorrere all'altra possibilità di alterità in loro possesso: l'assimilazione con il divino.

Euripide collega esplicitamente la creazione divina con la possessione, la follia: «Quando invero il Dio entra possente nel corpo fa dire il futuro a coloro che infuriano»⁴.

Il tema viene ripreso anche da Platone nel Fedro: è una follia «che prende tenere anime immacolate e inaccessi, le desta e le entusiasma in lirico canto [...] infonde ordine e bellezza ad antiche gesta, le sopravvenienti generazioni educando. Ma chi senza follia delle Muse si avvicina alla poesia, convinto di diventar poeta per aver acquisito la tecnica, inutile è a lui la sua arte, perché di fronte alla poesia dei folli la poesia del saggio ottenebrata scompare»⁵.

Solo al folle è dunque consentita quella visione che i greci chiamano *epopteia*, che significa guardare al di sopra. Una vista superiore che però ha la sua contropartita nella cecità delle cose della terra, nel sacrificio dell'identità come persona normale, sottratta al ritmo della vita quotidiana. È quanto succede al prigioniero del mito platonico della caverna che, rientrando dopo aver visto il sole che presiede il regno dell'essere e che è anche causa delle ombre che i prigionieri vedono sulla parete della caverna, verrà deriso dai compagni: «Quell'uomo è andato in alto, ma ora torna con le pupille annientate»⁶. Che tipo di visione concedono dunque le Muse in cambio della cecità? Cieco alla luce, il poeta vedrà l'invisibile, ciò che è accaduto nella notte dei tempi e ciò che non lo è ancora, quel tempo che è inaccessibile ai mortali. Il rapporto col dio esige il sacrificio dell'Io.

E cieco si tramanda fosse anche Omero che, nell'Iliade, se da un lato conferma con Calcante e Cassandra la potenzialità profetica del folle, dall'altra, con Tersite, propone un'elaborazione della diversità di segno opposto: «Non venne a Troia di costui più brutto ceffo; era guercio e zoppo, e di contratta gran gobba al petto; aguzzo il capo, e sparso il raro pelo [...]»⁷.

4. Euripide, *Baccanti*, Zanichelli, Bologna 1930.

5. Platone, *Fedro*, Laterza, Bari 1988.

6. Id., *Repubblica*, Laterza, Bari 1988.

7. Omero, *Iliade*, libro II, traduzione di Vincenzo Monti, Milano 1990.

L'aspetto fisico del personaggio connoterà anche le sue caratteristiche morali. Tersite infatti non parla, ma «[...] gracchia, vomita, morde rabbioso, schiamazza con la stridula voce, alza rampogne, grida, abbaia [...]»⁸.

L'episodio omerico documenta l'esperienza di un'elaborazione della diversità secondo il criterio dell'inferiorità. La corrispondenza fra positività intellettuale e morale e fra deformità e indegnità, che i greci chiamavano *kalokagathia*, resisterà nel tempo e la ritroveremo puntualmente riproposta, pur con diverse sfumature, nelle epoche successive, fino alla pretesa giustificazione scientifica della fisiognomica.

Con l'elaborazione della follia come fenomeno soprannaturale e con la lettura della deformità come segno di inferiorità morale, convive anche una posizione più razionale di ricerca delle cause della diversità biologica e psichica.

Già Erodoto invitava a considerare che l'essere fuori di sé non è una conseguenza del *male sacro* ma di una causa materiale: «Gli Argivi dunque dicono che per queste ragioni Cleomene impazzì e morì miseramente; gli Spartani stessi dicono invece che Cleomene non impazzì per opera di nessuna divinità, ma che per essere vissuto in familiarità con gli Sciti era divenuto bevitore di vino puro, e per questo divenne pazzo»⁹.

E più tardi Ippocrate ribadirà il concetto delle cause naturali della malattia: «Per nulla – mi sembra – è più divino delle altre malattie o più sacro [...] gli uomini tuttavia lo ritennero in qualche modo opera divina per inesperienza e stupore [...]. E tale carattere divino viene confermato per le difficoltà che essi hanno a comprenderle»¹⁰.

La malattia, per Ippocrate e la scuola di Cos, sia essa fisica o mentale, è il risultato di uno squilibrio:

È l'organo che ci permette di pensare, di vedere e di intendere, di distinguere il bello e il laido, il buono e il cattivo, ciò che è piacevole e ciò che non lo è [...]. Ed è sempre nel cervello che risiedono la follia e il delirio, le paure che ci assalgono spesso di notte, ma talora anche di giorno; è lì che si trova la ragione delle insonnie, dei doveri dimenticati e delle stranezze. Tutto ciò trae la sua origine nelle malattie del cervello, che può essere troppo caldo o troppo freddo, troppo umido o troppo secco, o in qualunque altra condizione di anormalità¹¹.

8. *Ibid.*

9. Erodoto, *Le storie*, libro VI, BUR, Milano 1989.

10. Ippocrate, *Male sacro*, libro I, capitolo I, in M. Vegetti, *Opere di Ippocrate*, UTET, Torino 1965.

11. Corpus ippocratico, in Le Goff, Sourmia, *Per una storia delle malattie*, cit.

Infirmas e caritas nella società medioevale

Jacques Le Goff indica nella cultura del corpo uno dei riferimenti maggiormente significativi del cambiamento culturale, collegato al diffondersi del cristianesimo.

Come abbiamo visto, il pensiero dell'antichità non concepiva che spirito e virtù potessero esistere al di fuori della mediazione del corpo. Nel nuovo quadro concettuale dell'occidente cristiano il corpo diviene invece *ergastulum* (prigione per schiavi) dell'anima. Sarà soprattutto il corpo femminile a venire connotato negativamente, in seguito alla rielaborazione medioevale del peccato originale, che trasforma in trasgressione sessuale l'interpretazione di sfida intellettuale a Dio della tradizione biblica. Il corpo della donna diverrà luogo d'elezione del demonio (la strega) e la lebbra, che nel medioevo rappresentò la malattia ideologica e simbolica per eccellenza, colpirà i figli di donne che hanno avuto rapporti sessuali durante il periodo mestruale.

L'iconografia medioevale (bassorilievi e sculture delle cattedrali, immagini dei manoscritti miniati, pittura) testimonia la distanza con l'arte classica (FIGG. 6.4, 6.5, 6.6). Mentre quest'ultima era principalmente interessata al modo di rappresentare un bel corpo, all'artista medioevale non interessa che il messaggio della sua opera, finalizzata a suscitare il timore e l'edificazione dello spettatore. L'arte medioevale non è interessata al ritratto, la corrispondenza fra chi viene rappresentato e la realtà è così poco importante che l'identità dei personaggi non viene indicata dall'aderenza della rappresentazione al modello, ma attraverso i segni simbolici che ne indicano lo status, la funzione, la storia.

L'opposizione salute-malattia diventa nel pensiero medioevale un riferimento organizzatore non limitato al piano biologico o psicologico, ma esteso al piano morale e perfino sociale: il povero si identifica con l'infermo, il brutto e il deforme, mentre il nobile è bello e ben fatto. E nobiltà e santità si caratterizzano come fusione del corpo con la dimensione spirituale. Da un sermone della prima metà del VI secolo apprendiamo che il vescovo Cesario di Arles avverte il suo uditorio che gli sposi incontinenti avranno figli lebbrosi, epilettici e demoniaci, affermando che «[...] insomma, tutti coloro che sono lebbrosi nascono di solito non da uomini colti che conservano la castità nei giorni proibiti e nelle festività, ma soprattutto dai rustici che non conoscono la continenza».

Attorno alle nozioni di comunità sacra, di purezza, di normalità si articolano

FIGURA 6.4

Bonifacio Bembo, iniziale con l'"insipiens", salterio, SC-MSM.I, C. 140 V



i giudizi di sospetto, di rifiuto o di esclusione. Ma queste nozioni devono essere precisate nel contesto ideologico e sociologico dell'occidente medioevale. Così la nozione medioevale di comunità sacra è quella di una ecclesia che comprende chierici e laici – e che si evolve (ogni non conformismo tende all'eresia) –; quella di purezza è radicata nella credenza all'unione indissolubile di corpo e anima e al ruolo di indicatore materiale del corpo in quanto espressione dell'anima (la lebbra è segno del peccato); quella di normalità è costituita intorno all'assimilazione della natura di Dio e al rifiuto manicheo del misto (come si può essere semi-chierici e semi-laici come i beghini e i begardi, metà animali e metà uomini come certi mostri o come l'uomo selvaggio?)¹².

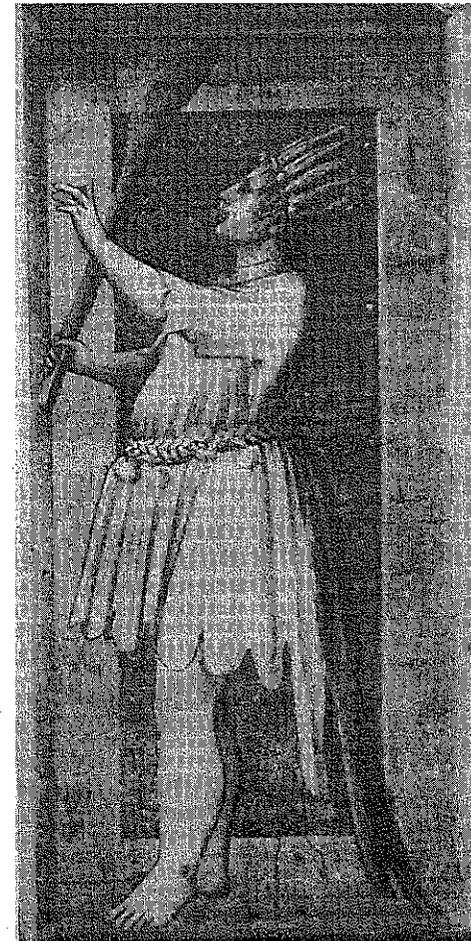
12. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano* cit., p. 167.

