

Chiara Tartarini

La memoria dell'elefante. Ricordi di un convegno su immagini e disabilità

The memory of the elephant. Recalls of a conference about images and disability

Abstract

The article is about the relationship between cinema and disability. Starting from a specific event, it wonders about the opportunity to establish a *genre* and about some factors orienting the choice of movies dealing with this subject. Moreover, it analyses three well-known movies (*The Elephant Man*, *Land des Schweigens und der Dunkelheit* and *Le Pays des sourds*) giving different representations of the disabled person: from an object of fear and compassion to an individual who invites us to participate to his/her condition in order to understand it close.

Keywords

Movies; Disability; Genre; Lynch; Philibert; Herzog

DOI – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/6046>

Chiara Tartarini

La memoria dell'elefante. Ricordi di un convegno su immagini e disabilità

In occasione di un convegno di alcuni anni fa sul tema della disabilità mi fu chiesto di parlare di cinema e handicap.¹ Gli organizzatori mi suggerirono di prendere in esame un film assai noto – scelta che, dal punto di vista pratico, era più che ragionevole: se un film è stato trasmesso in televisione decine di volte, e relatori e pubblico lo conoscono già, non è necessario prevedere una nuova proiezione. Si sarebbe proceduto, per così dire, “a memoria”, con evidente risparmio di tempo e la sicurezza di evitare quei piccoli incidenti tecnici che spesso mettono a repentaglio il buon andamento di questi eventi.

La memoria, però, può giocare brutti scherzi. Perché il film che mi venne proposto era pericolosamente ambiguo rispetto all'argomento del convegno. Si trattava del celeberrimo *The Elephant Man*, realizzato da Lynch nel 1980, e (non sarà inutile ricordarlo) premiato come migliore film dell'anno all'VIII edizione del Festival internazionale del film fantastico di Avoriaz del 1981. Curioso. È un film biografico sulle tristissime vicende del povero John (Joseph) Merrick e, come tale, si sarebbe dovuto inserire a pieno titolo in quel nutrito catalogo di narrazioni, drammatiche, malinconiche o edificanti,

ispirate a storie vere sulla diversità. Perché mai, allora, premiarlo in un festival sul film fantastico?

La vicenda è costruita a partire dalle memorie che Frederick Treves, il medico che accolse l'uomo elefante, scrisse quarant'anni dopo la morte di Merrick. Tutto il film, in un certo qual modo, ci parla della difficoltà di *vedere* e di *descrivere* il diverso, muovendo da dati di memoria che talvolta, appunto, mostrano qualche *défaillance*. A partire dal semplice ricordo del nome dell'uomo, che infatti era Joseph, non John.

Il film è pieno di impedimenti alla visione, di schermi che si frappongono tra gli occhi dello spettatore e il corpo di Merrick. Lynch, infatti, ricorre ad espedienti tipici dei film horror e, con molti artifici simili a quelli degli imbonitori del circo o dei freak show, ritarda fino all'inverosimile il momento della manifestazione del diverso, del pauroso o del terrificante (*fig. 1*). Prima lo nasconde dietro a una tenda dal tessuto pesante, sulla qua-

le sono raffigurati gli episodi della sua nascita mitica, poi dietro a un paravento semitrasparente che ce ne restituisce solo la sbieca silhouette. Altre volte, con maggiore franchezza, ci ammonisce con un NO ENTRY (*fig. 2*), simile al “non aprite quella porta” di tanti film del terrore, ben consapevole di solleticare ancor più il nostro desiderio di sbirciare in una realtà cupa e spaventosa dalla qua-



Fig. 1 – *The Elephant Man*, 1980



Fig. 2 – *The Elephant Man*, 1980

le, tuttavia, dobbiamo conservare una cauta distanza. D'altra parte, così facendo, Lynch si attiene fedelmente alle memorie di Treves, che nel suo scritto ricorre di frequente al verbo *to peep*, “sbirciare”, per esprimere tutta la prudenza necessaria ai primi approcci con quella strana creatura.²

Poi, una volta che Joseph ci è stato mostrato, il film si riempie di nebbie. Hanno una funzione certamente reali-

stica, ovvero rappresentano la proverbiale nebbia londinese o il levarsi del vapore dalle mostruose macchine della rivoluzione industriale. Tuttavia, dal punto di vista simbolico, ci suggeriscono la permanenza di altri ostacoli alla nostra visione. Ci rammentano le difficoltà incontrate da Treves nel fare affiorare Merrick dalle nebbie dei suoi ricordi – ricordi lontani, precisa il medico, dove “gli individui sfumano in frammenti corporei”, in cui “alcuni particolari bizzarri o toccanti emergono da uno sfondo sbiadito”, come porzioni che “si dissolvono alla vista” o vanno a comporre una confusa e impersonale assemblea di ombre.³

