

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte

**Il corpo non conforme nell'arte contemporanea:
alterità e bellezza dell'imperfezione**

Relatore

Prof. Giovanni Bianchi

Correlatore

Prof. Guido Bartorelli

Laureanda

Francesca Liccardi

Matricola 2089754

Anno Accademico 2025/2026

A coloro che usano la forza... delle idee

Ma le opere d'arte, [...], poi prendono forma e vita nelle mani di chi le fa. In questo caso, nelle mani di Giovanni (Pisano), che prese un blocco di marmo di Carrara e ne tirò fuori tre corpi. Già perché di corpi, e non di animi o di spiriti, si tratta: per Giovanni - proprio come per Giotto negli stessi anni - non c'è storia di uomini e donne che non sia storia di loro corpi¹.

Tomaso Montanari

¹ TOMASO MONTANARI, *L'ora d'arte*, Einaudi, Torino 2019, p. 28.

INDICE

RINGRAZIAMENTI	1
INTRODUZIONE	3
CAPITOLO PRIMO.....	10
<i>SOCIETÀ E DISABILITÀ: UNA LUNGA STORIA</i>	10
1.1 Definizioni e precisazioni	10
1.2 Dal Mondo greco-romano all'Età Moderna. Dalle idee del Settecento alla Rivoluzione Industriale	22
1.3 Dai <i>freaks show</i> agli zoo umani. Dai disastri della guerra alle Convenzioni delle Nazioni Unite	41
1.4 Riguardo il costrutto “disabilità”: dalle legislazioni degli anni Ottanta del secolo breve all'importanza dei <i>Disability Studies</i>	49
1.5 Il corpo non conforme nell'arte contemporanea	53
CAPITOLO SECONDO	87
<i>SGUARDI VERSO L'ALTERITÀ: BELLEZZA E PERFEZIONE</i>	87
2.1 L'arte del tutto di Marc Quinn: dai <i>The complete Marbles</i> ad <i>Alison Lapper Pregnant</i>	87
2.2 Il progetto <i>Naked</i> di Oliviero Toscani: una disabilità senza aggettivi	101
2.3 Il “miracolo” dell'accessibilità: Maurizio Cattelan	118
CAPITOLO TERZO.....	125
<i>IL MIO CORPO NON CONFORME: ESEMPI DI PROPRI LINGUAGGI ESTETICI</i>.....	125
3.1 Anatomia della bellezza: Mari Katayama	125
3.2 L'arte pittorica e coreutica: il “passo a due” di Simona Atzori	135
3.3 La <i>performance</i> estrema: Bob Flanagan	141

CONCLUSIONI	147
APPENDICE DOCUMENTARIA: INTERVISTA A SIMONA ATZORI.....	153
APPENDICE ICONOGRAFICA	162
BIBLIOGRAFIA	195
SITOGRAFIA.....	206

RINGRAZIAMENTI

All'inizio di questo percorso sono tanti e doverosi i ringraziamenti.

Prima di tutto esprimo la mia più profonda gratitudine verso il mio relatore, il professor Giovanni Bianchi. Non solo per le preziose indicazioni ma per avermi iniziato a un preciso metodo di lavoro; per aver stimolato il mio senso critico e per aver sempre propiziato il confronto.

Non posso poi non manifestare stima e riconoscenza verso tutte le docenti e i docenti dell'Università di Padova conosciuti lungo il percorso di studio: persone di grande autorevolezza e autentici baluardi di cultura.

Ringrazio di cuore Simona Atzori, un'artista straordinaria, che con grande semplicità e gentilezza ha accettato di sottoporsi alla mia intervista.

Ringrazio poi tutte le giovani e i giovani che ho incontrato nel corso di questi anni universitari: lo scambio con loro è stato proficuo, stimolante; talvolta molto affettuoso.

Ringrazio per intero la mia grande famiglia, che comprende un arco generazionale dai tre ai novant'anni. Tutte e tutti mi hanno dimostrato il loro supporto e incoraggiamento. Chi con la presa o la restituzione dei volumi, chi con i consigli e chi con i molti pensieri di positività. Grazie dell'aiuto concreto a Giacomo: un regalo inaspettato la freschezza dei suoi (quasi) trent'anni.

Ringrazio gli amici e le amiche de "La bocciofila": in particolare Luca, Laura e la dolce Sara. Le carissime Chiara e Laura della *Stand Up*. L'insostituibile Teresina e suo tramite l'indimenticabile zia Giovanna.

Ringrazio poi Dorian, Luca, Camilla per il prezioso aiuto nel recupero libri e Carlotta per la sua carica di energia.

Ringrazio mia sorella Serena perché ci sarà anche questa volta.

E infine, un grande grazie a mio marito Damiano senza il quale non avrei mai iniziato questa splendida "impresa".

L'auspicio è che il futuro possa riservare una maggiore accoglienza verso tutte le nostre reciproche differenze e peculiarità: con la consapevolezza che ciò potrà generare “solo” una grande ricchezza.

Certa che il giardino dove piantare semi di conoscenza e di cultura vada sempre coltivato e accudito, ringrazio Te se avrai la voglia, la curiosità o l'esigenza di consultare anche poche righe di questo lavoro.

INTRODUZIONE

La normalità? Ma come? Vorrai dire la “diversità”? quante volte mi sono sentito ripetere questa obiezione, ragionevole, di buon senso, basata sulla semplice constatazione delle differenze che sono sotto gli occhi di tutti (barba, pancia, ruote). No, intendo proprio elogiare la normalità. Ossia quella cosa che non c’è e che tutti, ma proprio tutti credono di rappresentare e di vivere².

Corpo e normalità: due concetti chiave all’interno di questo percorso di studio.

Non c’è storia di uomo e di donna che non sia storia del proprio corpo. Ma quale corpo?

Anzi, quali corpi? Chi e come stabilisce le regole d’ingaggio?

Qui si inserisce il secondo costrutto: la normalità. Lo stesso Franco Bompreszi³, esempio paradigmatico di giornalista “diverso”, si oppone alla netta cesura, anche terminologica, tra normalità e diversità, tra normodotati e diversamente abili.

Quindi il presente lavoro tratta il corpo in rapporto a una dimensione di un’ “altra” normalità: si parlerà di disabilità, e più precisamente di corpi non conformi . È tema complesso, delicato, il cui avvicinamento suggerisce prudenza, attenzione nella terminologia da usare, e una precisa volontà di provare con forza a liberarsi da schemi e ataviche convinzioni. Il terreno dunque si presenta molto scivoloso, ma l’Arte fornisce salde funi a cui aggrapparsi. L’Arte non solo ci evita la caduta, ma permette un ulteriore passaggio, divenendo una sorta di atto di resistenza, poiché “l’arte è la sola cosa che resiste alla morte”⁴, ma si può osare anche di più, visto che “L’arte è talmente legata al reale da svelarne i risvolti più reconditi, sia quando volutamente diventa quasi un puntuale resoconto del vivere corrente, sia quando evitandolo, ne rivela i nervi

² FRANCO BOMPRESZI, *Io sono così*, Il Prato, Saonara (PD) 2003, p. 43.

³ FRANCO BOMPRESZI (1952-2014), giornalista, scrittore, attivista per le persone con disabilità (lui stesso aveva un’osteogenesi imperfetta). Instancabile nei suoi progetti e nel suo lavoro sempre direzionato ad abbattere qualsiasi forma di discriminazione verso le persone con disabilità. Fu il fondatore, nel 2009, della testata giornalistica on-line *Superando.it*

⁴ ANTONELLA MOSCATI (a cura di) *Gilles Deleuze. Che cos’è l’atto di creazione?* Cronopio, Napoli 2020, p. 22.

Questo concetto sull’atto di resistenza, di vittoria sulla morte, e si desidera aggiungere sulla libertà, verrà ripreso anche successivamente.

scoperti”⁵. E infatti parlando d’arte, non si ragionerà solo di arte *tout court*, ma anche del rapporto tra modelli sociali e disabilità, tra antropologia culturale e disabilità, tra storia e disabilità. E ancora di disabilità nell’arte e di arte nella disabilità.

S’ incontreranno corpi che non corrispondono a precisi paradigmi di bellezza. Ciò lo si può leggere come un ulteriore atto di resistenza: perché si procederà proprio nel decostruire i canoni estetici tradizionali. Una narrazione che provocherà qualche smarrimento, qualche fastidio, ma (si auspica) qualche buona riflessione.

L’ambito della storia dell’arte contemporanea, nello specifico, definisce il perimetro entro cui si svolgerà l’indagine.

Arte contemporanea declinata nelle varie discipline: arti visive (fotografia, pittura, scultura, cenni al cinema), e performative come la danza.

Gli strumenti di cui si avvale il presente studio sono forniti dalla Storia dell’Arte, e dalle Scienze Sociali, nell’ottica di una multidisciplinarietà e trasversalità che l’argomento scelto suggerisce.

Utile precisare che si tratterà del rapporto tra arte e disabilità fisiche: quelle intellettive, psichiche e sensoriali sono state espunte per scelta di campo d’indagine, anche se lungo il percorso si inseriranno opportune incursioni nelle “escluse”.

I testi che maggiormente guidano la ricerca sono a firma di Ann Millett-Gallant (1975) *The disabled body in contemporary art* e *Disability and Art History from Antiquity to the Twenty-First Century*⁶, in cui l’autrice osserva, studia, sintetizza il percorso accidentato, sfidante e provocatorio del *disabled body*, avvalendosi di strumenti derivanti *in primis* dalla sua vicenda personale⁷, per poi giovare dello studio della

⁵ DANIELA PENNACCHIOLI, *L'imperfezione della bellezza. Considerazioni sulla figura del disabile nell'arte* in GIUSEPPE CAPRIOTTI, FRANCESCO PIRANI (a cura di), *Incontri. Storie di spazi, immagini, testi*, Eum- Edizioni Università di Macerata, Macerata, 2011, p. 217.

⁶ ANN MILLETT-GALLANT, *The disabled body in contemporary art*, Palgrave Macmillan, United States 2000.
ANN MILLETT-GALLANT, ELIZABETH HOWIE, *Disability and Art History from Antiquity to the Twenty-First Century*, Routledge, London-New York 2022. Entrambi i volumi sono in lingua inglese: dove non diversamente specificato la traduzione è a cura della scrivente.

⁷ Cfr. A. MILLETT-GALLANT, *The disabled body in contemporary art*, op. cit., pp. 7-8 in cui l’autrice spiega come in seguito ad un trauma intrauterino, occorso alla madre in gravidanza, il suo viso alla nascita ricordasse morfologicamente quello

Storia dell'Arte e delle Scienze Sociali. Come suggeriscono i titoli dei suoi due volumi, e il suo *curriculum*, Ann Millett-Gallant segue una modalità di narrazione che approccia metodologicamente la disabilità da storica dell'arte.

I testi indicati, oltre a quelli che si citeranno a breve, offrono il filo di Arianna per seguire l'evoluzione artistica sulla disabilità, individuando il grande supporto offerto negli anni Ottanta dai *Disability Studies*: a partire dalle ricerche e dagli approfondimenti di quel periodo il costrutto "disabilità" si allontana in maniera importante da un inquadramento di ambito prettamente medico per abbracciare quello a caratterizzazione sociale⁸.

Il pedagogista Roberto Medeghini (1946), evidenzia come i *Disability Studies* "(...) traggono origine dall'attivismo delle persone con disabilità alla fine del secolo scorso inizialmente in Paesi di lingua a cultura anglosassoni (in particolare nel Regno Unito e negli Stati Uniti) per poi diffondersi in Europa settentrionale (in particolare nei paesi scandinavi) e occidentale"⁹.