FIGURA 6.5
Lebbroso che agita il crepitacolo, miniatura, XIV secolo



La comunità medioevale è una comunità chiusa, fondata sull'appartenenza per nascita e interessata a riprodursi senza cambiamenti. È ovvio quindi che non può che vivere la diversità come un peccato contro il proprio ordine, presunto, sacro, perché voluto da Dio. Costrui-

FIGURA 6.6
Giotto (1267-1337), *La stoltezza*, cappella degli Scrovegni, Padova



sce così un quadro concettuale in cui le categorie della marginalità sono in diretta relazione con lo schema dei vizi e delle colpe. Essendo il corpo il luogo di incarnazione del peccato, gli handicappati ne sono l'immagine vivente, il risultato dell'azione del demone. La diversità deve dunque essere sottolineata, resa visibile attraverso segni

infamanti, come la rotella per gli ebrei e il crepitacolo per i lebbrosi, deve essere emarginata dalla comunità e spesso punita attraverso rituali che simbolizzino l'esclusione dei protagonisti, come il rogo per gli eretici e i folli – ritenuti indemoniati – e la sepoltura, per fortuna spesso solo rituale, per i lebbrosi. Ma perché il rogo per gli handicappati mentali, visto che venivano considerati *sicut infantes*? Perché alla domanda su quale fosse la forza capace di fare tornare l'uomo bambino, i teologi, curati ed esorcisti rispondevano: il demonio. Anche il diritto canonico ribadisce la colpa, escludendo i lebbrosi, i muti, i sordi e i mutilati dal sacerdozio.

Se l'infermità è in relazione simmetrica con il peccato; un suo eventuale superamento comporterà necessariamente un intervento divino, attraverso la mediazione di chi è specialista della comunicazione fra cielo e terra: il santo.

Le tavole raffigurate nella figura 6.7, che rappresenta quattro dei miracoli francescani, furono eseguite con lo scopo di promuovere la beatificazione di Francesco, ma ci offrono anche l'immagine di un diverso ruolo e significato della *infirmitas*.

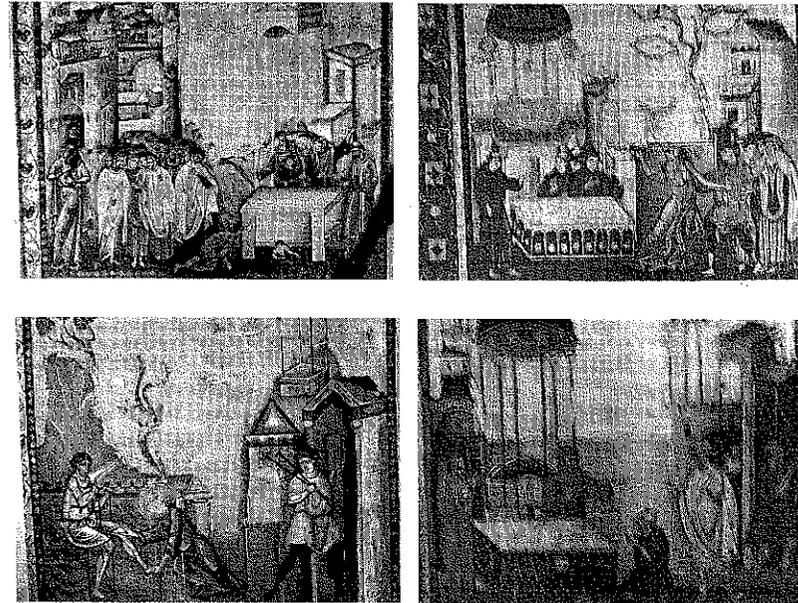
Si tratta di un significato che, durante il medioevo, convive con la paura e l'esclusione della diversità, l'*infirmitas* come promotrice della *caritas*.

Gli handicappati che, assieme ai poveri, affollavano gli spazi sociali delle città medioevali, raccogliendosi nelle piazze dove mendicavano e nelle chiese dove incarnavano la sofferenza e l'espiazione, ricordavano ai fedeli e alla comunità l'obbligo morale della carità. Gli handicappati erano la metafora vivente dell'uomo dopo la caduta dal paradiso terrestre a causa del peccato originale, quando Adamo perse la somiglianza con Dio, l'integrità del corpo e l'immortalità. Erano dunque testimonianza di valori e di moniti religiosi e, pur non potendo essere considerati oggetto di interventi terapeutici e di sostegno sociale, costituivano tuttavia un punto di riferimento essenziale della ideologia della sofferenza e della carità. Attraverso l'esercizio della carità l'uomo medioevale pensava infatti di poter ottenere meriti per la vita celeste.

In connessione con i cambiamenti socio-economici che interessarono, a partire dal XII secolo, le comunità medioevali, soprattutto urbane, anche il corpo cominciò ad assumere valori maggiormente positivi, pur sempre in presenza di una superiorità dello spirito. La figura del medico iniziò a distinguersi da quella del religioso, anche se l'interesse nei confronti delle malattie rimase più ideologico che sanitario. Tanto è vero che «Alcuni statuti (dei vari ospedali) escludono esplicitamente non solo malati ritenuti contagiosi e pericolosi come i

FIGURA 6.7

San Francesco: Guarigione di una bambina handicappata, Liberazione dal demonio della fanciulla di Norcia, Risanamento di uno storpio, Risanamento di Bartolomeo da Narni, tempera su tavola, Museo del Sacro Convento di San Francesco



lebbrosi, ma anche ergotici, ché la malattia nella forma cancerosa amputa orribilmente, storpi, monchi, malfattori con arti mozzati o membra marchiate, ciechi»¹³.

Il quadro concettuale di riferimento non consentiva di rompere la connessione fra malattia e ordine morale, per cui l'handicappato era tanto emarginato, in quanto incarnazione del peccato, quanto rispettato, in quanto la sua sofferenza costituiva motivo di espiazione.

Sarà sorprendentemente una malattia, la peste, che favorirà un'inclinatura della contrapposizione fra anima e corpo, fra bene e male, e un approccio più terapeutico. Essendo infatti la peste molto contagio-

13. J. Agrimi, C. Cristiani, *Carità e assistenza nella civiltà cristiana medievale*, in M. D. Grmek (a cura di), *Storia del pensiero medico occidentale*, vol. I, Laterza, Bari 1993.

FIGURA 6.8

San Francesco cura gli appestati, miniatura, manoscritto La Franceschina (XVI sec.), Biblioteca Augustea, Perugia



sa, finirà per colpire indistintamente laici e religiosi, cittadini ed erantanti, buoni e cattivi.

Così la nuova emergenza sanitaria e sociale comportò anche l'inquadramento ideologico del fenomeno, senza necessariamente caricarlo dei motivi soprannaturali tradizionali (FIG. 6.8).

6.4

La follia nell'età della ragione

La follia «è un male molto al di là della mia scienza»¹⁴, dichiara il medico a proposito di Lady Macbeth.

L'età della ragione vedrà nella follia la sua sconfitta, così come il medioevo aveva rappresentato nella lebbra le sue colpe. La follia rappresenta infatti la sconfitta dell'ordine, della possibilità di comprendere e agire nel mondo utilizzando criteri razionali e strumenti scientifici e, al tempo stesso, la sconfitta dell'ordine sociale, minacciato dal venir meno degli strumenti tradizionali di controllo, che nel sistema feudale erano assicurati dall'appartenenza di tutti a qualcuno, di fronte a crescenti masse di inoccupati, emigrati dalle campagne, girovaghi, malati, che senza più padrone affollavano le città. C'è un'immagine che documenta l'ossessione per la minaccia di queste diversità dall'identità generica, incerta, e il tentativo di sbarazzarsene, cercando di non vederle più: *La nave dei folli* (FIG. 6.9).

Poveri e malati, disoccupati e vagabondi, per ordine delle amministrazioni delle città europee, venivano caricati sui battelli o affidati ai mercanti che, nel loro spostarsi, avevano il compito, dietro compenso, di portarli lontano, per poi in pratica liberarsene poco distante.