È così che questo corpo disgraziato si offre agli sguardi – quelli della pietà scientifica o vittoriana, quella dei curiosi inorriditi o degli artisti sensibili. Il suo sguardo, invece, resta a lungo solo un semplice buco aperto in un sacco che accentua la sua inguardabile diversità e che, addirittura, piegandosi nel punto giusto, conferisce al suo volto

l'inequivocabile proboscide che attesta la sua elefantinità (fig. 3). L'occhio di Merrick, insomma, vede ma non è visto. A meno che qualcuno non ci si avvicini così tanto e sbirci in quel buco: se lo fa, vedrà un occhio umano e umidissimo, capace di infinite commozioni, e di provocare altre, ugualmente umide.

Come si è detto, il film, oltre a ricordare la difficoltà di



Fig. 3 – *The Elephant Man*, 1980

guardare il diverso, ci suggerisce anche la difficoltà di parlare del diverso. La stranezza di Merrick è tanto assoluta che Treves, per descriverla, è costretto a seguire vie indirette, a ricorrere a paragoni, analogie o metafore con altri mondi. In un evidente sforzo di memoria e fantasia, scrive:

Dalla fronte sporgeva un'ampia escrescenza ossea simile a una pagnotta, [...] dalla parte posteriore della testa pendeva un sacco di pelle spugnosa, che sembrava un fungo, con la superficie paragonabile a un cavolfiore marrone. [...] La faccia era incapace di espressione, al pari di un ceppo di legno nodoso. [...] La mano era grande e malfatta: una pinna o un'ala più che una mano [...]. Il pollice aveva l'aspetto di un ravello, mentre le altre dita avrebbero potuto essere spesse radici tuberose: era un arto praticamente inservibile.⁴

Ne nasce una descrizione che mescola elementi appartenenti al regno animale e a quello vegetale. Nulla di strano per un film premiato in un festival sul cinema fantastico! Il problema è che questi elementi convivono con il riconoscimento, in quella creatura, di un qualche residuo di umanità:

L'altro braccio spiccava per il contrasto: non solo era normale, ma per di più era ben modellato, ricoperto di una pelle fine e dotato di una bella mano che qualunque donna avrebbe invidiato.⁵

È proprio questo residuo di umanità, perfino “invidiabile”, che, avendo stretto pericolose relazioni con dimensioni non umane, agisce come elemento super-perturbante. L'uomo Joseph, infatti, resta indescrivibile. Con la sua schietta e straripante mostruosità “in via d'estinzione”,⁶ come si dice degli animali, resta inaffer-

rabile, resta mostro, resta cavia per scienziati, bambino innocente e dalla sensibilità effeminata (la sua più grande passione era leggere romanzi d'amore). Ben che vada, può essere assimilato a un'eccentricità da salotto. In quest'ultimo caso, Merrick ci viene presentato in piena luce: un oggetto sovraesposto su cui è possibile mettere alla prova la nostra capacità di misurata benevolenza e di pieno controllo delle emozioni, sia quelle di disgusto sia quelle di compassione.

Bene. Questo film celeberrimo è un film sulla disabilità? Certo, lo è. È un film su un “eroe della diversità”! Ma questa formula altisonante non ci esonera da forti dubbi circa la correttezza della scelta degli organizzatori di quel convegno su disabili e società, che tra l'altro, nel pubblico, contava molti adolescenti. Perché, in questo film, gli sguardi portati su Merrick – sbircianti, lacrimanti, atter-

riti, pietosi, sbigottiti, avidi, scaltri... –, così come le figure retoriche a cui si ricorre per dar voce a una possibile descrizione del fenomeno, non lasciano né sguardo né voce a Merrick, la cui storia oscilla tra pietà e crudeltà, lacrime e orrore. Da cui la pericolosa ambiguità del film rispetto all'argomento del convegno, nel cui contesto non era certo stato scelto per giocare un ruolo provocatorio. Non è che anche gli organizzatori si sono accontentati di andare a memoria, nel rispetto di un'idea un po' confusa sul binomio cinema-disabilità?

*

Spesso i film sui disabili permettono al pubblico di trarre una qualche consolazione, una consolazione che ha origine nel raffronto, di situazione e di ruolo, con l'altro da sé, con un mondo che resta altro, umanamente, teneramente, commoventemente diverso. Il disabile, il diverso *tout*

court, può essere zuccherosamente buono o, magari, insopportabilmente cattivo: l'importante è che, da lui, si conservi sempre una certa distanza di sicurezza.