Questo aspetto vedrà un affondo nel primo capitolo dell'elaborato, dove due binari correranno paralleli. Un primo partirà dal passato e ripercorrerà la strada del costrutto "disabilità" all'interno delle varie organizzazioni sociali, dal mondo antico fino ai citati *Disability Studies*¹⁰. Il secondo binario invece seguirà la direzione della Storia dell'Arte e quindi si studierà il rapporto tra corpi non conformi e manifestazioni artistiche.

di un uccello. Solo dopo delicati e dolorosi interventi chirurgici la fisionomia fu corretta. Gli arti inferiori, impattati dal trauma, invece, prevedono tuttora delle protesi, sostituite all'occorrenza da stampelle e diversi ausili per la mobilità.

Ann Millett-Gallant (1975) è attualmente docente di Storia dell'Arte all'Università del North Carolina.

⁸ Il riferimento normativo è a firma di un sistema seppur globale, comunque operante nell'ambito sanitario, l'Organizzazione Mondiale della Sanità, del 1980. E' importante evidenziare che successivamente, nel 2001 la stessa OMS ricalibri le definizioni tenendo presente il carattere "relazionale" della disabilità, reso esplicito dal richiamo alla «interazione» con i fattori – ambientali, culturali, sociali e comportamentali – presenti nell'ambiente circostante.

Cfr. FRANCESCO ALIFANO, MICHELE DALLA SEGA, *La nuova definizione della "condizione di disabilità": implicazioni e procedure ex D.Lgs. n. 62/2024*, in *Bollettinoadapt*, 01 luglio 2024, [<https://www.bollettinoadapt.it/la-nuova-definizione-della-condizione-di-disabilita-implicazioni-e-procedure-ex-d-lgs-n-62-2024/>] u. c. 04 febbraio 2026.

⁹ ROBERTO MEDEGHINI, SIMONA D'ALESSIO, ANGELO D. MARRA *et al.*, *Disability Studies. Emancipazione scolastica e sociale, cittadinanza*, Erickson, Trento 2013, p. 7.

¹⁰ Uno dei massimi rappresentanti in questo senso, è TOBIN SIEBERS, *Disability Aesthetics*, University of Michigan, 2010.

Nel primo percorso troveranno spazio, come accennato in precedenza, anche altri temi, che ben vi s’inseriscono e che vengono suggeriti in particolare dalla lettura dei testi di Ann Millett-Gallant. La stessa evidenza infatti come: “Il termine “abilismo” utilizzato negli studi sulla disabilità traccia parallelismi con il sessismo, il razzismo, il classismo e l’omofobismo per comprendere pratiche multidimensionali [...] che emarginano le persone disabili”¹¹.

Di conseguenza viene offerto lo spunto per tracciare dei parallelismi con altri gruppi di soggetti ritenuti “diversi”: per cultura, etnia, credo religioso, orientamento sessuale. Corrispondenze che permetteranno alla ricerca di lambire altri temi di stretta attualità: etnocentrismo, nuove e meno nuove forme di colonialismo, indicatori mai spenti di antropofobia.

La studiosa americana inoltre, propone non solo una modalità “altra” di narrazione riguardo la disabilità, ma un approccio innovativo, diverso. Si proverà a ragionare e capovolgere l’idea ampiamente diffusa per cui le persone con disabilità costituiscono un gruppo piuttosto uniforme, perché di fatto l’omogeneità umana è socialmente preferibile¹².

Pertanto condividendo questa lettura proposta, diventa scopo del presente lavoro confermare che la disabilità sia tutt’altro che un conformarsi. E’ piuttosto una forma di resistenza all’omologazione e all’accettazione di regole standardizzate. E’ alterità e, come vuole dimostrare Ann Millett-Gallant, il corpo della persona con disabilità può realmente trasformarsi in un’opportunità viva e concreta, fonte di una produzione intellettuale e creativa¹³.

¹¹ A. MILLET-GALLANT, *The disabled body in contemporary art*, op. cit., p. 7. L’autrice usa il termine traducibile come abilismo:

“The disability studies term “ableism” draws parallels to sexism, racism, classism, and homophobia to encompass multidimensional practices (...) that marginalize disabled people”.

¹² Cfr. *ivi*, p. 9.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 10.

Il *disabled body*, non ottempera a criteri di catalogazione conforme alla norma, ma può essere ritenuto comunque e a tutti gli effetti un’“opera d’arte”. Un incomparabile e prorompente mezzo di espressione visiva con l’intento di sovvertire le regole costituite.

Indossate le nuove lenti per guardare al *disabled body* si procederà con il secondo capitolo in cui si studieranno le produzioni dello scultore Marc Quinn.

L’artista britannico predispone all’apice di un alto piedistallo, in un luogo iconico per la città di Londra, la scultura marmorea di una giovane donna, Alison Lapper, incinta e focomelica. Il risultato non può che essere di stupore e di sconcerto: ma di fatto è tutta la serie de *The Complete Marbles* a restituire corpi che disorientano e che stupiscono.

Stesso impatto emotivo lo suggerisce con il progetto *Naked*, Oliviero Toscani: dove i corpi nudi e (im)perfetti di atleti paralimpici, vengono immortalati dall’uso sapiente dell’apparecchio fotografico.

Maurizio Cattelan nell’ambito della *Manifesta (11)* di Zurigo¹⁴, inventa una sorta di zattera su cui la campionessa paralimpica elvetica Edith Wolf-Hunkeler, può liberamente muoversi sulle acque, con “l’intento – dichiarato – di ricreare un’immagine avvicinabile alla celebre scena descritta nelle Sacre Scritture¹⁵”.

Il terzo capitolo offre esempi di artisti e artiste che guardano al proprio corpo e lo raccontano.

E’ anticonvenzionale la bellezza imperfetta—”protesica” della giapponese Mari Katayama. Nel percorso sorprendente dell’artista multimediale, ausili esterni come concretamente sono le protesi, vanno oltre l’aspetto della funzionalità.

Si propone il risultato di un felice incontro con la coreutica: l’essere “senza” non limita la capacità espressiva del *dancer*, ma viceversa offre una modalità performativa libera

¹⁴ Cfr. DOMENICO SCUDERO, “*Manifesta 11. What People Do For Money. Some Joint Ventures*” in *Encloused. Eu* (Luglio 2016), [<https://www.unclosed.eu/rubriche/sestane/esplorazioni/150-manifesta-11.html>] u. c. 31 gennaio 2026.

¹⁵ SKY ARTE, *La performance di Maurizio Cattelan, sulle acque del lago di Zurigo* in *ArteSky*, 13 giugno 2016, [<https://arte.sky.it/archivio/2016/06/la-performance-di-maurizio-cattelan-sulle-acque-del-lago-di-zurigo>] u. c. 31 gennaio 2026.

e di grandissimo impatto, capace di raggiungere esiti inattesi. E' il caso della ballerina e pittrice Simona Atzori.

Ci si potrà poi stupire (al limite del fastidio) per la *Body Art* di Robert Flanagan. L'artista statunitense spinge al limite il proprio corpo fino a sottoporlo alla tortura.

La modalità con cui si è proceduto ha visto quindi la consultazione dei volumi realizzati dai professionisti delle Scienze Sociali, tra cui spicca la figura della professoressa emerita britannica Rosemarie Garland-Thomson (1946). E ancora sono stati attenzionati tra gli altri, anche i volumi di esperti come Massimo Fioranelli (1958) medico cardiologo¹⁶, Robert F. Murphy (1924-1990) antropologo¹⁷.

Inoltre si è ritenuto opportuna la consultazione dei cataloghi delle mostre afferenti al tema, in particolare quello della 46^a Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia dal titolo *Identità e alterità: figure del corpo, 1895-1995*¹⁸.

Il percorso ha previsto poi una rilettura del manuale di Storia dell'Arte¹⁹, per recuperare una visione d'insieme, accompagnato dal riesame degli appunti personali e delle dispense degli insegnamenti frequentati presso l'ateneo patavino²⁰.

Il tutto per poter disporre di strumenti e competenze per capire il punto di partenza, lo stato dell'arte e focalizzare il luogo di approdo di questo itinerario.

Tornando ora alle prime righe della presente introduzione, ci si chiede se sarà possibile come diceva Franco Bompreszi, che ognuno possa sentirsi normale nella diversità.

¹⁶ MASSIMO FIORANELLI, *Il decimo cerchio. Appunti per una storia della disabilità*, Laterza, Bari 2011.

¹⁷ ROBERT F. MURPHY, *Il silenzio del corpo. Antropologia della disabilità*, Erickson, Trento 2017.

¹⁸ MANLIO BRUSANTIN, JEAN CLAIR (a cura di), *Identità e alterità: figure del corpo, 1895-1995*, catalogo della quarantaseiesima Esposizione Internazionale d'Arte (Venezia, Giardini e Arsenale, 11 giugno - 15 ottobre 1995), Marsilio, Venezia, 1995.

¹⁹ PIERLUIGI DE VECCHI, ELDA CERCHIARI, *Arte nel tempo. Dal Postimpressionismo al Postmoderno*, vol. II, tomo 2, Bompiani, Milano 2018.

²⁰ Si tratta di appunti personali e prezioso materiale fornito dal professor GUIDO BARTORELLI nel corso di Storia dell'Arte Contemporanea del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova relativi all'anno accademico 2020-2021 e dal professor GIOVANNI BIANCHI nel corso di Storia dell'Arte Contemporanea (Avanzato) dal titolo *Analisi del rapporto tra movimento, danza, gesto e corpo nell'arte del XIX e del XX secolo*, sempre del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova nell'anno accademico 2022-2023. Trattasi di materiale non pubblicato. Pertanto li si cita solo in nota per completezza di informazioni.

Sarà quindi possibile godere di una multiformità di linguaggi e di molteplici espressività, intese come esempi di unicità? Ci si potrà opporre all'assimilazione? Favorendo piuttosto una più proficua inclusione?

Tracciati i contesti, indicati gli strumenti, profilati i protagonisti e formulate le domande, si può ora procedere.

Capitolo primo

Società e disabilità: una lunga storia

All'inizio di questo primo capitolo può giovare ripetere che il presente lavoro si avvale di due criteri di avanzamento.

Una prima via considera il concetto di disabilità in termini socio-scientifici, socio-antropologici.

Una seconda invece, che più si attaglia all'ambito disciplinare scelto, si snoda lungo un percorso storico-artistico, in cui è la storia dell'arte il *frame* di riferimento.

1.1 Definizioni e precisazioni

Prima di percorrere i due binari, si ritengono necessarie alcune puntualizzazioni. Innanzitutto si è avvertita l'esigenza di narrare in breve i passaggi che hanno scandito il percorso disabilità: una marcia di avvicinamento nel presente che guarda al passato, per capire quali siano state le tappe di un percorso nient'affatto scontato, né lineare. Si vedrà nel proseguo del presente capitolo i protagonisti e le varie percezioni che le diverse società avevano del proto "disabilità".

Si deve dar conto innanzitutto di un errore comune in cui si incorre facilmente parlando di disabilità: il rischio è di sovrapporla a un altro costrutto, quello di "malattia", non solo in senso terminologico, ma anche concettuale.

Si propone un recupero delle definizioni di queste due vocaboli, partendo da una fonte istituzionale come l'Organizzazione mondiale della sanità. L'Oms introduce *in primis* un altro termine da considerare, "salute". Salute intesa "quale stato di completo

benessere fisico, psichico e sociale e non semplice assenza di malattia”²¹. Queste direttive hanno favorito negli anni una vera rivoluzione culturale, con politiche sempre più orientate a considerare nel complesso gli ambiti di vita, di lavoro e di contesto sociale ed economico nei quali vive ogni persona²².

La definizione di salute espressa dall'Oms contempla quindi due dimensioni: la prima si riferisce all'assenza di malattia o infermità inglobando gli aspetti di diagnosi, cura, riabilitazione e prevenzione. La seconda intende esplicitare uno stato di pieno benessere psicofisico oltre che socio-relazionale.