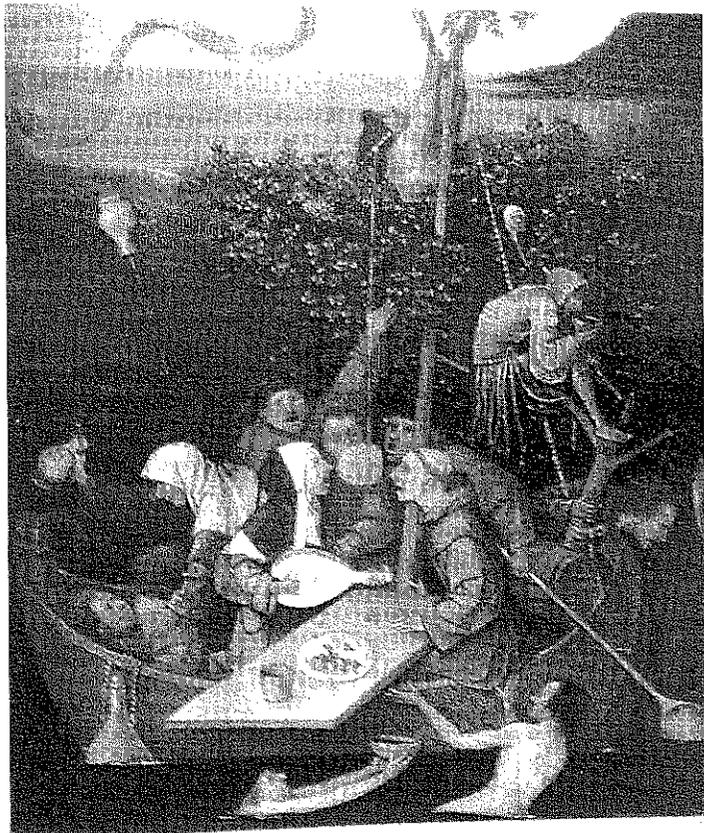
Un nuovo oggetto fa la sua apparizione nel paesaggio immaginario del Rinascimento; ben presto occuperà in esso un posto privilegiato: è la nave dei folli, strano battello ubriaco che fila lungo i fiumi [...] è di moda immaginare queste navi il cui equipaggio di eroi immaginari, di modelli etici (si pensi al ciclo degli Argonauti) o di tipi sociali (fra cui si possono inserire i folli, quali eroi negativi) si imbarca per un grande viaggio simbolico che fornisce loro, se non la fortuna, almeno la fisionomia del loro destino o della loro verità [...] nave dei folli carica di visi forsennati, che a poco a poco sprofonda nella notte del mondo, tra paesaggi che parlano della strana alchimia dei saperi, delle sorde minacce della bestialità e della fine dei tempi¹⁵.

Ma al delirio dell'esclusione definitiva, si contrappone negli stessi anni l'immagine critica di quella nave. Con *L'elogio della follia* (1509), Erasmo da Rotterdam restituisce il problema della diversità umana alla sua dimensione terrena, riconoscendo alle motivazioni della follia altrettanta legittimità di quelle della ragione.

14. W. Shakespeare, *Macbeth*, atto V, scena I, Chiantore, Torino 1946.

15. M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, BUR, Milano 1994, p. 16 (ed. or. 1961).

FIGURA 6.9
H. Bosch, *La nave dei folli*, Louvre, Parigi



La follia diviene una delle forme stesse della ragione. Essa si integra all'altra, costituendo tanto una delle sue forze segrete, quanto un momento della sua manifestazione, quanto ancora una forma paradossale nella quale essa può prendere coscienza di se stessa. In questo modo la follia non acquista significato né valore se non nel campo stesso della ragione ¹⁶.

¹⁶. Ivi, p. 36.

Infirmis e *caritas* nell'epoca della ragione hanno perduto dunque il significato di mezzi di espiazione ed edificazione e vengono ricondotte alla loro natura tutta terrena, ma diventano problema sociale per le ricche comunità urbane, che vedono nel miserabile un motivo di disordine, un pericolo che deve essere regolamentato.

Venuto meno il riferimento concettuale della follia come segno soprannaturale, si afferma come nuovo riferimento l'ordine morale fondato sul lavoro che fornirà la logica per il suo controllo e la giustificazione dei metodi utilizzati per limitarne gli effetti sull'ordine sociale costituito. «L'incarico deve essere affidato agli ufficiali di giustizia; essi devono dividere le contee, [...] istituire case di lavoro forzato [...] nessuno sarà tanto sciocco né vorrà essere tanto dannoso alla comunità da fare donazioni a tali mendicanti e da incoraggiarli» ¹⁷.

Esaminando la ricchissima iconografia del xv e xvi secolo, alla ricerca di immagini di handicappati, scopriamo con sorpresa che sono le due realtà europee maggiormente distanti sul piano ideologico, politico e sociale, l'Olanda e la Spagna, caratterizzate rispettivamente da una dinamica borghesia egemone e da un regime monarchico assoluto rigidamente conservatore, ad offrirci i documenti più interessanti.

I pittori olandesi lavoravano con gli stessi pennelli e colori dei loro colleghi italiani e spagnoli, ma il risultato fu molto diverso. Lo studio di Simon Shama sull'Olanda del cinquecento ci aiuta a comprendere l'anomalia di quella repubblica, schiacciata fra le monarchie assolute europee ¹⁸.

La particolarità della situazione olandese, costituita da quel bruciante alveare di meno di due milioni di persone che, libero dal parassitismo e dai rituali delle corti, nell'arco di due sole generazioni aveva costruito con il lavoro un'incredibile potenza economica, è il contesto che può spiegare la diversità dei temi e delle personalità dei suoi artisti. I pittori olandesi ci introducono senza cerimonie nel mondo vivo e concreto del lavoro e della vita della gente nei suoi dettagli più terreni, con la sua varietà di esperienze, in cui la tragedia si combina sempre con la commedia. È quella olandese una comunità orgogliosa dei propri successi, ma anche attraversata dal timore della loro precarietà, una precarietà che perfino l'ambiente, sempre minacciato dalle acque, suggeriva.

È a questa paura che può essere collegata la ragione delle ordi-

¹⁷. Sir M. Hale, *Discourse, Touching Provision for the Poor*, ivi, p. 63.

¹⁸. S. Shama, *La cultura olandese dell'epoca d'oro*, Il Saggiatore, Milano 1988.

nanze con cui i magistrati delle grandi città, dietro suggerimento degli ispettori per il vagabondaggio, cercarono di regolamentare la rapida crescita di schiere di disoccupati, di immigrati dalle campagne, di mendicanti e di malati con mezzi diversi dalle indiscriminate brutalità tradizionali.

Gli obiettivi delle leggi penali e dell'assistenza economica si fusero in un ambizioso programma di controllo e insieme di rieducazione. Le case di correzione di Amsterdam, Utrecht, Leida, Anversa, in seguito alle ordinanze delle rispettive municipalità, che vietavano l'accattonaggio, raccolsero indistintamente ladri, vagabondi, bambini di strada, mendicanti. L'etica del lavoro, che faceva da sfondo all'intera società, guidava i programmi di rieducazione, scoprendo nella tessitura del velluto e nella fabbricazione della polvere di legno del Brasile, per le tinture, il modo di tenere unita la pedagogia di turni di lavoro, anche di quattordici ore, con i profitti. Una pedagogia che vedeva nel lavoro, a dispetto della fatica, l'embrione del rispetto di sé ed il recupero dell'identità; una pedagogia suggerita da una cultura diffusa che aveva i suoi riferimenti guida nel saper trasformare la difficoltà in fortuna, la debolezza in forza, l'acqua in terraferma, il fango in oro.

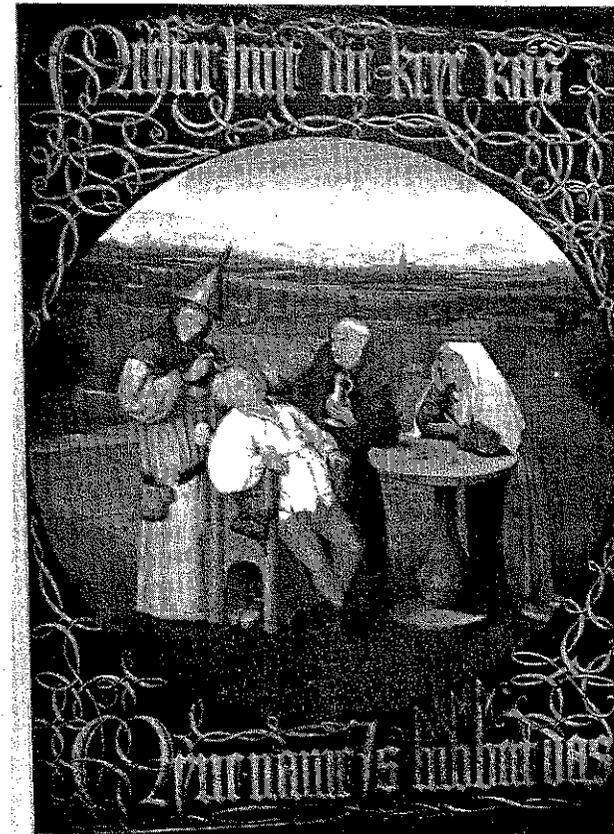
È in questo contesto che si colloca *La cura della pazzia* (FIG. 6.10) di H. Bosch (1450/60-1516).

La scritta in caratteri gotici *Heester shyt die keye ras - myne name is lubber das* (Maestro tira fuori le pietre, il mio nome è sempliciotto) commenta la scena. Un Cerasico, con in testa l'imbuto della sapienza, incide il capo di un paziente per estrarne le pietre, motivo presunto della pazzia, ma dall'incisione esce un tulipano selvatico e quel che viene veramente estratto è il denaro dalla borsa del credulone, a cui la brocca del chirurgo si volge avida.

Nell'orrore di quel tempo, che dal medioevo stava addentrandosi nella modernità, col suo carico di efferatezze - emblematica è la forza sullo sfondo - e l'incubo di pestilenze e guerre, spunta il comico della beffa. Mentre dal pulpito i predicatori tengono viva la paura della morte, del diavolo e delle streghe e ne allestiscono i roghi e mentre i laici si impegnano ad utilizzare i saperi della scienza a vantaggio di profitti economici sempre più alti, il pittore ne racconta il delirio, con una parodia che va dal sacro al profano più sconcio, fino a seppellirli nell'ironia.