Se poi la storia viene raccontata con tutti i crismi di una (auto)biografia, l'effetto sarà ancora più potente. Furedi scriveva che “la rievocazione autobiografica di un disagio trasforma la semplice sopravvivenza in un trionfo”.⁷ Ecco, nel caso in cui venga narrata la storia di un soggetto disabile, lo spettatore partecipa alle vittorie di un individuo immerso in una situazione che egli ritiene intollerabile e senza via d'uscita, e spia la sua vita, appassionandosi a questo trionfo del “nonostante”: nonostante sia così, ecco quello che riesce a fare! ecco la sua forza inaspettata! ecco il suo incredibile ottimismo...! Bravissimo/a, nonostante tutto!

Eppure ci sono stati film sulla disabilità che hanno tentato una via diversa. Penso, per esempio, a *Land des Schweigens und der Dunkelheit* di Werner Herzog (1971) che

racconta la vita della sordo-cieca Fini Staubinger. Certo, è un documentario straziante, ma è anche un tentativo, per Herzog, appassionato di racconti estremi ed eroici, di spingere lo spettatore a fare i conti con i suoi sensi offuscati dall'abitudine.

Vediamo meglio. In questo film non ci sono paraventi, cortine di fumo, né nebbie, né analogie. Non ci sono sforzi di memoria. Perché qui è proprio la protagonista, la cinquantaseienne Fini, che riflette sulle *sue* immagini e vuole condividerle con noi. Ci spiega pazientemente che essere sordi non significa affatto non udire nulla, significa udire strani suoni; che essere ciechi non significa vedere il buio, ma vedere strani colori. Così ci fa interessare a lei, alla sua storia.

Perciò la accompagniamo volentieri, assieme agli altri ospiti della struttura di Monaco di Baviera, in visita a uno zoo, dove fanno la conoscenza di un elefante, uno vero (*fig. 4*), o, ancora, in un orto botanico dove, proprio come

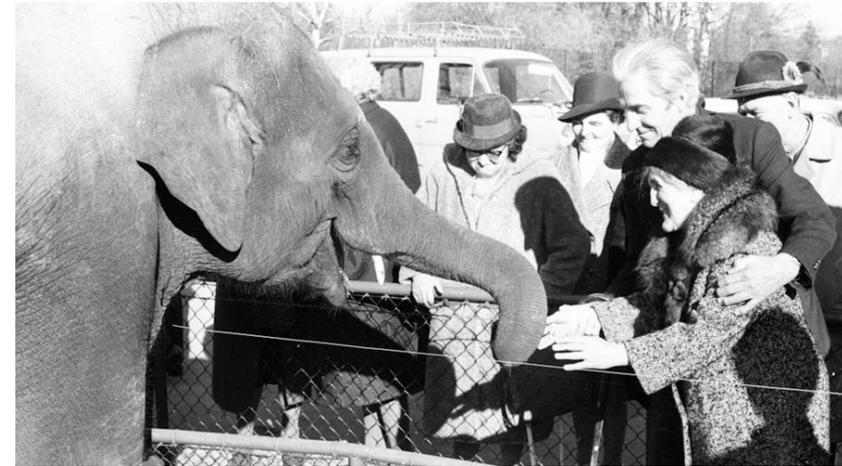


Fig. 4 – *Paese del silenzio e dell'oscurità*, 1971

lei, facciamo nostra la raccomandazione di fare attenzione nel toccare i cactus... Oppure, andiamo con lei a una conferenza del presidente Gustav Heinemann, vediamo che questi le stringe la mano e capiamo che Fini è soddisfatta: “aveva le mani fresche, non fredde”, dice (*fig. 5*). Certo, dopo averci spiegato come funziona il metodo Lormen per l'alfabeto tattile e digitale, Fini confessa che



Fig. 5 – *Paese del silenzio e dell'oscurità*, 1971

se qualcuno, dopo averle parlato, lascia la sua mano è “come se fossimo lontani migliaia di miglia” (fig. 6); ma in tutto il film a questo pericolo di solitudine non è concesso alcuno spazio. Vi domina un grande senso di normalità: siamo noi a voler condividere le sue esperienze, a voler comprendere le sue immagini e i suoi suoni.