Da questa visione, è nata la nuova dizione di “salute in tutte le politiche”, intesa come capacità dei Governi, delle Istituzioni pubbliche e private e delle stesse comunità, di assumere l'onere di riorientare il complesso delle politiche economiche e sociali, di

²¹ La frase è contenuta nel preambolo della Costituzione dell'Oms, adottata durante la Conferenza Internazionale sulla Salute a New York nel 1946 e ufficialmente entrata in vigore il 7 aprile 1948. Il testo poi continua con una serie di articoli, di cui di seguito, se ne ricordano solo alcuni.

Il possesso del migliore stato di sanità possibile costituisce un diritto fondamentale di ogni essere umano, senza distinzione di razza, di religione, d'opinioni politiche, di condizione economica o sociale. La sanità di tutti i popoli è una condizione fondamentale della pace del mondo e della sicurezza; essa dipende dalla più stretta cooperazione possibile tra i singoli e tra gli Stati. I risultati raggiunti da ogni Stato nel miglioramento e nella protezione della sanità sono preziosi per tutti.

Cfr. [https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/1948/1015_1002_976/it] u. c. 21 aprile 2026.

Ma anche cfr. [<https://www.salute.gov.it/new/it/ministero/le-funzioni-e-gli-obiettivi-del-ministero/>] u. c. 21 aprile 2026.

Etimologicamente il termine “malattia”, deriva dal sostantivo malato, a sua volta riconducibile all'espressione latina *male habitus* (letteralmente "che sta male" o "malconcio"), un calco del greco *kakōs echōn*. Alcune teorie suggeriscono anche un legame con il latino *male aptus* (malmesso). Cfr. [<https://www.etimo.it/?term=malato>] u. c. 21 aprile 2026.

²² Secondo i dati, recentemente pubblicati (16 febbraio 2026) dall'Istituto Superiore di Sanità, nel mondo circa quattro miliardi e mezzo di persone non hanno accesso ai servizi sanitari essenziali, e più di due miliardi sono in difficoltà finanziarie a causa delle cure mediche necessarie. Fra queste un miliardo e seicentomila persone vivono in povertà proprio a causa delle spese mediche. Dal 2000, sottolinea il documento, ci sono stati molti progressi in diverse regioni del mondo, ma le parti più povere delle popolazioni continuano a sopportare il peso più grande delle disuguaglianze. Cfr. [<https://www.iss.it/-/iduhc>] u. c. 21 aprile 2026.

Per quanto riguarda l'Italia, sebbene il diritto alla cura sia previsto dalla Costituzione, i divari regionali, soprattutto nord-sud, i tempi di erogazione delle prestazioni, la mancanza cronica di personale sanitario, spinge chi può a ricorrere al privato, aumentando così le disuguaglianze.

Cfr. ROSY BINDI, *Una sanità uguale per tutti*, Solferino, Milano 2025, in part. cap. 6, *L'Italia spezzata*, pp. 119-129.

sviluppo tecnologico, del lavoro, della casa e dell'ambiente al rispetto della tutela della salute dei cittadini²³.

L'Art. 32 della Costituzione italiana, stabilisce che “La Repubblica tutela la salute come fondamentale diritto dell’individuo e interesse della collettività, e garantisce cure agli indigenti”²⁴. La salute dunque è un diritto fondamentale sancito dalla Costituzione. Se la malattia è intesa come un’alterazione dell’equilibrio fisico, mentale o sociale, in grado di provocare un’esperienza soggettiva di sofferenza, oltre a effettivi cambiamenti rilevabili, allora non riguarda solo l'individuo ma ha implicazioni collettive. Si può concludere che:

L'obiettivo principale del SSN è garantire che ogni individuo abbia accesso ai servizi sanitari necessari e di qualità, quando ne ha bisogno, indipendentemente dal proprio reddito o status sociale. Inoltre, il SSN si impegna a promuovere la salute della popolazione nel suo complesso, attraverso campagne di prevenzione e informazione, e a garantire che l'assistenza sanitaria sia distribuita in modo equo e giusto, senza discriminazioni; Il servizio pubblico non si limita a curare le malattie acute, ma interviene su tutti i fattori, ambientali, culturali, sociali che influenzano la salute dei singoli e della collettività, attraverso azioni di educazione, prevenzione, cura e riabilitazione²⁵.

Per il vocabolo disabilità, che ha una “gestazione” più lunga e articolata in termini di tempo e di trasformazioni sociali, si propone la seguente definizione²⁶:

Condizione di coloro che presentano durature menomazioni fisiche, mentali, intellettive o sensoriali che, in interazione con barriere di diversa natura, possono ostacolare la loro piena ed effettiva partecipazione nella società su base di uguaglianza con gli altri. Tale definizione si basa sulla

²³ Cfr. [https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/1948/1015_1002_976/it] u. c. 21 aprile 2026.

²⁴ *La Costituzione italiana*, prefazione di GHERARDO COLOMBO, Garzanti, Milano 2018, p. 28.

L'Art. 32 continua specificando che : “Nessuno può essere obbligato a un determinato trattamento sanitario se non per disposizione di legge. La legge non può in nessun caso violare i limiti imposti dal rispetto della persona umana”.

²⁵ Cfr. SSN il diritto alla salute in *Ministero della Salute*, [<https://www.salute.gov.it/new/it/tema/ssn-principi-e-organizzazione/ssn-il-diritto-alla-salute/>] u. c. 21 aprile 2026.

²⁶ Cfr. LAURA PAGANI, Disabilità in *Enciclopedia Treccani - Dizionario di Economia e Finanza* (2012), [[https://www.treccani.it/enciclopedia/disabilita_\(Dizionario-di-Economia-e-Finanza\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/disabilita_(Dizionario-di-Economia-e-Finanza)/)] u. c. 21 aprile 2026.

Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità (2006), ratificata dall'Italia con la legge 18/2009. Diversi modelli di disabilità sono stati definiti nel passato. Il modello medico, a lungo predominante, si concentra sulla menomazione dell'individuo, mentre quello sociale sottolinea le difficoltà legate all'ambiente (fisico e sociale) e derivanti da pregiudizi o restrizioni nelle opportunità scolastiche e lavorative.

I cosiddetti *Disability Studies* hanno incoraggiato a considerare la disabilità non più solo ed esclusivamente nel quadro della medicina e della psicologia, ma piuttosto a inserirla in un contesto, culturale, sociale e politico più ampio. Attivisti e attiviste negli anni Ottanta e Novanta del Novecento, fra questi il sociologo britannico Mike Oliver (1945-2019), hanno teorizzato il modello sociale della disabilità proprio con l'intento di denunciare la marginalizzazione subita dalle persone con disabilità. Soprattutto si evidenziava come le barriere sociali e strutturali rendessero “disabili” gli individui quanto o più dei loro corpi e delle loro menti. Il modello sociale intendeva così contrapporsi al modello medico, allontanando il costrutto “disabilità” da una condizione individuale da diagnosticare, valutare e curare. In passato l'attenzione eccessiva all'aspetto medico aveva contribuito a tentavi di trattamento “normalizzante” delle persone con disabilità. L'inclusione con la comunità, era possibile solo se passava attraverso la riabilitazione dei soggetti disabili, per conformarsi a modelli fisici, sociali ed economici considerati standard. Secondo il modello sociale, invece, è piuttosto la società stessa a creare la disabilità tramite stigma, barriere culturali e strutturali²⁷.

Osservare la disabilità in modo così articolato, ne ha permesso anche la suddivisione, convenzionalmente in quattro macroaree. Si parla infatti di: disabilità fisica o motoria, concernente una condizione che limita la capacità di una persona di muoversi o di usare determinate parti del corpo.

²⁷ Cfr. MARTINA SALVANTE, *La storiografia e la storia delle disabilità: cosa, come, perché* in Mondadori Education, novembre 2024, [<https://www.mondadorieducation.it/la-storiografia-e-la-storia-delle-disabilita-cosa-come-perche/>] u. c. 21 aprile 2026.

Una seconda area definisce la disabilità intellettiva, che è una condizione caratterizzata da limitazioni significative sia nel funzionamento intellettuale che nel comportamento adattivo, includendo molte abilità sociali e pratiche quotidiane.

La disabilità psichica, è riferibile a condizioni che influenzano il comportamento, le emozioni e la capacità di una persona di gestire le attività della vita quotidiana. Spesse volte la disabilità psichica si accompagna a diagnosi di disturbo bipolare o schizofrenia. Infine la disabilità sensoriale che individua delle limitazioni nelle capacità di percezione sensoriale, come vista e udito.

Come per disabilità, anche il termine “disabile”, “[...] non appare meno stratificato di slittamenti semantici”²⁸, e oggi lo si usa per indicare in maniera indistinta una persona con difficoltà motorie congenite, una persona con difficoltà motorie acquisite, una persona non vedente o una persona sorda, o ancora una persona con difficoltà di apprendimento.

A partire già dal 1970 l’Oms si è impegnata ad adottare una terminologia più precisa a livello internazionale. Sia per fornire standard di lettura più indirizzati per ogni disabilità, sia per fornire le conoscenze più adeguate al fine di progettare politiche sociali diversificate ed efficaci. Le due classificazioni più importanti sono datate 1970 (ricognizione delle cause delle patologie e conseguenti indicazioni diagnostiche), e la conseguente del 1980, l’ICIDH (*International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps*) che coglie “[...] l’importanza e l’influenza che il contesto ambientale esercita sullo stato di salute della popolazione”²⁹.

La restrizione di questo documento, per quanto abbia portato un significativo cambio di prospettiva, è l’aver inteso la disabilità come limitazione delle capacità di agire conseguente a uno stato di minorazione/menomazione e la menomazione come

²⁸ FLAVIA DALILA D’AMICO, *La disabilità tra spettacolarizzazione e drammatizzazione* in SILVIA CARRARO, SIMONA MRCHESINI (a cura di), *Alter-habilitas. Perception of disability among people*, Alteritas, Verona, p. 168.

²⁹ *Ivi*, p. 169.

“perdita” o “anormalità” a carico di una struttura³⁰. Nel 2001 l’Oms perviene all’ICF (*International Classification of Functioning, Disability and Health*).

A differenza delle precedenti classificazioni, l’accento qui viene spostato dalla malattia alla salute dell’individuo, concepita nell’interazione con l’ambiente. La disabilità dunque viene definita come una condizione di salute in un ambiente sfavorevole, che tutti possono sperimentare, dunque come una condizione ordinaria e quotidiana³¹.

Infine, l’ultima revisione sulla definizione del termine è stata redatta nel 2006 dalla Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità, adottata dall’Assemblea Generale ONU, il 13 dicembre 2006, entrata in vigore il 3 maggio 2008 e in Italia il 14 giugno 2009³², sottolinea l’urgenza di eliminare qualunque forma di discriminazione. Non introduce dunque nuovi diritti quanto piuttosto: “ [...] a partire dai diritti dell’uomo e sulla base dei patti internazionali, afferma che la discriminazione costituisce una violazione della dignità della persona umana [...] il testo sposta il fulcro dell’attenzione dalla menomazione alla persona nella sua interezza e si pone così come strumento indirizzato verso il superamento di una logica assistenziale e sanitaria”³³.

La Convenzione dunque stabilisce definitivamente e con parole precise che la disabilità non si debba identificare con la mancanza, una *minus*, ma come una condizione che si costruisce dentro le relazioni sociali. Scaturisce dal risultato dell’interazione tra le persone e le barriere comportamentali ed ambientali che impediscono la loro piena ed effettiva partecipazione alla società sulla base dell’uguaglianza con gli altri³⁴.

³⁰ Cfr. *ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

Ma cfr. anche Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute in OMS, *Classificazione internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute (ICF)*, Erickson, Trento 2001.

³² Si rimanda per la lettura del testo completo al Centro Diritti Umani dell’Università di Padova, dove sono riportati i cinquanta articoli che compongono il documento, le ratifiche e i testi in lingua originale.

[<https://unipd-centrodirittiumani.it/it/archivi/strumenti-internazionali/convenzione-internazionale-sui-diritti-delle-persone-con-disabilita-2006>] u. c. 21 aprile 2026.