Come Bosch, anche J. Bruegel (1525-1569) è molto lontano dal modo rinascimentale di rappresentare i corpi che, nudi o in costume, dovevano comunque essere belli, secondo i canoni di quell'arte classica a cui gli artisti del cinquecento facevano riferimento.

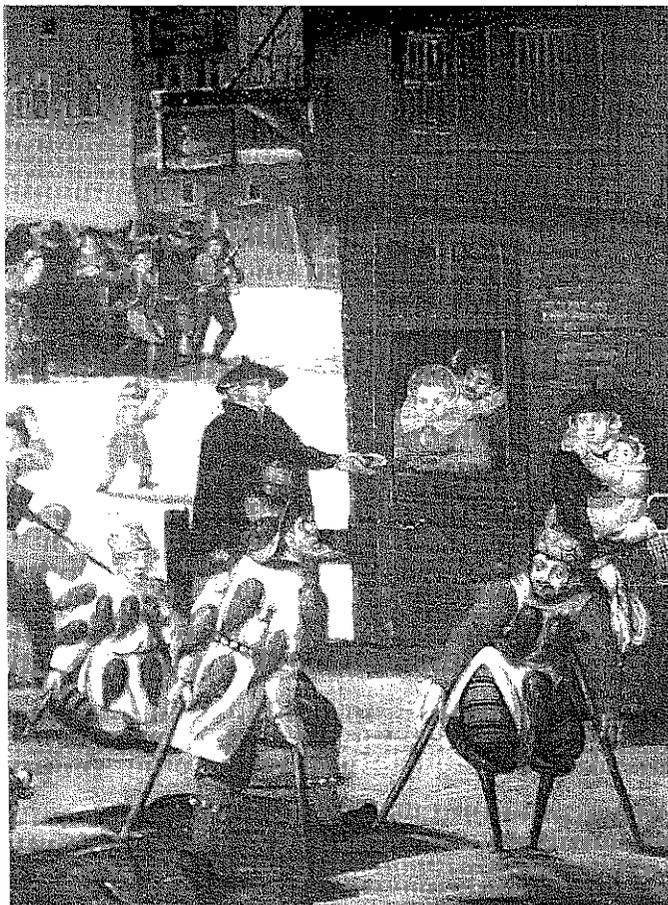
FIGURA 6.10

H. Bosch, *La cura della pazzia*, Prado, Madrid

Gli storpi e La parabola dei ciechi (FIGG. 6.11 e 6.12), opere eseguite nello stesso anno (1568), ci propongono due scene di vita che dovevano essere abbastanza comuni: gruppi di handicappati che si spostavano mendicando di luogo in luogo. Gli storpi vengono visti dall'alto, una scelta rappresentativa che schiaccia il soggetto, facendolo apparire più fragile, e sono colti nell'atto di separare il loro cammino prendendo direzioni diverse.

I ciechi sono colti nel disorientamento che segue la caduta del

FIGURA 6.11
 J. Bruegel, *Gli storpi*, Louvre, Parigi



compagno che ne apriva la fila, che li fa sbandare ed accalcarsi disordinatamente. Uno di loro volge il suo sguardo vano verso lo spettatore, che ne può così cogliere il panico, dovuto al non comprendere la ragione di quell'instabilità improvvisa.

C'è chi ha voluto vedere nelle scene di vita dipinte da Bruegel un interesse etnografico, una ricerca, attraverso la pittura, di documenta-

FIGURA 6.12
 J. Bruegel, *La parabola dei ciechi*, Galleria nazionale di Capodimonte, Napoli



zione del mondo e dei costumi popolari. Altri hanno ritenuto predominante il contenuto moralistico, una proposta critica dei vizi e rigeneratrice della salvezza.

Riteniamo che non si debba dimenticare che Bruegel è un uomo di città, che descrive il mondo dei villaggi e delle campagne con lo sguardo curioso di chi sa cogliere la pluralità delle condizioni e dei comportamenti umani, ma col distacco di chi osserva dall'esterno.

Prendere le distanze significa stabilire delle differenze, dichiarare delle disparità di valori e di significati. È quella distanza che, a nostra volta, come spettatori, ci fa sentire legittimati ad assumere un inconscio senso di superiorità, un controllo sui contenuti dell'immagine.

Così, assieme a quello dell'autore, anche il nostro sguardo diventa curioso e al tempo stesso affettuoso ed ironico verso quella brulicante umanità e i suoi comportamenti quotidiani, in cui si intrecciano il lavoro e la festa, il caos ed il grottesco, la commedia e la satira.

E neppure si deve dimenticare che non è ai protagonisti dei suoi quadri che Bruegel parla, egli si rivolge, dipingendo, ad un pubblico assai diverso: i benestanti e colti borghesi della città. L'Anversa in cui il pittore viveva era per dimensioni la quinta città europea, ricca di lavoro e attività mercantili, governata da mercanti, professionisti, raffinati umanisti, le cui belle case quei quadri avrebbero adornato.

Il secondo gruppo di immagini (FIGG. 6.13, 6.14, 6.15, 6.16) pro-

FIGURA 6.13
D. Velázquez, *Las Meninas* (1656), Prado, Madrid



posto appartiene ad un contesto molto diverso – non solo geograficamente – dall'Olanda ed è spostato in avanti di alcuni decenni. Sono dipinti di Diego Velázquez, pittore ufficiale della real famiglia spagnola, che di essa ritrae i vari protagonisti e aspetti di vita, non trascurandone i passatempi e i giochi viventi: i nani ed i buffoni di corte.

Il quattrocento in Spagna si era chiuso con la *reconquista*, condotta dai re cattolici, che aveva visto la cacciata dall'intera regione e dai territori della corona delle diversità etniche e religiose: le comunità

FIGURA 6.14
D. Velázquez, *Il ragazzo di Vallecas*



musulmane ed ebraiche che vi vivevano da secoli. È assai significativo che le navi che trasportarono gli ultimi gruppi di ebrei verso l'Europa orientale e le Fiandre, dove diedero poi vita alle comunità sefardite (dall'ebraico *Sefarad* = Spagna), levassero l'ancora dalla baia di Siviglia negli stessi giorni in cui da questa partiva Colombo per la sua spedizione verso le Indie. Nello stesso anno, 1492, per la prima volta

FIGURA 6.15
D. Velázquez, *L'idiota di Coria*, Prado, Madrid



in Europa, veniva pubblicata a stampa una grammatica di una lingua parlata, il castigliano, che assumeva così il ruolo di lingua leader a livello mondiale.

L'intreccio e la portata di quegli avvenimenti, la *riconquista* dei territori della penisola iberica, la conquista del continente americano, la leadership nel campo della comunicazione disegnano lo sfondo di un cambiamento profondo, non limitato solo ad aspetti militari; poli-

FIGURA 6.16
D. Velázquez, *Il principe Baltasar Carlos con un sordo* (Francisco Lezcano)



tici e tecnologici, ma che comprendeva la visione del mondo, il modo di concepire il valore delle persone e della loro esistenza.

L'elaborazione della diversità umana, arricchita dal nuovo campionario offerto dalle popolazioni amerindie, si polarizzò sull'opposizione fra cultura e natura, e i "selvaggi" vennero ovviamente assimilati a quest'ultima. La stessa origine delle comunità umane venne riconsiderata.

La teoria poligenetica, secondo la quale i "selvaggi" non discende-

rebbero da Adamo ma avrebbero un'origine preadamitica, fornì la giustificazione "scientifica" della superiorità dell'europeo.

Il modo di concepire lo spazio e le persone che lo abitano influenzerà necessariamente anche il modo di rappresentarli. La pittura del Rinascimento non si limiterà più ai soggetti sacri o alle comunità, ora è l'individuo che conta, e il genere pittorico che ne sottolineerà la centralità sarà il ritratto.

Ritratti sono la maggior parte dei quadri di Velázquez, generalmente figure intere di personaggi, la cui identità viene definita attraverso i segni che ne rivelano lo status, il ruolo, la dignità. Primo fra tutti l'abbigliamento, un abbigliamento rigido, scomodo, funereo, con gli alti colletti a gorgiera che impedivano ogni movimento naturale del corpo e con la parte superiore del giustacuore imbottita sulle spalle e sul petto. Altri elementi identitari sono l'arredo e gli oggetti, la cui originalità e rarità suggerisce il grado di importanza delle persone. Dalle spedizioni venivano portati a corte esemplari di "selvaggi" e "selvage", assieme a quelli di pappagalli e piante esotiche, per soddisfare la curiosità e divertire con la loro stranezza.

Non sorprende dunque la presenza alla corte spagnola di tanti nani, maschi e femmine, chiamati a intrattenere e divertire principi e infanti. Si fornivano in questo modo a bambini e bambine, che sarebbero diventati re e regine, dei sudditi in miniatura, che evitassero loro l'imbarazzo dell'altezza e con cui esercitarsi per imparare a comandare e a governare gli uomini. Proprio come avveniva per l'apprendimento dell'equitazione, per cui venivano utilizzati i pony, e per l'addestramento all'arte militare e di governo di territori e relative popolazioni, attraverso la simulazione di campagne e di conquiste su carte e globi.

È grazie alle biografie curate da José Moreno Villa che disponiamo di notizie riguardanti la vita dei tanti nani, uomini e donne, in servizio presso la corte spagnola. Ne ricordiamo alcuni: Diego de Acedo, Sebastian de Morra, Antonio el Ingles, Calbazar Francisco Lezcano, María Barbola Nicolasito Perturato, ritratti in primo piano da Velázquez in *Las Meninas*.