Fig. 6 – *Paese del silenzio e dell'oscurità*, 1971

Capita qualcosa di simile anche nel *Pays des sourds* di Nicolas Philibert (1992) che, in un certo senso, si spinge oltre, visto che è parlato in lingua dei segni. All'uscita del film, qualcuno definì frettolosamente il professor Poulain (il maestro dei sordomuti di questo strano paese) “un mimo straordinario che, nell'infrangere le barriere

dell'handicap, arriva a vertici espressivi degni di Tati".⁸ Un bel tributo, certo... Peccato che le lingue dei segni, quella francese così come le altre, non sono mimo o pantomima: sono lingue visuali, dove i gesti delle mani e le espressioni del volto hanno lo stesso valore delle parole e, con le loro dinamiche spaziali e prossemiche, prevedono, come tutte le lingue, un'organizzazione lessicale e sublessicale, la possibilità di ricorrere a registri diversi e anche la presenza di varietà dialettali.⁹

Poulain non è Tati: l'incredibile "destrezza architettonica" con cui riesce a esprimere il suo pensiero dipende dal fatto che la sua lingua si costruisce nello spazio, ha una struttura cinematica e, nella sua essenza, si apparenta a "quel che fa un regista cinematografico nel montaggio".¹⁰ (fig. 7). Sarà per tale analogia che questo spazio cinematografico, fatto di mille sfumature, per tutta la durata del film diventa lo spazio di tutti, udenti e non udenti.



Fig. 7 – *Le Pays des sourds*, 1992

Cosa vediamo? Un sordo, Jean-Claude, che vorrebbe fare l'attore: "Basta aggiungere la voce...", dice; "tanto si vede che gli attori parlano per finta...!";¹¹ assistiamo a una visita al Louvre, a caccia di opere realmente "espressive", ad abbracci silenziosi e a istanti di grande intimità e orgoglio. E cosa sentiamo? Lo stormire delle foglie, il rumore della lingua – cioè, dell'organo lingua –, qualche suono che Philibert ha l'accortezza di far tacere, come il fischio degli apparecchi acustici e lo stridio delle sedie trascinate sul pavimento, che è *horripilant*, come quello del gesso sulla lavagna.

Nel frattempo, il rumore degli udenti funziona come un fuoricampo drammatico – un *bruit*, un *bordel*, dice Philibert – che, di converso, stimola gli stessi udenti a diventare sensibili alle immagini. *Le pays des sourds*, infatti, non si limita a dichiararci sordi alle immagini: agisce concretamente per acuire la nostra capacità di recepire e comprendere un'altra lingua, quella gestuale. Così, se-

guendo i consigli dei suoi protagonisti ("Per ascoltare, io guardo", dice Florent, uno dei bambini del film; *fig. 8*), impariamo a vedere altrimenti, a prestare la massima attenzione ai volti, ai loro primi piani, ai movimenti delle labbra. O almeno ci proviamo, ricordando Diderot che, in tutt'altro contesto, ci informava di aver a lungo scelto di assistere agli spettacoli teatrali tappandosi le orecchie "per meglio sentire".¹²

E ora, per puro gioco, immaginiamo questo film senza sottotitoli per gli udenti: non c'è dubbio che la loro assenza provocherebbe un radicale ribaltamento dei valori di norma e diversità... Non è detto, insomma, che un cinema a cui manca la parola sia per forza un cinema muto.

*



Fig. 8 – *Le Pays des sourds*, 1992

I film che hanno per soggetto i disabili sono centinaia. In un numero monografico di diversi anni fa della rivista *Accaparlante*, pubblicata dal Centro di Documentazione Handicap di Bologna, ci si interrogava sulla possibilità di definire e circoscrivere un “genere” come questo. E si faceva presente che, visto che il cinema agisce sugli spettatori in maniera profonda sia sul piano cognitivo sia su quello emotivo e simbolico, occorreva forse interrogarsi con più attenzione sulla questione, ben al di là dei temi trattati in maniera esplicita da ogni singolo film.

Uno dei due curatori ricordava l'esito sconcertante di una sua ricerca sul web: mentre sotto i suoi occhi scorrevano centinaia di titoli mainstream con star che interpretano disabili, o docufiction in cui i disabili interpretano se stessi, a lui veniva in mente altro. *Biancaneve e i sette nani*, per esempio, dove “la regina, al culmine della malvagità, si trasforma, da donna giovane, bella e fatale, in una vecchia strega, gobba, dal naso adunco”, o “certi film

western, dove gli indiani d'America vengono ritratti come ritardati mentali, affetti da balbuzie, grotteschi nei movimenti, elementari nei ragionamenti".¹³