³³ M. SCHIANCHI, *La terza nazione del mondo. I disabili tra pregiudizio e realtà*, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 107-108.

³⁴ Cfr. *ibidem*.

“Nondimeno quella che oggi si chiama disabilità è una condizione sociale, biologica ed esistenziale sempre esistita nella storia dell’umanità”³⁵. E in ogni epoca storica, la biologia, la casualità, fanno registrare disabilità congenite, o acquisite.

Si vuole esplicitare al meglio queste due dimensioni: la maniera migliore per farlo, senza limitarsi a un freddo elenco, è quella di riportare dati esperienziali.

Per quanto concerne le disabilità congenite si citano due esempi di artiste che verranno poi riprese e studiate in maniera approfondita. Alison Lapper (1965) e Simona Atzori (1974). Simona Atzori nata priva di braccia, come Alison Lapper, la quale non ha le gambe “solo un femore che terminava nei piedi a loro volta deformi”³⁶.

Altre disabilità possono insorgere in seguito ad errori o eventi lesivi occorsi durante il parto o *post partum*. Un esempio in questo senso è rappresentato dalla psicologa e sessuologa padovana Marilena Rubaltelli (1954-2024), a cui fu diagnosticata subito dopo la nascita, a conseguenza di un episodio di ipossia, la tetraparesi spastica³⁷.

³⁵ MATTEO SCHIANCHI, *Storia della disabilità. Dal castigo degli dei alla crisi del welfare*, Carrocci, Roma 2012, p. 11.

³⁶ ALISON LAPPER, GUY FELDMAN, *La vita in pugno. Il coraggio di una donna diversa*, trad. it. Cecilia Veronese, Corbaccio, Milano 2006, p. 20.

Le reazioni che manifestarono le madri di Simona Atzori e Alison Lapper alla vista delle due bambine furono all’opposto: di rigetto e vergogna per Alison Lapper, e al contrario di accoglienza e di amore per Simona Atzori.

Cfr. SIMONA ATZORI, *Cosa ti manca per essere felice*, Mondadori, Milano 2011 in part. *Le sue braccia sono rimaste in Cielo*, pp. 22-25.

Un altro esempio di genitori accoglienti e inclusivi, che si desidera citare, sono i coniugi Daniela e Guido Marangoni, genitori di Anna, che è nata con la Trisomia 21, più nota come Sindrome di Down.

In particolare Guido Marangoni (1970) ingegnere informatico, scrittore e divulgatore padovano, racconta la storia del periodo precedente alla nascita di Anna, in un testo che non si sottrae né ai sorrisi, né alle lacrime, dai risvolti riconosciuti come pedagogici.

Cfr. GUIDO MARANGONI, *Anna che sorride alla pioggia. Storia di calzini spaiati e cromosomi rubati*, Sperling & Kupfer, Milano 2018.

³⁷ La tetraparesi spastica nel caso della dottoressa Rubaltelli si manifestò come deficit motorio che coinvolse arti inferiori e superiori, impedendole di fatto i movimenti, se non convulsi e scoordinati. La tetraparesi fu la conseguenza dell’ipossia, ovvero della mancanza di ossigeno, episodio legato alle manovre durante il parto (*intrapartum*). In un’intervista del 27 giugno 2018, all’Associazione UILDM (Unione Lotta alla Distrofia Muscolare) racconta di essere stata ben accolta dalla sua famiglia, e che non la considerava affatto una persona con disabilità, e nemmeno lei si sentiva tale. Nell’intervista affronta molti temi, tra cui quello della scuola e dell’ “Autonomia della relazione”.

Cfr. V.B., *La Rivoluzione Della Disabilità: Marilena Rubaltelli* in *Uildm.org*, 27 giugno 2018, [<https://uildm.org/blog/la-rivoluzione-della-disabilita-marilena-rubaltelli/>] u. c. 21 aprile 2026.

La disabilità può essere acquisita in seguito ad eventi traumatici, dovuti a forme di tortura o punizioni, ad atteggiamenti autolesionistici, o ancora dagli incidenti. Incidenti sul lavoro, domestici, stradali e sportivi.

Un esempio è in questo senso riguarda il campione automobilistico e di *handbike* Alex Zanardi (1966-2026) che nel 2001, durante una gara di Formula Cart in Germania, al volante della sua monoposto, venne centrato in pieno dalla vettura di un avversario che sopraggiungeva a grande velocità. La conseguenza dell'inevitabile e rovinoso impatto fu uno spaventoso incidente, che rese necessaria l'amputazione per Zanardi di entrambe le gambe. Il suo atteggiamento verso la nuova condizione di amputato, fu di grande capacità di "adattamento" e resilienza, convinto che la sua non fosse una ripartenza, quanto piuttosto una continuazione della vita, focalizzandosi sulle nuove opportunità che gli si prospettavano, con ottimismo e determinazione³⁸. Questo comunque non lo esonerò da problematiche legate a un'iniziale depressione; né tanto meno dalle difficoltà legate alle pratiche della quotidianità, come le continue richieste di aiuto rivolte ai familiari, per il soddisfacimento dei più elementari bisogni. In più Zanardi dovette affrontare altre due sfide: una legata ai persistenti dolori dell'arto mancante, detta sindrome dell'arte fantasma³⁹, e l'altra derivante dalla complessità del

Ma anche i volumi, in cui Marilena (l'autrice ha conosciuto personalmente la dottoressa Rubaltelli e ne custodisce uno splendido ricordo) parla di sé e della sua disabilità con ironia e leggerezza.

MARILENA RUBALTELLI, *In una conchiglia*, Messaggero, Padova 2013.

MARILENA RUBALTELLI, *Non posso stare ferma*, II ed., Archivio Dedalus, Milano 2013.

³⁸ ALEX ZANARDI, GIANLUCA GASPERINI, *...però Zanardi da Castel Maggiore!*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2003, IV^a ed. in part. cap. XIV, pp. 337-357.

³⁹ La "sindrome dell'arto fantasma" è una condizione che si verifica dopo l'amputazione di un arto: la persona continua a percepire sensazioni provenienti dallo stesso, che però non è più presente. Durante il processo di amputazione, le terminazioni nervose dell'arto vengono interrotte, ma i nervi rimanenti inviano ancora segnali al cervello, che interpreta questi segnali come se provenissero proprio dall'arto mancante. Potrebbe verificarsi anche tempo dopo l'amputazione ed essere molto impattante per l'amputato: le sensazioni variano da persona a persona. Qualcuno può avvertire una percezione di presenza dell'arto, mentre altri possono sperimentare dolore, prurito, formicolio, crampi o spasmi; possono essere scatenate da vari fattori. REHABLE, 27 giugno 2023, [<https://www.riabilitazioneamputati.it/blog-riabilitazione/sindrome-dellarto-fantasma-quando-si-verifica-e-quanto-dura/>] u. c. 28 aprile 2026.

Nel caso di Zanardi si trattava di dolori molto forti dovuti a spasmi e crampi.

suo rapporto con le protesi⁴⁰. Nel capitolo dedicato a Marc Quinn si tornerà a parlare di questi due aspetti, grazie alle interviste fatte dallo stesso artista ai suoi modelli per le opere della serie *The Complete Marbles*.

Rimanendo nell'ambito della disabilità acquisita, e come viene affrontata da parte degli stessi soggetti coinvolti, si desidera portare all'attenzione alcune riflessioni del pedagogo Roberto Medeghini (1946)⁴¹, il quale partendo da dati empirici, così scrive:

Diversa è la condizione della disabilità soprattutto quella acquisita dove l'assenza normativa è causata da una sua perdita: si produce così la frattura fra un prima e un dopo che diventa traumatica in virtù del fatto che essa si svolge attorno al principio del funzionamento. Da una parte un corpo che ha perso lo statuto di norma e dall'altra le coordinate spazio-temporali del quotidiano, del sociale e del lavoro che rimangono all'interno di una caratterizzazione normativa: prima il corpo si muoveva nella categoria dell'«adeguato» ora invece la «perde» o «non regge» tale dimensione.

Questa condizione, nella duplice veste della perdita e dell'inadeguatezza, emerge chiaramente dalla ricerca come risposta all'interrogativo: «Perché non lavori più?». Le motivazioni addotte sono diverse, (...), ma ciò che interessa in questo passaggio è la presenza di categorie quali «non riesco», «sono paralizzato», «non sono collocabile al lavoro», «ho l'invalidità».

Il rimando alla condizione di non funzionamento e il suo confronto con il «prima» è essenzialmente un raffronto incessante con il costruito normativo: gli sguardi degli altri, gli spazi pubblici e privati, i tempi da inseguire in una continua richiesta di adattamenti che in diverse situazioni non sono più possibili.

E in questo senso diventa paradigmatica l'esperienza dell'antropologo americano Robert Francis Murphy (1924-1990), citato dallo stesso Medeghini. Nel suo volume,

⁴⁰ Cfr. *ivi*, cap. XV, pp-359-383, in cui Zanardi parla delle protesi come di un vero e proprio delirio.

⁴¹ L'articolo è del 3 marzo 2020. Questo contributo prende spunto dalla ricerca promossa dall'Associazione Disabili Bergamaschi (ADB) che ha indagato il rapporto fra disabilità acquisita e lavoro. Come anticipato è scritto da Roberto Medeghini, Docente di Pedagogia Speciale Scienze dell'educazione Università degli studi di Bergamo.

ROBERTO MEDEGHINI, *Disabilità acquisita. "Prima e dopo... è questa la mia vita?"* in *UniRoma3*, marzo 2020, [<https://disabilitystudies.uniroma3.it/?p=2263>] u. c. 28 aprile 2026.

Murphy⁴², usa la propria esperienza personale per esplorare le paure, i miti, i luoghi comuni riguardo le persone con disabilità. Il risultato è un racconto su come ogni tipo di disabilità possa compromettere l'identità delle persone, il ruolo sociale che svolgono, le loro relazioni. Murphy paragona la sua malattia (una neoplasia al midollo spinale) e la successiva tetraplegia che ne seguì, provocata dalle invasive cure che dovette affrontare, a una ricerca etnografica sulla condizione di liminalità sociale, un'esperienza immersiva su una cultura "altra", rappresentata proprio dalla sua acquisita condizione di disabilità. Emblematiche le parole che sceglie per raccontare della sua vita relazionale: "Il mio rientro nel mondo fisico reale andò abbastanza liscio, ma il mio riemergere nella società fu un'altra questione"⁴³.

La fatica non era legata solo all'accettazione del limite motorio in sé, quanto alla trasformazione della sua identità sociale: da osservatore colto a "oggetto" di pietà o disagio. Murphy spiega di sentirsi in uno stato liminale (di soglia), né pienamente parte della società dei sani, né morto: è una condizione di "sospensione", resa ancora più complessa dalla società che lo percepisce come "contaminato". La denuncia, quindi, è verso la collettività che lo osserva in modo pietistico, svalutando la sua dimensione sociale. Unitamente a questo l'antropologo osserva di quanto fosse complicato percepirsi in un corpo altro, diverso, tanto da arrivare a paragonarsi a Gregor Samsa⁴⁴ restituendo l'immagine di un'impetosa e repellente trasformazione di uomo verso un essere non ben definito. Un corpo talmente diverso, mutato, che non è più in grado di venir riconosciuto da chi subisce la trasformazione e da chi la osserva, ma che soprattutto non risponde più ai comandi impartiti dalla mente. Il "silenzio" del corpo a cui Murphy si riferisce nel titolo del suo volume, rimanda a questa rottura totale della comunicazione tra il cervello e i muscoli. La mente invia stimoli e comandi ma il corpo non le ubbidisce; viene meno la parte di docile sudditanza subita dal fisico e che fino a

⁴² ROBERT FRANCIS MURPHY, *Il silenzio del corpo. Antropologia della disabilità*, trad. it. Enrico Valtellina, Erickson, Trento 2022.