6.5

L'età contemporanea fra continuità e cambiamento

Smentendo quell'interpretazione della storia, assai radicata nella cultura occidentale, che vede l'umanità emergere dalla barbarie e conquistare via via nuovi traguardi di civiltà, abbiamo visto come tutte le comunità abbiano conosciuto, pur in epoche diverse e in aree geo-

grafiche lontane, la compresenza di due linee interpretative della diversità umana, ai cui poli si collocano l'esclusione e la ricerca di elementi di integrazione. Abbiamo anche visto come questa seconda tendenza sia stata comunque minoritaria rispetto alla prima.

La tendenza maggioritaria sperimenterà nell'età contemporanea un'elaborazione che arriverà, nella sua manifestazione più tragica, alle leggi di Norimberga (1935) e al decreto nazista che avviò nel 1939 il programma di eutanasia per gli handicappati. La tendenza minoritaria elaborerà invece, a partire dalla seconda metà del settecento, i presupposti concettuali e l'esperienza della possibilità educativa e dell'integrazione.

Di entrambe le esperienze, grazie al diffondersi dopo il cinquecento delle opere a stampa, che consentono di superare il limite costituito dalla copia unica, e, successivamente, delle tecnologie audio visive, disponiamo di una ricchissima documentazione, che ci costringe ad operare delle scelte e, di conseguenza, a limitare la ricerca ad alcuni temi.

6.5.1. Gli ex voto

Gli ex voto testimoniano la permanenza, nel corso del tempo, della ricerca, da parte degli uomini, di un intervento soprannaturale di fronte ad interventi tragici e alla minaccia di morte.

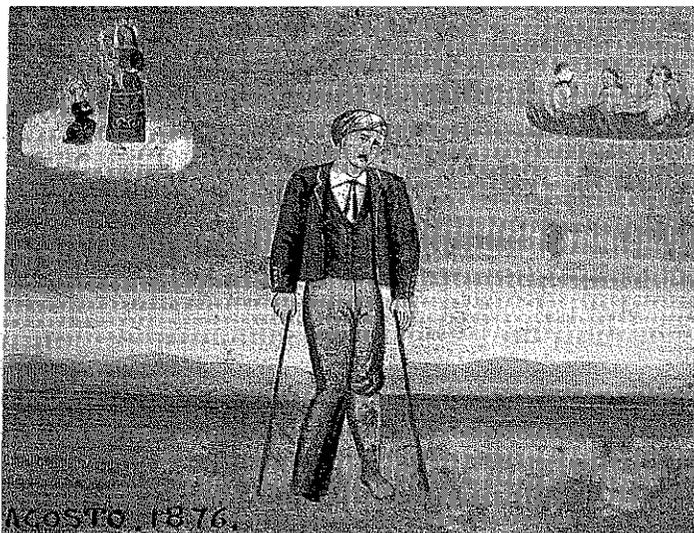
Due sono i generi che costituiscono il complesso degli oggetti che chiamiamo ex voto: il primo comprende dipinti, oggetti di cera o di argento, il secondo comprende stampelle, apparecchi sanitari, gioielli e perfino abiti da sposa. Ciascuno di questi oggetti documenta l'avvenuta stipulazione di un "contratto" tra l'umano e il divino e il loro numero testimonia la potenza del miracolante. Dicevamo che documentano una permanenza. Abbiamo infatti notizia di voti anatomici dei Filistei e degli Sciiti in occasione di epidemie; di offerte votive di vario genere presso i templi greci e romani dedicati a divinità guaritrici, soprattutto Esculapio; di ex voto affissi alle tombe dei martiri cristiani e alla "pergola", per questo predisposta, nelle basiliche e nei santuari delle regioni cattoliche d'Europa¹⁹ (FIG. 6.17).

Ricchissime raccolte che ci trasmettono una notevole mole di notizie antropologiche, storiche, artistiche, che richiedono comunque, soprattutto nei casi dei dipinti, alcune prudenze. Generalmente infatti l'autore non aveva conoscenza diretta dei fatti e dei personaggi rap-

19. A. Buttitta, *Gli ex-voto di Altavilla Milizia*, Sellerio, Palermo 1983.

FIGURA 6.17

Ex voto, tecnica mista su latta, cm 34,5 × 25,5, Madonna della Milicia



presentati. Il committente ordinava l'opera ad una delle botteghe attive nel territorio del santuario e che, come ad Altavilla, esponevano l'insegna "Qui si fanno miracoli". L'artigiano dipingeva poi sulla base del racconto, che per ricordare spesso annotava sul retro della tavoletta. La composizione figurativa ripeteva, in relazione al tipo di miracolo, scene stereotipate, che denunciano curiose incoerenze fra la condizione sociale del committente e gli abiti e l'arredo dell'abitazione, esemplificate, ad esempio, da un letto con baldacchino in una stanza che, oltre alle persone, ospitava una mucca e dalla rituale enfaticizzazione della tragicità degli eventi rappresentati, che faceva ovviamente crescere il credito del relativo santo.

Il miracolo non viene mai descritto, ma lasciato intuire, in modo che sia lo spettatore a ricostruire con l'immaginazione l'evento che, seppur personale, contiene un messaggio generale di fragilità e imprevedibilità dell'esistenza umana.

Il valore delle informazioni resta comunque alto, poiché ci consente di conoscere le rappresentazioni culturali del contesto e del tempo cui l'opera fa riferimento.

6.5.2. I mostri

Al museo anatomico di Napoli è possibile visitare una singolare collezione: teste di criminali giustiziati conservate nell'alcool, arti ed organi anatomici essiccati, scheletri, piccoli corpi conservati in formalina e modelli in cera, realizzati dall'artigiano Francesco Cittarelli, di bambini nati con malformazioni, indicati come mostri (FIGG. 6.18, 6.19).

Per classificarli, gli anatomisti dell'ottocento ricorsero alla mitologia: chiamarono ciclopi i bambini nati con un occhio solo, Giani bifronti quelli nati con due volti, Sireni quelli a cui una malformazione ossea aveva unito le gambe in un unico arto. Conoscere la diversità secondo il metodo scientifico-sperimentale, a partire dal XVIII secolo, significherà osservarla, studiarla, classificarla.

Da ciò nasce e si sviluppa per tutto il XIX secolo l'interesse per un collezionismo enciclopedico della diversità umana (FIGG. 6.20, 6.21).

Chi dice esperienza dice osservazione, ma anche strumento, lente di ingrandimento, scalpello, bilancia; prima dell'elaborazione del metodo psicanalitico, la scienza positiva esplorava solo ciò che era tangibile, misurabile o ponderabile ed è in questo quadro che i dotti erano facilmente condotti a postulare, a partire dai caratteri fisici, i soli che fossero allora accessibili, dei caratteri mentali o morali e a spiritualizzare in tal modo, a loro insaputa e spesso malgrado il loro materialismo, la forma dei crani e il colore delle epidermidi²⁰.

Colore della pelle, struttura del cranio, conformazione del volto umano diventano i riferimenti centrali degli studi degli antropologi e dei medici.

Peter Camper (1722-1789) propose l'angolo facciale come criterio di classificazione della diversità umana, angolo che veniva calcolato confrontando le teste dei calmucchi con quelle degli europei e degli uni e degli altri con quelle delle scimmie. La misurazione dell'angolo facciale, in connessione con il confronto estetico, mutuato da Winckelmann, con i modelli proposti dall'arte greca, sulla base del criterio che la bellezza esteriore rispecchierebbe la grazia interiore, comporterà l'identificazione dell'aspetto fisico delle persone con le loro caratteristiche morali, delle caratteristiche estetiche con le funzioni intellettuali.

Una teoria che troverà credito in Johann Kaspar Lavater (1741-1801), il quale, in *Frammenti di fisiognomica*, sostenne la possi-

20. L. Poliakov, *Il mito ariano*, Rizzoli, Milano 1976.

FIGURA 6.18

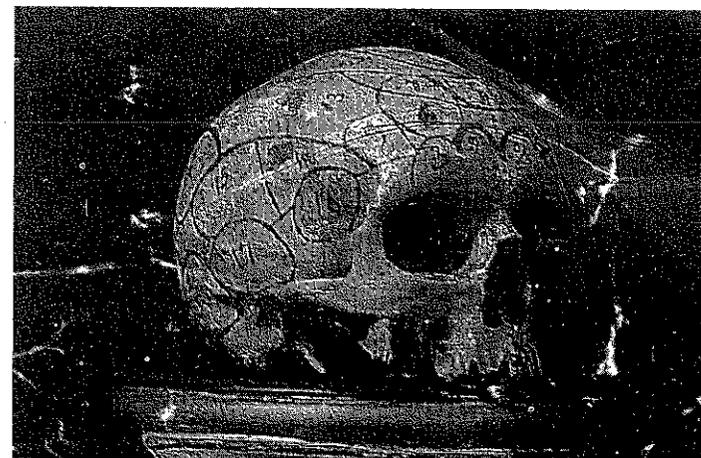
Modelli in cera di piccoli mostri, Museo anatomico, Napoli



bilità di conoscere gli uomini attraverso la lettura del volto, teoria cui darà legittimazione "scientifica" Franz Joseph Gall (1758-1828). Secondo la frenologia, la mente consisterebbe di trentasette diverse facoltà, la cui forza e debolezza può essere calcolata misurando le corrispondenti regioni del cranio. I criminali, ad esempio, disporrebbero

FIGURA 6.19

Teschio segnato secondo i criteri della frenologia, Museo anatomico, Napoli



di un cervello largo alla base e lateralmente, perché è in questa zona che risiederebbero le inclinazioni più basse.