All'altra curatrice, Monica Dall'Asta, venivano invece in mente nomi e personaggi del cinema comico, "dal Tontolini di Ferdinand Guillaume al Cretinetti di André Deed, giù giù fino al Picchiatello di Jerry Lewis". Il genere comico infatti, precisava Dall'Asta, ha costruito gran parte delle sue storie sullo scatenamento di situazioni incontrollabili, previa intercessione di un personaggio "fuori norma", e dunque offre una prospettiva di lettura dell'handicap "come scompenso o squilibrio originario nella relazione tra l'individuo e il mondo".¹⁴ È interessante. Perché tra l'altro, nel caso del comico, questo squilibrio nella relazione tra individuo e mondo può anche avere una ricaduta vivificante su questa stessa relazione... A ben guardare, insomma, i film sulla disabilità si intrecciano con film appartenenti ad altri generi che evocano il

diverso – l'alieno nella fantascienza, il mostro nell'horror, la creatura nel fantasy, ma anche il sempliciotto combinaguai nel comico. La prospettiva, dunque, può allargarsi indefinitamente, in un contagio che finisce per riguardare tutta la produzione cinematografica in cui si trovano tracce di un immaginario sulla disabilità.

Lungo questa via la questione si complicherebbe in maniera inesorabile: sarebbe impossibile redigere un catalogo di film in cui il binomio "cinema + disabilità" sia presente in maniera certa, e al quale attingere per compiere scelte azzeccate che, magari, ravvivino qualche lezione o qualche convegno sull'handicap.

Ora, anche senza giungere a questo estremo, che tuttavia sarebbe assai stimolante, resta una questione di fondo. Prima di attuare qualsiasi scelta su una tematica complessa, è necessario tenere a mente la funzione altrettanto complessa che queste storie esercitano sull'immaginario del pubblico – si tratti di quello di un

convegno, di quello una sala cinematografica o di quello, solitario, che guarda film sul proprio pc. Queste storie, la maniera in cui sono raccontate, quello che ci mostrano o ci tengono nascosto, si sedimentano e si integrano nei nostri dati d'esperienza.

Nel caso specifico, non è sufficiente scegliere un film che abbia per soggetto un disabile. Bisogna comprendere in quale maniera le immagini e le storie di quel disabile agiscano sul nostro immaginario, evitando quanto più possibile pietismi, stereotipi o trionfi del “nonostante”. Insomma: è mai possibile che agli organizzatori di quel convegno sia venuto in mente solo il celebre *Elephant man*? Hanno agito spinti da qualche appannato ricordo del film o nel desiderio di proporre a quegli adolescenti la pellicola di un loro regista di culto? Non so. Quel che è certo è che non è una questione di stile, è una questione di sostanza.

CHIARA TARTARINI – Assegnista di ricerca, docente di Didattica museale presso la Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici, si occupa prevalentemente della relazione tra arte, psicologia e iconografia scientifica. La sua ultima pubblicazione è *Quadri di sintomi. Immagini e scienze umane in medicina* (FrancoAngeli, 2015).

NOTE

¹ Per rispetto nei confronti degli organizzatori, non fornirò altri dati su questo convegno. Prego il lettore di considerare questa affermazione in maniera letterale.

² F. Treves, *The Elephant Man and Other Reminiscences*, Cassell&Co, London 1923, *passim* (trad. it. parz. in G. Mina, a cura di, *Elephant Man. L'eroe della diversità*, Le mani, Genova 2010, pp. 11-36)

³ F. Treves, *op. cit.* (in G. Mina, *op. cit.*, p. 42).

⁴ Ivi, p. 13-14 [*c.vi nostri*].

⁵ *Ibidem*.

⁶ P. L. Basso, *Interpretazione tra mondi*, ETS, Pisa 2006, p. 125.

⁷ F. Furedi, *Il nuovo conformismo*, trad. it. Feltrinelli, Milano 2008, p. 57.

⁸ T. Kezich, *Alla scoperta del pianeta silenzioso*, "Corriere della Sera", 6 aprile 1993.

⁹ V. Volterra, a cura di, *La lingua italiana dei segni*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 13.

¹⁰ O. Sacks, *Vedere voci*, Adelphi, Milano 1990, pp. 104 e 121-122.

¹¹ Non è forse in linea con Bresson, quando diceva: "Nel cinema un attore è come in un paese straniero. Non parla la sua lingua"? R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris 1975, p. 19 [trad. nostra].

¹² D. Diderot, *Lettera sui sordi e sui muti* (1751), Mucchi, Modena 1984, pp. 15-16.

¹³ G. Brogli, *Una rassegna [im]possibile*, in M. Dell'Asta e G. F. Brogli, a cura di, *Immagini latenti. Cinema e disabilità*, "Accaparlante", n. 3, settembre 2003, anche su www.accaparlante.it

¹⁴ M. Dall'Asta, *Questione di stile*, *ivi*.