⁴³ R. F. MURPHY, *Il silenzio del corpo. Antropologia della disabilità*, op. cit., p. 88.

⁴⁴ Cfr. FRANZA KAFKA, *La metamorfosi*, trad. it. Arturo Generali, B.C. Dalai, Milano 2010 cit. in *ivi*, p. 109.

prima della disabilità era assodata e scontata⁴⁵. Il meccanismo del corpo in silenzio, si può estendere anche agli organi interni: Murphy oltre alla perdita progressiva della muscolatura di braccia e gambe, lamenta anche, per esempio, una diminuita capacità polmonare. L'antropologo descriveva il suo stato come espressione di un senso di alienazione: si sentiva scisso tra una mente lucida e un corpo diventato un "fardello". Questa dimensione di progressivo imprigionamento, che richiama da vicino la sindrome *locked-in*⁴⁶, introduce altre forme di disabilità legate a malattie neurodegenerative ad esordio adulto, quali la SLA (Sclerosi Laterale Amiotrofica), o a patologie croniche e autoimmuni come la sclerosi multipla e l'artrite reumatoide. Parlando di SLA, il primo esempio che la memoria suggerisce è la figura del cosmologo, astrofisico, matematico britannico Stephen Hawking (1942-2018). La prima moglie Jane Wilde (1944)⁴⁷, nella sua autobiografia, racconta di come la SLA colpì il marito: dalle prime manifestazioni, quando lui aveva poco più di vent'anni, alla depressione che lo investì, vedendo che lentamente ma inesorabilmente la SLA, gli comprometteva le possibilità di deambulazione, di movimento, e di eloquio. Ma Hawking seppe comunque reagire e continuò a portare avanti la sua attività di scienziato. Per quanto la vita gli si complicò, tanto che a un certo punto dovette usare un sintetizzatore sonoro per poter comunicare, fu comunque piena di riconoscimenti ufficiali, di soddisfazioni accademiche, e di scoperte fondamentali per la cosmologia. A differenza del caso di Murphy, quello di Hawking è l'esempio di una persona per cui la contrattualità sociale si è avverata pienamente.

⁴⁵ Cfr. R. F. MURPHY, *Il silenzio del corpo. Antropologia della disabilità*, op. cit., in part. cap. 4 *Il sé danneggiato*, pp. 109-133.

⁴⁶ La sindrome del *locked-in* (LIS), prevede una condizione in cui un paziente è cosciente ma non può muoversi o comunicare verbalmente a causa della paralisi completa di quasi tutti i muscoli volontari del corpo, ad eccezione dei movimenti oculari verticali e dell'ammiccamento. [https://en.wikipedia.org/wiki/Locked-in_syndrome] u. c. 28 aprile 2026.

⁴⁷ JANE WILDE, *Verso l'infinito. La vera storia di Jane e Stephen Hawking in «La teoria del tutto»*, trad. it. Annalisa Carena, tit. originale *Travelling to Infinity – My Life with Stephen*, Piemme, Milano 2015.

Dal volume è stato tratto il film *biopic* del regista JAMES MARSH, *La teoria del tutto*, *The Theory of Everything*, UK, 2014.

Quella del regista Derek Jarman (1942-1994), è un'ulteriore testimonianza di come la disabilità possa insorgere in un secondo tempo. In questo caso conseguentemente a trattamenti terapeutici. Dopo aver contratto l'AIDS, che negli anni Novanta, era già una malattia di per sé stigmatizzante, poiché riguardava ambienti della tossicodipendenza, della prostituzione e dell'omosessualità, Jarman, si sottopose a cure che lo resero progressivamente cieco. Nella pellicola del 1993, *Blue*, “*Placing the auditory aspect at the centre of its visual aesthetic, the 76-minute film presents itself as a still blue screen against which a tapestry of sound unfolds*”⁴⁸, che include la stessa narrazione vocale di Jarman, in cui condivide con il pubblico le sue esperienze, dalle visite mediche alla morte di cari amici e dei viaggi di un personaggio di nome *Blue*.

Altra possibile causa di disabilità può essere il semplice passare del tempo, quindi la senilità. E, in altri casi ancora, può essere acquisita come conseguenza di eventi traumatici dovuti ad aggressioni, attentati ed eventi bellici.

Rispetto a situazioni violente, legate a torture, scontri, conflitti, con tutti i danni permanenti da questi determinati, il discorso è molto ampio e articolato. Se ne parlerà diffusamente, poiché ogni secolo ha contato innumerevoli eventi bellici, dove l'imponente quantità di feriti, anche molto gravi, saranno sempre più importanti, in parallelo con l'efferatezza della macchina bellica e delle armi a disposizione.

Si procede dunque con il primo dei percorsi proposti: ci si confronterà con i protagonisti che presenteranno disabilità motorie e fisiche. E di come queste siano state considerate e trattate in base al contesto di riferimento.

⁴⁸ YETTA HOWARD, *Listening to the queer-chip body of derek Jarman's Blue* in MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and art history...*, op. cit., p. 223.

Traduzione proposta: “Ponendo l'aspetto uditivo al centro della sua estetica visiva, il film di settantasei minuti si presenta come uno schermo blu statico su cui si dispiega un arazzo di suoni”.

La pellicola di riferimento: DEREK JARMAN, *Blue*, UK- Giappone, 1993.

1.2 Dal Mondo greco-romano all'Età Moderna. Dalle idee del Settecento alla Rivoluzione Industriale

Le fonti per ricostruire la realtà della disabilità nel mondo greco-romano sono riferibili all'archeologia, alle sopravvivenze letterarie, allo studio dei miti e dei riti. Lo storico Robert Garland⁴⁹ (1947) ha individuato, nell'ambito della civiltà greco romana, una forte presenza di individui con disabilità congenite, concentrata eminentemente tra i ceti più bassi della popolazione. Le deformità corporee che si presentavano alla nascita erano di gran lunga considerate le più terribili e ripugnanti: di prassi infatti verso i nati che presentavano un corpo non conforme, veniva praticato il regime⁵⁰ dell'abbandono o dell'eliminazione.

Una disabilità acquisita a seguito di ferite riportate in battaglia che poteva causare una zoppia o la perdita di un occhio, erano considerati simboli di gesta di coraggio. Per questo motivo le evidenze storiche in nostro possesso ci permettono di ipotizzare con una certa sicurezza che per i reduci romani era prevista una sorta di sostentamento in denaro. Talvolta ricevevano un appezzamento di terreno e una piccola pensione come forma di gratitudine. Una sorta di risarcimento per l'invalidità conseguita alla difesa della patria. Sappiamo poi dalle fonti in nostro possesso che esisteva una pensione d'invalidità⁵¹. Publio Vegezio Renato, nel *De re militari*, espone un calcolo per cui, a

⁴⁹ Robert Garland, *The Eye of the Beholder: Deformity and Disability in the Graeco-Roman World* in Kuriyama, Shigehisa, *Bollettino di storia della medicina*, Baltimora, Johns Hopkins University 1998, Vol. 72, n. 2, pp. 312-314 cit. in M. SCHIANCHI, *Storia della disabilità...*, op. cit., p. 36.

⁵⁰ Si decide di abbracciare la modalità "del regime" proposta da alcuni studiosi, come ulteriore parametro per spiegare al meglio la modalità di trattamento riservato alle disabilità. Si tratta del regime dell'eliminazione, dell'abbandono, della segregazione, dell'assistenza e della discriminazione. Questo non significa che non si riscontrino all'interno della stessa società regimi diversi che convivono, o regimi applicati in modo diversificato in base al ceto di appartenenza dell'individuo con disabilità. Cfr. M. SCHIANCHI, *Storia della disabilità...*, op. cit., pp. 40-42.

⁵¹ Publio Flavio Vegezio Renato (V secolo), funzionario e scrittore romano, che con l'opera *De Re Militari*, spiega come i Romani organizzavano i loro eserciti, conducevano battaglie, assedi e tattiche di guerra. Fu così importante, che le capacità militari dei generali venivano giudicate e valutate in base alla loro conoscenza e comprensione del trattato di Vegezio. Ci lasciò anche altre informazioni sulla vita di militari dopo il congedo. Cfr. LUCA CANALI, MARIA PELLEGRINI (a cura di) *Vegezio. L'arte della guerra*, Mondadori, Milano 2001.

seconda della gravità delle ferite ricevute dal reduce, veniva predisposta una pensione. L'imperatore Cesare Augusto (63-14 a.C.), rinnovò le pensioni per gli invalidi di guerra, mentre Tiberio Giulio Cesare Augusto (42 a.C.-37 d.C.), non solo continuò a prevedere la pensione per il legionario invalido, ma sollevava lo stesso dal dover corrispondere le imposte⁵².

Rispetto alla disabilità acquisita in seguito agli infortuni sul lavoro, questi venivano considerati plausibili: l'individuo poteva continuare a svolgere un mestiere o un ruolo sociale, compatibilmente con la sua salute.

Rispetto ad altre disabilità, lo storico anglo statunitense William V. Harris (1938)⁵³ ci documenta su quelle intellettive. Nell'antichità si pensava che i disturbi mentali provenissero dagli dèi, idea che si cominciò a contrastare già dal quinto secolo a. C., affidandosi piuttosto a spiegazioni legate alla natura. Nessuno pensava fosse dovere dello Stato prendersi cura dei "malati di mente", infatti o se ne occupavano le famiglie, o finivano in strada. Inoltre, come riporta Harris, i medici greci non facevano una distinzione netta tra disturbi fisici e disturbi mentali, e non avevano concetti che corrispondessero ai moderni "depressione" o "schizofrenia". Tenevano a pensare che ciò che chiamiamo oggi "psicosi" fosse un problema di natura fisica.

Rispetto alle disabilità congenite o acquisite, che non presentavano deformità fisiche, si pensava che ipoteticamente potessero prevedere anche una possibile guarigione tramite "interventi divini" o cure mediche. Non a caso la storia ci ha consegnato ciechi illustri, come l'indovino Tiresia e il poeta Omero.

Ben diversa era invece la considerazione per gli individui nati sordo-muti, dove pesava il pregiudizio sull'impossibilità di parlare, tanto da esser ritenuti stolti, incapaci anche di pensare e retrocessi ad uno stadio animalesco. L'unica eccezione di cui possiamo dar conto è riferibile alla figura di Quinto Pedio (?-43 d.C.) militare politico romano, nipote

⁵² Cfr. *I legionari invalidi e disabili: che fine facevano.*

[<https://www.youtube.com/watch?v=W4Xx9i5gWKS>] u. c. 12 maggio 2026.

⁵³ Cfr. WILLIAM HARRIS, *Mental disorders in the classical world*, Brill, Boston 2013.

di Giulio Cesare che, nonostante fosse sordo-muto, venne avviato agli studi e poi alla carriera militare. Qui il lignaggio aveva prevalso verso il feroce pregiudizio.

La cecità, congenita o acquisita, era ritenuta la disabilità più accettata, tanto da venir intesa come una caratteristica a valore divino, attribuibile a persone dotate di sapienza e lungimiranza. Tuttavia, non possiamo dire che la storia dell'indovino Tiresia “ [...] sia lo specchio dei modi di vita dei ciechi di quelle epoche”⁵⁴. Se si considera il mito di Tiresia, la cecità acquisita è comunque l'esempio di una punizione divina⁵⁵, ancorché offra parallelamente delle possibilità di preveggenza.

Altra figura complessa e tormentata, simbolo anch'essa di cecità, ma autoinflitta, è quella di Edipo, che ci consegna l'idea di una cecità acquisita in seguito a una cattiva condotta. Una punizione divina perpetrata dalla stessa persona che si rende colpevole di azioni delittuose e disonorevoli. Le due cecità sono diverse: per Edipo⁵⁶ è una cecità acquisita ma intollerabile, per Tiresia, più tollerabile dato che è controbilanciata da (possibili) doti di preveggenza.