La frenologia (la capacità di analizzare il carattere a partire dalla misurazione del cranio) e la fisiognomica (la capacità di misurare il carattere a partire dai tratti del volto) esprimono nel modo più pieno la sicurezza, la strategia e le ambizioni della nuova era scientifica. Il temperamento, il carattere, l'intelligenza, il talento estetico, persino le tendenze politiche dell'uomo erano visti come determinati dalla natura; in che modo, esattamente, si poteva scoprire attraverso la diligente osservazione e comparazione del "substrato" visibile, materiale su cui doveva poggiare anche il più elusivo e nascosto degli attributi spirituali²¹.

Sulla base di tali premesse, in un testo del 1869, *Hereditary Genius*, Francis Galton apre la strada alla convinzione che, contro il rischio di decadenza, occorrerà selezionare ed eliminare coloro che impediscono il miglioramento fisico e mentale della razza e che è indispensabile curarsi di selezionare la riproduzione degli uomini.

Cesare Lombroso (1835-1909), in *Genio e follia*, elencò le caratte-

21. Z. Bauman, *Modernità e olocausto*, il Mulino, Bologna 1992 (ed. or. 1989).

FIGURA 6.20
Il gigante Giovanni Bona, collezione di Ferdinando del Tirolo, Kunsthistorisches Museum, Innsbruck



FIGURA 6.21
Bambina pelosa, collezione di Ferdinando del Tirolo, Kunsthistorisches Museum, Innsbruck



ristiche tipiche della degenerazione: «[...] *fronte convessa, sguardo sfuggente, naso all'insù e naturalmente volto asimmetrico*».

Il quadro concettuale illustrato è lo sguardo "scientifico" che consentirà ai nazisti di ritenere legittimo il programma di eutanasia, pro-

gramma che ebbe inizio il 1° settembre 1939, giorno di dichiarazione della guerra. Nel corso della riunione di governo in cui fu presa la decisione, Victor Brack, ministro dell'Interno, prese la parola: «Vi prego – esordi – di avere la bontà di prendere in considerazione i documenti sanitari che state per esaminare. Non vi è alcuna speranza per questi abbozzi di vita. Non vi è nemmeno sofferenza. Voglio dire che siamo noi che soffriamo inutilmente per la loro sorte. È un lusso di cui noi tedeschi possiamo fare a meno! [...] Non sopprimeremo degli esseri umani, ma annienteremo un incubo»²².

6.5.3. Dall'esclusione alla possibilità educativa

Furono gli handicappati sensoriali – abbiamo notizia di istituti di rieducazione fin dal XVI secolo – i primi a essere ritenuti capaci di apprendere, sulla base di metodologie basate sulla sostituzione del senso mancante con un altro invece presente.

Le immagini delle figure 6.22, 6.23 e 6.25 documentano i due indirizzi dell'esperienza dell'educazione dei sordi.

Gli artificialisti, che facevano riferimento all'Abbé de l'Épée (1712-1789), proponevano un metodo segnico-manuale; gli oralisti, i cui riferimenti erano J. P. Bonet e successivamente J. Rodriguez Peire e R. Ernaud, sostenevano la rieducazione della parola²³.

Al di là dei conflitti che caratterizzarono i due approcci metodologici, l'esperienza dimostrò che l'impedimento biologico alla funzione non comportava necessariamente l'impedimento a pensare e comunicare.

Non è più il corrispondente "normale" il punto di riferimento e sarà l'handicappato a proporre e a controllare i modi di tenere insieme gli apprendimenti con le caratteristiche del deficit.

I sordi cominciarono a parlare, a scrivere, ad imparare più lingue, moderne e antiche. Cadde così il pregiudizio dell'astrazione, secondo il quale gli handicappati sarebbero sensibili solo ai bisogni primari, naturali, e l'attenzione potrà finalmente spostarsi sulle cause sociali, come l'isolamento e la segregazione, quali responsabili dell'esclusione dalla possibilità dialogica e di relazione.

Per gli handicappati mentali e psichici il percorso sarà molto più lungo e difficile.

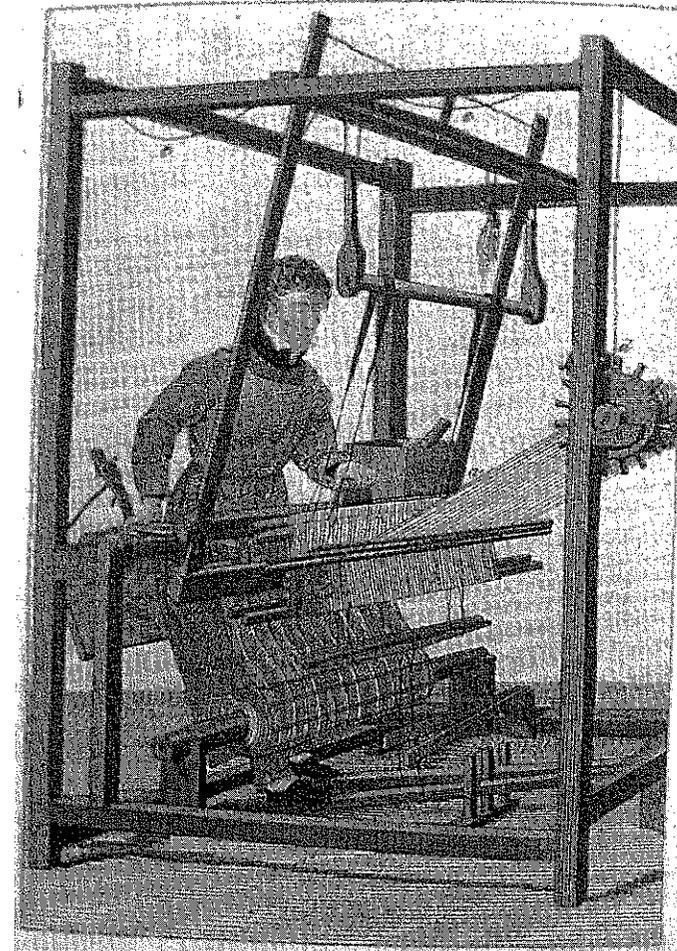
22. S. Reiner, *E la terra sarà pura*, Sugar, Milano 1971, p. 21.

23. A. Pennisi, *La lingue mutole*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994, pp. 21,

23.

FIGURA 6.22

J. Ribault, *Cieco che tesse*, stampa, 1817, biblioteca dell'Institut de Ophtalmologie, Parigi



Abbiamo visto come con la modernità la follia fosse passata dal piano del trascendente a quello sociale, ma anche come, identificata di volta in volta con la povertà, l'incapacità di lavorare e la malattia, essa venne ritenuta un pericolo e risolta con l'internamento.

FIGURA 6.23

Una lezione dell'Abbé de l'Épée, stampa, XIX secolo, INJS, Parigi



È alla fine del XVIII secolo che assistiamo alle prime incrinature del recinto, fino ad allora ritenuto impenetrabile, che la imprigionava. In Francia, una legge del 1790, propose di dividere i soggetti pericolosi, ma riconducibili ad un ordine accettabile, secondo i canoni del lavoro e della vita sociale, e che quindi avrebbero potuto lasciare l'internamento, dagli incurabili, da cui la società doveva continuare a difendersi per mezzo della segregazione. Fu un passaggio molto importante perché l'esigenza di distinguere comportò l'ingresso dei medici nei luoghi di internamento²⁴.

Philippe Pinel (1745-1826) fu incaricato, quale esperto delle "malattie dello spirito", come responsabile di Bicêtre. Con Pinel ha inizio la liberazione dei folli dalle catene, non nel senso di una liberazione dall'internamento, ma della liberazione all'interno di uno spazio che li osserva, li degna di interesse.

Negli stessi anni in Inghilterra, Fuke fondava il "Ritiro", una comunità di ispirazione quacchera, con lo scopo di ritrovare la purezza originaria e di allontanarsi dalla corruzione della modernità urbana. Il "Ritiro" era aperto anche ai disabili, purché accettassero di comportarsi secondo le regole condivise dalla comunità.

24. Foucault, *Storia della follia*, cit., p. 361.

FIGURA 6.24

J. R. Percire insegna a parlare ad una bambina sorda, dipinto di Lenepveu, 1861, INJS, Parigi



Si riconosce dunque agli handicappati la capacità di assumersi la responsabilità delle proprie azioni. Sono i primi passi, che non superano però l'ostacolo costituito dal presupposto del rendere il "diverso" conforme al modello "normale", preteso come unico.

Fu Itard a proporre per primo il ragionamento opposto. Chiamato da Pinel ad occuparsi del "selvaggio dell'Aveyron", Itard intuì che le caratteristiche del bambino potevano non essere uno stato, ma il risultato della sua storia di abbandono e di isolamento.

FIGURA 6.25

D. Arbus, *Giovane famiglia di Brooklyn durante una passeggiata domenicale. Il loro neonato si chiama Down. Il loro figlio è ritardato mentale*, 1966



Lo chiamò Victor, «conferendogli un inizio di identità civile e sociale»²⁵ e lo «prese in carico», assumendone la responsabilità educativa.

Con Itard educazione e handicap entrano in rapporto dialogico.

6.5.4. Fotografia e cinema

Fotografia, cinema e tv, grazie alle rispettive tecnologie, implementano a livelli inediti la produzione e la fruizione di immagini.

²⁵ A. Canevaro, J. Gaudreau, *L'educazione degli handicappati*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988.

La possibilità di entrare in contatto con i temi della diversità umana per un pubblico sempre più vasto è evidentemente un fatto positivo, che comporta però anche dei rischi. La spettacolarizzazione del dolore, per esempio, enfatizzata dalla ricerca di sempre più alti indici d'ascolto, induce all'assuefazione, anestetizza e finisce per nascondere più di quanto non riveli.

Si tratta di un rischio attivo in due direzioni: può presentarsi nella forma di immagini sempre più tragiche, che catturano le emozioni ma non aiutano a comprendere la complessità delle persone, della loro storia e del contesto che le accoglie, oppure può tendere a presentare una persona come positivamente unica, rendendo la sua storia emblematica, e sottraendola così alla realtà plurale e storica di ogni vita.

Fotografia, cinema e tv sono ricchi di esempi dell'una e dell'altra tendenza, di cui facciamo ampia esperienza nel corso della fruizione quotidiana di comunicazioni.

Preferiamo qui occuparci del lavoro di alcuni autori, protagonisti di una tendenza minoritaria, che, consapevoli dei rischi che la spettacolarizzazione comporta, hanno preferito ricercare la possibilità più difficile di una rappresentazione dell'umano che sapesse tenere insieme, come è sempre in ogni vita, l'essere simili con l'essere diversi.

Diane Arbus (1923-1971) è una fotografa americana che i manuali di fotografia descrivono come la fotografa dell'emarginazione. È questa un'etichetta che prende in considerazione un solo aspetto dell'identità di una ricercatrice, che utilizzava la macchina come strumento di documentazione, riducendo così la sua umanità e la sua professionalità ad uno stereotipo. Mentre sono proprio le immagini che riducono, e che di conseguenza feriscono, l'approccio critico che guida il lavoro di D. Arbus, la quale è ben consapevole che la fotografia può essere un'aggressione. Ne è prova il fatto che tutti i suoi soggetti posano per lei, nessuno viene ripreso di sorpresa, e guardano con franchezza e senza complessi direttamente in macchina. D. Arbus non ha mai fotografato un evento tragico, qualcosa che irrompe in una vita e ovviamente la disorienta, né ha sottolineato e amplificato la presunta sofferenza e infelicità di chi è handicappato o comunque diverso, anzi, la sofferenza è molto più leggibile nelle immagini delle cosiddette persone normali, come la coppia che litiga seduta sulla panchina di un parco (FIGG. 6.25, 6.26).

D. Arbus sa bene che un'immagine sottrae sempre il soggetto al suo contesto, che viene necessariamente tagliato, e che questo comporta la sottrazione di quella persona alla realtà della sua storia particolare, forzandone l'identità in positivo o in negativo, mancandole così di rispetto. Ne sono prova i lunghi titoli che affianca a molte sue

FIGURA 6.26

D. Arbus, *Untitled*, 1970-71

fotografie, con i quali offre allo spettatore notizie biografiche e riferimenti utili a riconoscere il contesto della vita delle persone fotografate.

La questione è che non si eludono i fatti, non si elude la realtà come essa è veramente [...]. È importante fare delle brutte fotografie. Sono le brutte che mostrano qualcosa di nuovo. Esse possono farvi conoscere qualcosa che non avevate mai visto, in maniera che ve le farà riconoscere quando le rivedrete [...]. Per me il soggetto di una fotografia è sempre più importante della fotografia. È più complesso [...]. Penso che la foto è importante per ciò che rappresenta [...] e ciò che essa rappresenta è più importante di ciò che essa è²⁶.

26. D. Arbus, *Fotografie*, Milano 1972, pp. 2-14.

Quel che è importante per D. Arbus sono i fatti, le persone, non la composizione e la resa formale; per lei è importante rendere visibile, documentare che esiste un altro mondo e che questo è all'interno della nostra vita di tutti i giorni, magari appena dietro l'angolo di casa per chi ha occhi per vederlo. «Rifutando una impostazione fondata sulla compassione, l'artista gioca sulla distanza e la posa; utilizzata finora per valorizzare il proprio oggetto, il suo significato è rovesciato dalla Arbus che contraddice, tramite la fissità, il sogno di benessere e di felicità veicolato, al contrario, da una fotografia posta al servizio della pubblicità»²⁷.

Per quanto riguarda il cinema registriamo con soddisfazione l'attenzione di numerosi registi per i temi collegati alle situazioni di handicap. Comunque, considerando che il supporto cartaceo che stiamo utilizzando non è il più adatto per documentare immagini filmiche, preferiamo limitare la nostra riflessione al lavoro di un regista che amava illustrare le sue sceneggiature e le sue storie: Federico Fellini.

Due sono i disegni che Fellini dedica a personaggi handicappati: *Lo zio matto* del film *Amarcord* e *Il mutilato* del libro *La mia Rimini* (FIGG. 6.27 e 6.28).

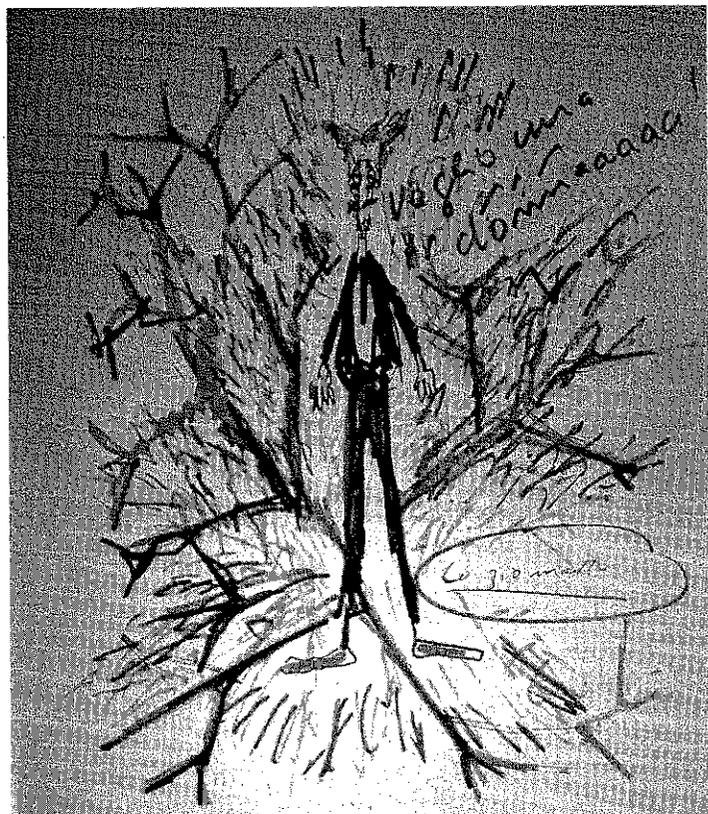
Lo zio, nel corso di una gita domenicale della famiglia, si arrampica sopra un albero e di lassù continuerà a gridare a squarciagola per ore «A' voj una dona!». È un grido che è una richiesta di riconoscimento di identità che, per lui come per tanti handicappati, spesso non prevede la piena realizzazione di una vita adulta, che comprende ovviamente anche il diritto agli affetti e alla sessualità.

Il mutilato, invece, non ha né identità propria né voce, è una persona ridotta a simbolo, che esiste solo per essere esibita e subito dopo dimenticata.

Un giorno Starace doveva passare per Rimini. Alla stazione spuntò un treno imbandierato. C'era un gran sole. La banda esplose, squillarono le trombe, il treno entrava in stazione soffiando un gran fumo bianco. Che apparizione! Poi, diradatosi il fumo bianco, restò Starace, un ometto, con un gran nasone, che disse: «camerati riminesi...». La gente impazzì, forse perché l'ometto aveva detto «riminesi»; squillarono di nuovo le trombe: credo che Starace non abbia detto altro. Quindi gli fu presentato un mutilato che la gente portava in braccio dopo averlo tolto dalla carrozzina a rotelle. Era un tale che vedevamo al Caffè, coi calzoni vuoti perché era senza gambe. In quelle occasioni

27. J. L. Daval, *La Photographie. Histoire d'un art*, Genève 1982, p. 25.

FIGURA 6.27
F. Fellini, *Amarcord: Lo zio matto*

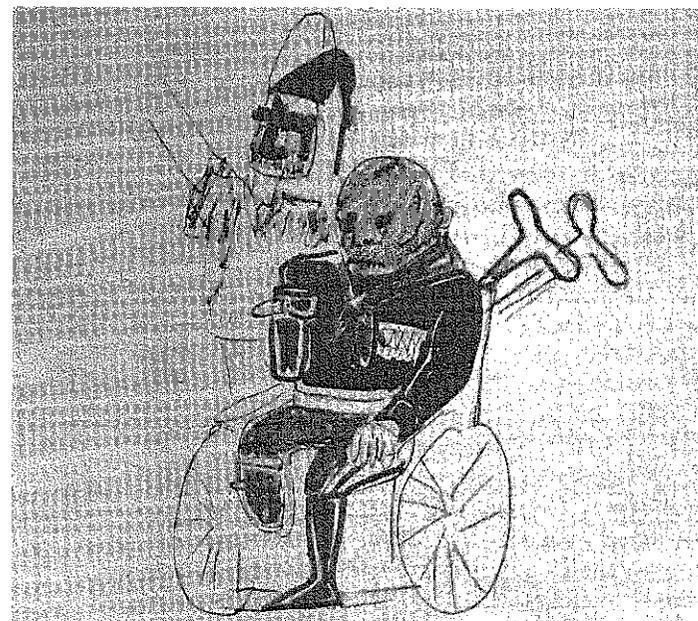


venivano portati avanti, diventando improvvisamente importanti, ciechi, storpi, zoppi: quanti ne vedemmo, allora, sui balconi, nelle piazze, nei teatri²⁸.