Entrambi i miti comunque alimentano la percezione che vi sia una sorta di legame tra cecità e disordine sessuale. Giacere con partner proibiti, o trovarsi in situazioni di promiscuità, sono fonti di colpe che finiscono poi per produrre menomazioni, congenite o successive, che possono colpire l'organo della vista.

Nella città di Sparta i nuovi nati erano esposti davanti a un collegio di saggi che si esprimevano riguardo alla possibilità che venissero allevati, se mostravano segni di

⁵⁴ M. SCHIANCHI, *Storia della disabilità...*, op. cit., p. 39.

⁵⁵ Cfr. *ibidem*.

Il mito narra che Tiresia famoso per la sua cecità avesse vissuto sia come uomo che come donna. Zeus ed Era lo consultarono su chi godesse di più nel rapporto amoroso. Grazie alla sua esperienza sia maschile che femminile, Tiresia rivelò che la donna prova molto più piacere dell'uomo, confermando la tesi di Zeus. Per aver svelato questo segreto, Era lo accecò. Per compensarlo, Zeus gli donò una vita lunghissima (sette generazioni), e il potere della profezia. Tiresia compare in moltissimi miti, specialmente tebani (Edipo) e nell'Odissea, dove Ulisse scende agli inferi per consultarlo. Si segnala in part. ANDREA CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Sellerio, Palermo 2019, da cui, nella cornice scenografica del Teatro Greco di Siracusa, è stato tratto l'11 giugno 2020, un monologo, dove si esibisce lo stesso Camilleri ormai cieco.

⁵⁶ SOFOCLE, *Edipo re*, XVI^a ed., intr. Franco Rella, Feltrinelli, Milano 2013.

buona salute. Oppure, potevano essere gettati dal monte Taigeto, se ritenuti gracili o malfatti, perché non in grado di andare in battaglia o in generale di servire la collettività⁵⁷. Infatti la più grande colpa che poteva macchiare un individuo era la non idoneità a difesa della patria⁵⁸.

Altre fonti sostengono che nel resto della Grecia le cose non andassero meglio, in particolare alle neonate, visto che mettevano i padri nella posizione di pagare una dote al futuro marito: c'era pertanto da augurarsi di avere un maschio, possibilmente sano⁵⁹. “Noi soffochiamo i feti mostruosi, e anche i nostri figli-se sono venuti alla luce minorati o anormali-li anneghiamo: ma non è ira, è ragionevolezza separare gli esseri inutili dai sani”⁶⁰. Così scriveva Lucio Anneo Seneca (54-39 a.C.), evidenziando già una separazione tra i “sani” e gli “inutili” (traducibile con produttività e servizio alla patria), e spiegando come si dovesse procedere per l’eliminazione: il nato deforme andava soffocato. C’era un’alternativa, che era la cosiddetta *expositio*⁶¹, l’esposizione su di un monte, o in una grotta, dove il neonato poteva essere lasciato. Tale pratica, poteva permettere la salvezza del nascituro⁶².

⁵⁷ Ne parla Plutarco (n?-m?), fortemente influenzato dalla filosofia platoniana, che ne dà notizia nelle sue *Vite parallele*, Mondadori, Milano 1974, cit. in M. SCHIANCHI, *Storia della disabilità...*, op. cit., p. 41.

Recenti studi archeologici hanno confutato questa ipotesi inizialmente accreditata: gli scavi ai piedi del monte Taigeto, avrebbero rinvenuto resti di persone adulte. E’ possibile anche che i cadaveri fossero completamente decomposti, o forse la morte poteva sopraggiungere dopo una prolungata esposizione, quindi per stenti. Le ipotesi sono tutte ancora al vaglio degli studiosi.

⁵⁸ Cfr. FRANCESCO ADORNO, FRANCESCO GABRIELI (a cura di) *Platone. La Repubblica*, Rizzoli, Milano 1981, Voll I-II.

⁵⁹ Cfr. ANNA CORTELAZZO, *Gli antichi greci e l'infanticidio: una falsa credenza millenaria* in *Il Bo Live*, 20 dicembre 2021, [<https://ilbolive.unipd.it/it/news/cultura/antichi-greci-linfanticidio-falsa-credenza>] u. c. 27 maggio 2026; ma anche AMARANTA SBARDELLA, *Bambini esposti: l'abbandono dei neonati nell'antica Grecia* in *Storica*, 26 giugno 2021, [https://www.storicang.it/a/bambini-esposti-labbandono-dei-neonati-nellantica-grecia_15244] u. c. 27 maggio 2026.

⁶⁰ Si tratta di parole tratte dal *De Ira* di LUCIO ANNEO SENECA (41d.C.), Rizzoli, Milano 1998, cit. in M. FIORANELLI, *Il decimo cerchio. Appunti per una storia della disabilità*, op. cit., p. 3.

⁶¹ L' *expositio* era l'abbandono dei neonati, da parte del *pater familias*, al loro destino: si parlava in proposito di *iūs exponēdi*. In *diritto giustiniano giustineo* si stabilì che il neonato esposto non diventava (contrariamente a quanto accadeva in passato) schiavo del soggetto che lo aveva raccolto [<https://dizionari.simone.it/3/expositio>] u. c. 10 maggio 2026.

⁶² Furono “gloriosi esposti” : Edipo, Mosè, Romolo, Ciro il grande. Non solo si salvarono , diedero vita a miti leggendari. La pratica dell’esposizione poteva coinvolgere anche nati sani, ma in contesti di povertà. Cfr. M. SCHIANCHI, *Storia della disabilità...*, op. cit., pp. 44-45.

I motivi dell'abbandono erano legati non solo alla costituzione fisica del bambino, ma al genere e alle disponibilità economiche della famiglia. Le eventuali malformazioni fisiche inoltre si attribuivano all'influenza nefasta dei poteri sovranaturali, ragion per cui si considerava più opportuno sopprimere l'infante. Infine, un altro fattore che poteva determinare l'abbandono di un neonato era quello di una nascita al di fuori del matrimonio: malgrado in Grecia l'uomo avesse diritto a concubine e a procreare, non sempre il frutto di tale unione era socialmente accettato.

Secondo la tradizione, nemmeno gli dèi si sottraggono a una certa ritualità: infatti Era vista la disabilità che da subito manifesta il figlio Efesto, con una gamba più corta dell'altra, non lo espone ma lo allontana dal monte Olimpo. Salvatosi, diverrà poi il dio del ferro, primeggiando nell'arte della metallurgia, e proponendo ancora una volta lo schema che alla disabilità si poteva porre un qualche rimedio nell'eccellere in una particolare abilità, in questo caso nell'arte della fucina. "Efesto non è un marginale, partecipa a pieno nelle sue sembianze di disabile all'epopea e ciò attesta nuovamente che il rango sociale in cui si colloca chi è disabile incide spesso fortemente sul suo destino"⁶³.

L'esposizione subita da Efesto ci fa intuire che i nascituri che subivano l'esposizione, venivano abbandonati indipendentemente dalla gravità della non conformità che presentavano. Lo stesso Platone⁶⁴ a proposito dell'esposizione, invita i genitori ad

⁶³ *Ivi*, p. 44.

⁶⁴ Cfr. F. ADORNO, F. GABRIELI (a cura di) *Platone. La Repubblica*, op.cit., *Libro V*, 460c e 461c.

Platone può essere considerato il precursore del movimento eugenetico, disciplina pseudo-scientifica del XIX secolo che ripropose le riflessioni tipiche dell'età classica sul rapporto tra bellezza e virtù e sul progresso umano. Nel libro *La Repubblica* di Platone viene menzionato per la prima volta il "razionale allevamento umano", inteso come strumento del potere nelle mani dello Stato, necessario ai filosofi per perpetuare le loro virtù. Potevano essere esposti anche i figli illegittimi della prostituzione, i figli nati in seguito a violenza. Finì poi per assumere anche una connotazione classista per cui i figli deformi li si ritenevano appartenenti a famiglie di estrazione sociale bassa.

MIRKO CARIO, *Breve storia della disabilità* in *Educare*, 11 luglio 2014, [<https://www.educare.it/j/temi/disabilita/studi-e-articoli/2793-breve-storia-della-disabilita?showall=1>] u. c. 04 maggio 2026.

abbandonare i nuovi nati in luoghi lontani dalla città: radure, monti, grotte, e in balia del loro destino.

Con gli imperatori cristiani, a partire da Costantino (274-337) viene sancito lo *ius vivendi* del neonato, che non prevede eccezioni, nemmeno per nascita con deformità, come stabilisce lo stesso Costantino “[...] giacché l’esposizione è un fenomeno che va oltre la disabilità, aveva disposto un sistema di assistenza per i genitori poveri affinché evitassero di vendere o esporre i propri figli”⁶⁵.

Il medico Massimo Fioranelli (1958), riguardo i Greci del IV secolo introduce il sintagma del “capro espiatorio”⁶⁶ un’altra modalità di trattamento legata ai nati che non presentavano integrità fisica: infatti potevano essere sacrificati per la protezione della città. Il loro olocausto era necessario, era il gesto più nobile per dare senso a una non-vita. L’immolare vite affatto preziose, per allontanare pestilenze, malattie e qualunque tipo di calamità, alla fine permetteva di salvarne altre, ben più preziose”⁶⁷.

In conclusione, nel mondo greco-romano, le disabilità congenite legate a deformità fisiche, sono da intendersi come segno nefasto, stigmatizzante⁶⁸, di aperta ostilità; la

⁶⁵ M. SCHIANCHI, *Storia della disabilità...*, op. cit., p. 42.

⁶⁶ Cfr. RENÉ GIRARD, *Il capro espiatorio*, trad. it Christine Leverd e F. Bovoli, Adelphi, Milano 1987.

⁶⁷ Cfr. M. FIORANELLI, *Il decimo cerchio. Appunti per una storia della disabilità*, op. cit., p. 15.

Curioso osservare che *pharmakos* parola greca che indica la vittima espiatoria, e *pharmakon*, che invece indica il farmaco, hanno di fatto l’identico tema. Il prescelto è il capro espiatorio, ma anche ossimoricamente il farmaco che salva la sua gente: egli è nobile e maledetto insieme: augusto e maledetto, degno di venerazione e suscitante orrore.

⁶⁸ L’etimologia del termine stigma (o stemma) s. m. [dal lat. *stigma* (-ātis) «marchio, macchia, punto», propriamente «puntura», greco στίγμα -ατος, der. di στίζω «pungere, marcare»].

In psicologia sociale, attribuzione di qualità negative a una persona o a un gruppo di persone, soprattutto rivolta alla loro condizione sociale e reputazione: un individuo, un gruppo colpito da stigma psico-fisici, razziali, etnici, religiosi.

[<https://www.treccani.it/vocabolario/stigma1/>] u. c. 21 aprile 2026.

Il termine stigma fu introdotto dal sociologo canadese Erving Goffman (1922-1982): lo stigma non è riferibile a una caratteristica propria dell’individuo, quanto piuttosto è l’esito di una relazione sociale. I Greci utilizzano il termine stigma, per indicare l’aspetto insolito di un individuo; una sua caratteristica fisica mal tollerata, che finiva poi per compromettere il valore delle sue qualità morali. Lo stigma dunque contraddistingueva il non conforme, il diverso, ed era ben riconoscibile: infatti la persona veniva marchiata a fuoco sulla pelle.

Cfr. ERVING GOFFMAN, *L’identità negata*, Ombre Corte, Verona 2003, in part. cap. I, *Stigma e identità sociale*, pp.11-52; per definizione—spiega Goffman—crediamo che la persona con lo stigma non sia proprio umana, partendo da questa premessa, pratichiamo inevitabilmente una serie di discriminazioni. Nel suo testo Goffman identifica tre categorie: le

disabilità congenita era spesso vista come un difetto di natura che metteva in dubbio il diritto alla vita. La disabilità acquisita era percepita in modo più benevolo, perché legata al fato, alla sorte, e non annullava necessariamente il valore sociale della persona⁶⁹.