Federico Fellini evita di cimentarsi in opere che pretendono di rivelare l'emblematicità di un'epoca, di un evento o di un personaggio, si limita alla narrazione di pezzetti di vita e al collegamento di questi con quelli di ogni altra vita, non dimenticandosi di sorriderne.

28. F. Fellini, *La mia Rimini*, Cappelli, Bologna 1967, pp. 98-9.

FIGURA 6.28
F. Fellini, *Un giorno Starace doveva passare per Rimini...*, 1967



6.5.5. Le immagini pubblicitarie

Oliviero Toscani, per la collezione autunno-inverno 1998 della Benetton, propone una serie di fotografie di bambini e di giovani handicappati che frequentano l'Heilpädagogisches Zentrum di St. Valentin-Ruhpolding, in Baviera. Oltre ai manifesti di grande formato, l'autore ha affidato le sue immagini ad un album, di cui Susanna Tamaro ha curato la presentazione, intitolato *I girasoli* (FIGG. 6.29).

L'iniziativa, che ha suscitato prevedibili polemiche, viene difesa dall'autore con motivazioni molto serie, fra cui l'intenzione di dare visibilità a persone, piccole e grandi, che spesso si preferisce non vedere. È apprezzabile inoltre l'atteggiamento fotografico che evita di sottolineare la sofferenza, convenzionalmente sempre associata alle situazioni di handicap. Il titolo dell'album, *I girasoli*, è poi particolarmente efficace nel veicolare un'immagine di relazione non asimmetrica fra diversi. Il girasole è infatti una pianta che ci consente, ren-

FIGURA 6.29
O. Toscani, *Hildegard*, 1998



dendolo osservabile, di conoscere un comportamento che è proprio, anche se spesso nascosto, di tutti gli esseri viventi: il bisogno che tutti abbiamo gli uni degli altri, all'interno di relazioni dove non c'è chi è più importante.

Riteniamo interessante anche l'aver proposto un dialogo fra esperienze, come la pubblicità, le aziende e l'handicap, convenzionalmen-

te pensate come incompatibili. L'immagine pubblicitaria è generalmente costruita in modo tale che un soggetto, di cui si condivide una rappresentazione positiva, trasferisca al prodotto reclamizzato le sue caratteristiche, generalmente bellezza e forza. All'idea di azienda associamo comunemente quelle di produttività e di successo. La proposta di Toscani è in controtendenza rispetto a tali pregiudizi e non si può certo chiedere ad un'immagine di fare di più.

Al tempo stesso riteniamo però che possa servire riflettere su alcuni aspetti della campagna pubblicitaria Benetton. Innanzitutto merita una riflessione il contesto scelto per il servizio fotografico. Si tratta, da quel che apprendiamo dal testo dell'album, di un istituto specializzato, con strutture, metodologie educative e figure professionali di grande qualità. Ma è pur sempre un luogo speciale, ed è utile ricordare che la vita non è mai speciale. Separare, in questo caso dal contesto formativo comune a tutti i bambini, chi è handicappato, può limitarne l'esperienza del mondo, con le sue possibilità, risorse e relazioni fra diversi e con problemi e ostacoli personali, ma anche comuni a tutti. Al tempo stesso c'è il rischio di sottovalutare l'importanza che la convivenza con coetanei handicappati costituisce per altri bambini, la cui vita, come qualsiasi altra, è immersa nella diversità ed è a partire da questo dato della realtà che si può imparare a conoscerla, rispettarla, apprezzarla. Avremmo di conseguenza ritenuto maggiormente utile uno sguardo che testimoniassero il più ampio, anche se più contraddittorio, territorio della quotidianità: le scuole, i centri di formazione professionale, i luoghi di lavoro e di relazioni sociali, dove bambini, giovani e meno giovani studiano, si formano, lavorano, si divertono e anche soffrono, ma accanto e in relazione a compagni che handicappati non sono.

Non è forse così anche per i girasoli? Una serra può apparire più sicura e confortevole di un campo aperto, ma ci si può anche finire chiusi dentro.

Un secondo tema di riflessione si collega alle caratteristiche del supporto utilizzato. Il significato di un'immagine non è soltanto in relazione a ciò che essa rappresenta, ma anche al modo della rappresentazione. Per cui un'immagine "urlata", di grande formato e ripetuta infinite volte, richiama sicuramente l'attenzione, ma diventa presto ridondante, rischiando di provocare indifferenza e di anestetizzare rispetto ai contenuti proposti. Il rischio della spettacolarizzazione è sempre presente ed è bene ricordare, e non solo per quel che riguarda gli handicappati, che uno spettacolo racconta di qualcosa o di qualcuno sottraendoli allo spazio e al tempo della vita reale e che lo spettacolo prima o poi finisce, mentre la vita reale continua.

Riferimenti bibliografici

- ARBUS D., *Fotografie*, Milano 1972.
- ARIÈS P., *L'uomo e la morte dal medioevo a oggi*, Laterza, Bari 1980 (ed. or. 1977).
- BAUMAN Z., *Modernità e olocausto*, il Mulino, Bologna 1992 (ed. or. 1989).
- BUTTITTA A., *Gli ex-voto di Altavilla Milicia*, Sellerio, Palermo 1983.
- CANEVARO A., GAUDREAU J., *L'educazione degli handicappati*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988.
- DAVAL J. L., *La Photographie, Histoire d'un art*, Genève 1982.
- ERODOTO, *Le storie*, BUR, Milano 1989.
- EURIPIDE, *Baccanti*, Zanichelli, Bologna 1930.
- FELLINI F., *La mia Rimini*, Cappelli, Bologna 1967.
- FOUCAULT M., *Storia della follia nell'età classica*, BUR, Milano 1994 (ed. or. 1961).
- GIRARD R., *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980 (ed. or. 1972).
- ID., *Delle cose nascoste fin dalla fondazione del mondo*, Adelphi, Milano 1983 (ed. or. 1978).
- ID., *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano 1987 (ed. or. 1982).
- GOMBRICH E. M., *La storia dell'arte raccontata da E. M. Gombrich*, Einaudi, Torino 1966 (ed. or. 1950).
- GRMEK M. D. (a cura di), *Storia del pensiero medico occidentale*, Laterza, Bari 1993.
- LE GOFF J., *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, Laterza, Bari 1988 (ed. or. 1983).
- ID., *L'immaginario medievale*, Laterza, Bari 1988 (ed. or. 1985).
- LE GOFF J., SATURNIA J. C., *Per una storia delle malattie*, Dedalo, Bari 1986 (ed. or. 1985).
- PIGEAUD J., *La follia nell'età classica. La mania e i suoi rimedi*, Marsilio, Venezia 1995 (ed. or. 1987).
- PLATONE, *Fedro*, Laterza, Bari 1988.
- ID., *Repubblica*, Laterza, Bari 1988.
- POLIAKOV L., *Il nazismo e lo sterminio degli ebrei*, Einaudi, Torino 1964.
- ID., *Storia dell'antisemitismo*, La Nuova Italia, Firenze 1974.
- ID., *Il mito ariano*, Rizzoli, Milano 1976.
- REINER S., *E la terra sarà pura*, Sugar, Milano 1971.
- SHAKESPEARE W., *Macbeth*, Chiantore, Torino 1946.
- SHAMA S., *La cultura olandese dell'epoca d'oro*, Il Saggiatore, Milano 1988.
- VEGGETTI M., *Opere di Ippocrate*, UTET, Torino 1965.

Dialogo con Diderot sull'handicap*

Invece di sviluppare le idee del filosofo francese sulla diversità e sull'handicap, ci sembra stimolante, anche perché corrisponde alla modalità di pensiero dello stesso Diderot, immaginare un incontro e un dialogo con lui. Diderot usava la pratica dialogica nei suoi testi, perché la riteneva più ricca e maggiormente corrispondente alla realtà umana; il dialogo paradossale produce interrogativi, problematizzazioni e apre orizzonti molteplici per la riflessione.

Basta pensare a *Jacques il fatalista*, al *Sogno di D'Alembert*, alla *Passeggiata di uno scettico*, ai suoi *Principi filosofici* sulla materia e il movimento; la struttura dialogica è alla base della costruzione del pensiero diderotiano sulla condizione umana. Nel 1749 pubblica la *Lettera sui ciechi ad uso di quelli che vedono*; appena uscito il libro, Diderot è rinchiuso nella torre di Vincennes accusato di ateismo e di vilipendio contro la religione.

Ricordiamo che fu proprio durante una visita all'amico incarcerato a Vincennes che Rousseau elabora il piano del suo *Discorso sull'origine dell'ineguaglianza*.

Due anni dopo Diderot pubblica la *Lettera sui sordomuti ad uso di quelli che sentono e che parlano*. Questi due testi sono importanti perché ci introducono nel campo preferito della riflessione di Diderot, quello della diversità e dell'eterogeneità.

Diderot si rifiuta di parlare dell'uomo come ente astratto; l'uomo è sempre calato in una realtà e va studiato tenendo conto del contesto e dell'epoca: «non separare – egli scrive – anche per astrazione, la localizzazione e la durata dell'esistenza. Queste due proprietà gli sono essenziali»¹. Questa unità spazio-tempo rappresenta un elemento di

* Questo capitolo è stato scritto da Pierre-André Sigal.

1. D. Diderot, *Oeuvres Complètes*, éd. par J. Assézat, vol. IX, *Éléments de physiologie*, Paris 1875, p. 271.