L'unica società che provvedeva ai suoi cittadini poveri e con disabilità congenita o acquisita, in un sistema di supporto monetario fu proprio lo stato di Atene. La legge prevedeva che coloro che possedevano meno di tre anni, oppure fossero incapacitati a provvedere per se stessi, ricevessero una piccola somma di denaro. Chi invece era dotato di talento e agilità, e aveva acquisito disabilità per incidente o sul lavoro, poteva “re-inventarsi” nel mondo dell'intrattenimento come pagliaccio, danzatore, musicista. In alcuni casi, e ancora una volta i protagonisti erano le persone cieche, le si conduceva sulla strada della poesia⁷⁰. Si credeva infatti che fossero dotati anche di un'immaginazione superiore.

La vecchiaia, che prevedeva il sorgere di malattie, era considerata un passaggio naturale dell'esistenza umana.

Emerge chiaramente dagli studi sul mondo antico, come una nuova nascita non fosse una situazione circoscritta alla famiglia, ma riguardasse piuttosto l'intera comunità.

Il tema disabilità riferibile alle Sacre Scritture conosce due momenti temporali legati al Vecchio e al Nuovo Testamento.

Il Vecchio Testamento restituisce una visione della disabilità complessa e apparentemente contraddittoria, riassumibile seguendo varie traiettorie.

deformazioni fisiche, le colpe caratteriali (malattie mentali, tossicodipendenza) e lo stigma tribale (razza, religione, nazione). Su queste categorie e il peso specifico conseguente, si avrà modo di tornare.

⁶⁹ Cfr. CHIARA DELIA, *I diritti dei disabili: dalla preistoria ad oggi* in *Prezi*, 20 aprile 2024, [<https://prezi.com/p/n1zgbq7iioq2/i-diritti-dei-disabili-dalla-preistoria-ad-oggi/>] u. c. 07 maggio 2026.

⁷⁰ Cfr. NORA, *Il mito di Efesto e la disabilità ai tempi dell'Antica Grecia* in *Sistem.Abile*, 19 maggio 2022, [<https://www.sistemabile.it/il-mito-di-efesto-disabilita-antica-grecia/>] u. c. 12 maggio 2026.

La disabilità congenita era spesso vista come segno di un ordine divino misterioso: ad esempio nel Libro dell'Esodo (cap. 4, vs. 11), si legge “Chi ha dato la parola all'uomo? Chi lo ha fatto muto o sordo?”

In generale però tutte le forme di disabilità “[...] rappresentano colpa, peccato, grave condizione spirituale e morale negativa impressa sul corpo collettivo (gli esseri umani in genere e l'intero popolo d'Israele), e individuale (il male, l'impurezza e la peccaminosità del singolo)⁷¹. Si può concludere che la disabilità alla nascita veniva catalogata come una punizione per i peccati dei genitori⁷².

Dalla Scrittura Veterotestamentaria non emergono trattamenti relativi a regimi di esposizione, o eliminazione, quanto piuttosto di emarginazione interna, una sorta di segregazione. Si devono fare dei distinguo: nella Torah, la disabilità congenita, associata alla mancanza di “integrità” fisica precludeva la possibilità ai sacerdoti di officiare il culto. Questo non era visto come un giudizio morale sulla persona, ma come un requisito di perfezione per rappresentare il divino. Secondo il Levitico (cap. 21, vs. 16-23), i discendenti di Aronne con “difetti fisici” (ciechi, zoppi, deformi, ecc.) non potevano accostarsi all'altare per offrire i sacrifici: il Tabernacolo era considerato una rappresentazione terrena della perfezione celeste; per questo motivo, chi vi prestava servizio doveva essere fisicamente “completo”.

Sebbene l'appartenente alla stirpe sacerdotale con disabilità (acquisita o congenita), fosse escluso dal lavoro, comunque la legge lo tutelava. Non era né povero, né abbandonato. Gli appartenenti al popolo invece, sebbene non venissero allontanati dalla comunità, non vedevano la loro sussistenza garantita da alcuno: vivevano di accattonaggio, elemosine, vari espedienti. Non veniva loro riconosciuto alcun ruolo sociale, se non quello del “ricevente” di elemosina.

⁷¹ M. SCHIANCHI, *Storia della disabilità...*, op. cit., pp. 51-52.

⁷² Sempre nel Libro dell' *Esodo*, il secondo comandamento del Decalogo, proibisce l'idolatria. Dio si definisce "geloso" e afferma di punire l'iniquità dei padri sui figli fino alla terza e quarta generazione per chi lo odia. Questo versetto sottolinea la gravità dell'infedeltà a Dio e le sue conseguenze intergenerazionali. Cfr. *Esodo*, cap.20, vs 5-10.

Per quanto concerne i Vangeli e le Sacre Scritture successivamente citate il testo di riferimento è la versione biblica proposta da BRUNO MAGGIONI, GREGORIO VIVALDELLI (a cura di), *La Bibbia Nazareth*, Ancora, Milano 2008.

Rispetto alla categoria dei soldati, che rappresenta un discorso a parte nel panorama delle disabilità acquisite, non si sono riscontrate evidenze di trattamento nell'ambito dell'Antico Testamento. Si può concludere però che rimanevano ai margini della società, comunque "[...] potendo contare sul benevolo sostegno di individui, famiglie o della comunità"⁷³.

La disabilità può venir acquisita anche come "marchio" di elezione e di incontro profondo con Dio: nel Libro della Genesi (cap. 32, vs. 23-33), in seguito alla lotta con l'Angelo, Giacobbe viene colpito all'articolazione del femore, per cui gli rimane un'evidente zoppia. In questo senso la sua menomazione presenta un'aurea di sacralità. Altri due protagonisti della Bibbia, Isacco e Eli, a cui sopraggiunge una cecità senile, rimangono comunque due figure profetiche, la cui autorevolezza non viene meno.

Nel Nuovo Testamento, la disabilità congenita è ancora prevalentemente descritta come conseguenza del peccato o sinonimo di perdizione⁷⁴.

Fino alla predicazione di Gesù, i cui gesti hanno una valenza terapeutica ed educativa. Gesù ha una sua propensione verso malati e sofferenti, ha un rapporto ravvicinato e fisico con il corpo che presenta una qualunque forma di disabilità e sofferenza. Le sue mani vengono poste sempre su coloro che gli si presentano. Tocca le loro piaghe, i loro occhi, la loro lingua⁷⁵. Ciò contrasta terribilmente con l'emarginazione a cui ciechi, zoppi, storpi erano soggetti. La medesima disponibilità, Gesù, la dimostra rispetto ad altri comportamenti moralmente stigmatizzati: difende la prostituta e ne impedisce la lapidazione e promette il Paradiso al ladrone, che accanto a Lui sul Golgota, attende la morte sulla croce⁷⁶.

⁷³ M. SCHIANCHI, *Storia della disabilità...*, op. cit., p. 57.

⁷⁴ Ne danno testimonianza le lettere di san Paolo, soprattutto ai Romani e ai Corinzi. Nel *Vg.* di *Mt* cap. 15, vs. 14, Gesù dice "Lasciateli! Sono ciechi e guide di ciechi. E quando un cieco guida un altro cieco, tutti e due cadranno in un fosso!" con riferimento a una condotta morale disdicevole.

⁷⁵ I passaggi evangelici sulla guarigione riguardano più tipi di disabilità. Dal cieco di Gerico (*Mc* cap. 10, vs. 46-52) alla guarigione del sordomuto (*Mc* cap. 7, vs. 31-37), o alla guarigione del paralitico di Cafarnao nei tre vangeli sinottici (*Mc* cap. 2, vs. 1-12; *Mt* cap. 9, vs. 1-8; *Lc* cap. 5, vs. 17-26).

⁷⁶ Cfr. rispettivamente *Vg Gv*, cap. 8, vs 1-11; e *Vg Lc*, cap. 23, vs. 39-43.

Nel Nuovo Testamento la differenza tra disabilità congenita e acquisita emerge sia nel linguaggio utilizzato che nel significato teologico dei racconti.

“Maestro, chi ha peccato, lui o i suoi genitori, perché sia nato cieco?” questo versetto dal Vangelo di Giovanni (cap. 9, vs 1-7) evidenzia da una parte il radicamento del concetto di colpa, dall'altra scatena il dibattito su chi avesse la colpa da espiare. Gesù nega l'esistenza di una colpa da attribuire al ragazzo cieco o ai suoi genitori: semplicemente il giovane è così poiché le opere di Dio si sono manifestate in lui⁷⁷. Quindi il peccato (la colpa) e la disabilità che scaturisce, muta in possibilità: la possibilità della manifestazione della grandezza divina, che tramite la guarigione ne viene sublimata⁷⁸.

Un'altra lettura che sottolinea l'importanza della guarigione ha un risvolto biologico con ricadute pratiche. Restituire la vista a un cieco nato, significava creare dal nulla una funzione mai avuta, che permetteva, a chi non l'aveva mai conosciuto, ma lo desiderava, l'inserimento nella società.

Ben diverso il caso del cieco Bartimeo (Mc cap. 10, vs. 46-52), che a differenza del cieco nato, esprime il desiderio di “vedere di nuovo”. Questo dettaglio suggerisce che chi avesse perso la vista nel corso della vita, ne serbasse il ricordo e volesse il ripristino della funzione perduta al fine di ritrovare il suo ruolo sociale.

Potremmo dunque concludere che la narrazione nel Nuovo Testamento “usa” la disabilità congenita per mostrare che la grazia di Dio precede ogni merito o colpa umana. Invece la disabilità acquisita mette in circolo un desiderio di riscatto e la volontà di tornare a essere parte attiva della comunità.

Le Sacre Scritture, alla fine, hanno avuto nella cultura occidentale la funzione di “dare un significato” alla presenza della disabilità fra gli uomini. E in seconda istanza, a

⁷⁷ Cfr. Gv cap. 9, vs. 1-41.

⁷⁸ Di fatto senza il peccato non potrebbe manifestarsi la guarigione, e quindi non ci sarebbe la bellezza assolutoria di Gesù Cristo. Cfr. CARLO CARENA (a cura di) *Sant'Agostino. Le Confessioni*, Città Nuova, Roma 1988; in part. Libro VII, Cap.21, Libro VIII, Capp. 11-12 e ancora Libro VII, Cap. 8 dove Sant'Agostino descrive Dio come un "medico" che usa "colliri pungenti" per guarire dalla cecità del peccato.

differenza della società greco-romana e dell'Antico Testamento, la disabilità diviene una questione privata, il simbolo di uno stigma individuale⁷⁹.

Parlare di disabilità nel periodo medievale, vuol dire soprattutto soffermarsi e ragionare sul *monstrum*⁸⁰, di cui si ricorda il duplice significato: “mostro” come prodigio, e “mostro” come essere sgradevole.

Ne parlano sia Plinio il Vecchio (23-79 d.C.) con la *Naturalis Historia* (fig. 1) un'opera enciclopedica, che prevede un grande catalogo di mostri; sia Gaio Giulio Solino (III° secolo d.C.) nella *Collectanea rerum memorabilium*, il testo raccoglie curiosità, meraviglie naturali e descrizioni del mondo conosciuto, rappresentando una fonte preziosa per la cultura tardo-antica e medievale⁸¹. Ma è la diffusione soprattutto dei bestiari, che forniscono descrizioni e immagini su creature fantastiche e mostruose, ad avere grande fortuna e grande seguito⁸². Il mostro umano che continua a essere spiegato, sia nella narrazione dotta che in quella popolare, spaziando “[...] dal divino, ai rapporti sessuali, al mestruo femminile, alle unioni bestiali”⁸³, e che trova proprio nella donna, il massimo artefice della minorazione per colpa, poiché è la donna che genera. Prende piede l'idea che se la donna incinta incontra individui brutti o deformati, ciò che esce dal suo ventre non potrà che essere un mostro. E parallelamente se genera

⁷⁹ Cfr. M. SCHIANCHI, *Storia della disabilità...*, op. cit., p. 65.

⁸⁰ *Monstrum*: s. neutro, latino. Termine corrispondente all'ital. *mostro*, adoperato talvolta anche in contesti italiani con i significati che erano propri della lingua latina: di prodigio, fatto o fenomeno portentoso, eccezionale, in senso sia positivo sia negativo, e riferito anche a persona che riveli qualità buone o cattive, oltrepassanti i limiti della normalità, ma senza le connotazioni deteriori che *mostro* ha acquisito nell'uso moderno. [<https://www.treccani.it/vocabolario/monstrum/>] u. c. 04 maggio 2026.

⁸¹ Le due opere sono state digitalizzate e consultabili ai seguenti indirizzi:

per *Historia Naturalis* cfr. [https://archive.org/details/bub_gb_pjzWC0-PoCsC/page/n9/mode/2up] u. c. 05 maggio 2026.

per *Collectanea*, cfr. [<https://archive.org/details/collectaneerum00soliooft/page/n19/mode/2up>] u. c. 05 maggio 2026.

⁸² Il testo più famoso in questo senso è quel del Fisiologo, di paternità ignota, composto tra il II e il V secolo d. C., che descrive le particolarità di esseri appartenenti al mondo animale, ma anche di altri riferibili quello minerale.

Cfr. ANTONIO ZAMBON (a cura di), *Il fisiologo*, Adelphi, Milano 1975.

⁸³ M. SCHIANCHI, *Storia della disabilità...*, op. cit., p. 80.

una creatura non sana, ciò è la conseguenza di una condotta peccaminosa, diabolica. Quindi la disabilità congenita era spesso vista come una punizione divina oppure come il risultato di azioni peccaminose commesse. “L’idea di un’orrenda promiscuità, se non addirittura di un’alleanza tra la donna e il demonio, ha ovunque (anche fuori dall’occidente cristiano) una presa facilissima e nei recessi dell’anima popolare sarà assai dura a morire”⁸⁴.

Se la disabilità congenita era percepita come descritto sopra, quella sopraggiunta causata da vari agenti veniva considerata in modalità diverse: anche in questo contesto storico, la disabilità acquisita sul campo di battaglia era spesso vista come un segno di onore, valore e nobiltà. Poteva essere percepita come una “grazia”: soffrire in vita permetteva di scontare le proprie colpe prima della morte, garantendo un accesso più veloce al Paradiso.

Erano disabilità acquisite anche le menomazioni ricevute per punire certi atti, come la rapina o l’omicidio: dallo stigma morale, a seguito della condotta criminosa, a quello fisico, che doveva fungere da monito per la collettività. Queste menomazioni inflitte per punire chi si macchiava di crimini, venivano espunte da qualunque tipo di assistenza o di aiuto⁸⁵, nonostante i puniti fossero ritenuti dei *pauperes*, dei miseri non avevano diritto all’aiuto come gli appartenenti alle categorie citate sopra⁸⁶.

⁸⁴ M. FIORANELLI, *Il decimo cerchio. Appunti per una storia della disabilità*, op. cit., p. 32.

⁸⁵ Cfr. JAVIER LERALTA, *La giustizia nel Medioevo: dalla gogna al patibolo* in *Storica*, 16 novembre 2022, [https://www.storicang.it/a/giustizia-nel-medioevo-dalla-gogna-patibolo_15851] u. c. 07 maggio 2026.

⁸⁶ A questo proposito si cita a titolo di esempio, la parigina Casa dei Trecento, una forma embrionale di ospedale completata nel 1260, era pensata per ospitare persone cieche, in grado di essere però in parte autonome. Tale Casa era dotata di uno statuto simile a quello degli ordini mendicanti, e prese il nome appunto dal fatto che non poteva ospitare più di trecento ospiti. Chi vi era ammesso praticava una sorta di recupero spirituale: si dedicava alla preghiera, all’assistenza dei condannati a morte e alla veglia funebre richiesta dalle confraternite laicali, sebbene la principale attività fosse proprio l’elemosina. Con questa fondazione, si istituzionalizzava il legame tra disabilità, mendicizia ed elemosina e della presa in cura della Chiesa di queste forme di povertà. Lo spiega FRA GABRIELE SCARDOCCI, *Fra lo stigma e la grazia. Ricerca introduttiva per una teologia della disabilità*, Phronesis, Roma, 2024, cit. in MERCURIADE, *Via per la santità o punizione divina? La disabilità nel Medioevo* in *Il palazzo di Sichelgaita*, 2 luglio 2024, [<https://ilpalazzodisichelgaita.wordpress.com/2024/07/02/via-per-la-santita-o-punizione-divina-la-disabilita-nel-medioevo/>] u. c. 07 maggio 2026.

L'Europa del Cinquecento e dei primi decenni del Seicento vede ancora un proliferare di pubblicazioni, sia di carattere popolare, che erudito, a tema “mostro”. Il chirurgo francese Ambroise Paré (1510-1590) nel 1573 compilò un unico trattato sui mostri *Des monstres et prodiges*⁸⁷ (fig. 2) che pone sullo stesso piano il prodigio e l'errore, il meraviglioso e il discorso medico sul corpo anormale. Paré, inaugura un approccio secolare e clinico dei mostri che procederà in parallelo, ma anche in contrapposizione alle interpretazioni religiose, finendo poi con il sostituirle all'inizio del ventesimo secolo⁸⁸.

Il volume è la *summa* delle conoscenze acquisite nel secolo sedicesimo sulle deformità umane. Secondo Paré il mostro è un essere che sta fuori dal corso normale della natura, come un bimbo che nasce senza arti, con una menomazione manifesta. La sua presenza è presagio di disgrazia, mentre il prodigio è un fenomeno che avviene contro il corso della natura, come ad esempio una donna che partorisce un animale. Paré identifica le cause per cui si arriva allo sviluppo dei mostri⁸⁹: l'approccio però a differenza della trattatistica coeva non è più quello teleologico o della “curiosità”. Alla commistione di spiegazioni ancora fantasiose si aggiungono anche alcuni elementi scientifici. Il medico, filosofo e scienziato Fortunio Liceto (1577-1657) fu fortemente influenzato dall'opera di Paré. Nel suo *De monstrorum caussis, natura, et differentiis*⁹⁰ (1616), vengono analizzate e raffigurate le malformazioni umane comprese quelle dell'embrione. Egli classificò tutte le deformazioni “fantasie della natura”.

Comunque le persone nate con una menomazione erano spesso giudicate attraverso il filtro della superstizione o della teologia morale. La “nascita deforme”, veniva

⁸⁷ MASSIMO CIAVOLELLA (a cura di), *Ambroise Paré. Mostri e prodigi*, Salerno, Roma 1996.

⁸⁸ Cfr. ROSEMARIE GARLAND-THOMSON, *Dal prodigio all'errore: i mostri dall'antichità ai giorni nostri* in SANDRINE LEMAIRE, PASCAL BLANCHARD, NICOLAS BANCEL *et al.*, *Zoo umani. Dalla Venere Ottentotta ai reality show*, Ombre Corte, Verona 2003, p. 28.

⁸⁹ Cfr. M. SCHIANCHI, *Storia della disabilità...*, op. cit., p. 82.

Sono tredici le cause individuate biologiche da Paré, che vanno dall'ira di Dio, all'utero piccolo, alla quantità insufficiente del seme...

⁹⁰ Il testo è consultabile in formato digitale, cfr. [<https://archive.org/details/demonstrorumcaus00lice/page/n7/mode/2up>] u. c. 12 maggio 2026.

interpretata come un segno di castigo divino per i peccati dei genitori, e la conseguenza era una forte emarginazione sociale della famiglia stessa, e in ambito scientifico e popolare, i nati con gravi anomalie fisiche venivano chiamati “mostri” perché erano considerati prodigi della natura da esporre o studiare, ma raramente soggetti con diritti. Sebbene condannato dalla Chiesa, l'abbandono dei neonati con disabilità visibile era comune, soprattutto nelle classi povere che non potevano permettersi di mantenere una persona non in grado di produrre. In generale nell'età moderna (dal XVI al XVIII secolo) la disabilità era vissuta come una condizione sospesa tra la carità religiosa, il controllo sociale e i primi tentativi di educazione scientifica. Potremmo quindi concludere che l'epoca moderna segna l'inizio di una transizione verso la medicalizzazione e l'istituzionalizzazione delle persone con disabilità. I reduci dai campi di battaglia, la cui disabilità era sopravvenuta per via di cause esterne onorevoli, erano tra i pochi a ricevere una forma di riconoscimento statale.

Nelle comunità rurali o artigiane, chi perdeva un arto o la vista lavorando veniva solitamente assistito dalla rete familiare o dalle “confraternite” (corporazioni di mestiere), che fungevano da primi sistemi di mutuo soccorso.

Le condizioni di disabilità acquisite a causa di lebbra o sifilide portavano invece a una reclusione forzata in strutture isolate (i lazzaretti), poiché in questo caso l'associazione era tra il pericolo di contagio e l'idea della corruzione morale.

C'è poi da aggiungere che i bambini con disabilità congenite, che non potevano essere mantenuti dalle famiglie biologiche finivano spesso negli istituti per esposti, ma le condizioni di vita erano precarie e il tasso di mortalità molto alto.

Quindi potremmo concludere che: se la disabilità era congenita, diveniva sinonimo di presagio infausto, la si valutava “incurabile” e seguiva l'abbandono, la reclusione in ospedali e una vita di accattonaggio. Se acquisita onorevolmente, a seguito di un sacrificio per lo Stato, prevedeva accesso a ospizi militari (per veterani) o comunque a una qualche forma di sostegno dalla comunità. Se invece è una disabilità acquisita per

una malattia socialmente stigmatizzante, porta a isolamento sanitario e internamento coatto⁹¹.

Con il Seicento il panorama cambia. Nel 1642, viene pubblicata postuma, l'opera *Monstrum Historia* (fig. 3) di Ulisse Aldrovandi (1522-1605), medico ed entomologo bolognese. Aldrovandi individua che uno dei motivi principali della mostruosità congenita, poteva essere l'esito di una possibile ibridazione di specie diverse, con un ruolo ancora attivo della donna per generare il *monstrum*⁹². Le conseguenze di questi accoppiamenti sono proposte in un ampio e articolato volume, in cui l'autore propone

⁹¹ Il più famoso sito di segregazione coatta è il lazzaretto. Secondo il dizionario Treccani [<https://www.treccani.it/vocabolario/lazzaretto/>] u. c. 09 maggio 2026.

Lazzarétto (o lazzèrétto) s. m. [dal nome dell'isola veneziana di S. Maria di Nazareth, detta anticam. anche *Nazarethum*, con *l-* iniziale per influenza di *lazzaro* «lebbroso»].

Il lazzaretto più antico è del 1423 e fu fondato e istituito proprio a Venezia. In questo senso si desidera far menzione delle dispense che trattano specificatamente il tema relative al Corso della professoressa LUDOVICA GALEAZZO, Storia della Città e del Territorio del Dipartimento di DiSSGeA (Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità) dell'Università di Padova relative all'anno accademico 2022-2023.

⁹² Cfr. JEAN CEARD, BARTOLOMEO AMBROSINI (a cura di), *Ulisse Aldrovandi. Monstrum historia*, Les Belles Lettres – Aragno, Parigi-Torino 2002.

Anche per questo volume è prevista la fruizione on-line, al link:

[<https://archive.org/details/vlyssisaldrouan00aldra/mode/2up>] u. c. 09 maggio 2026.

Su questo tema sebbene scritto in epoca più recente, si desidera segnalare anche il testo di JOSÉ GIL, *Mostri. Umanità e anormalità*, trad. it. Marcello Sacco, Besa, Nardò (LE) 1994.

Gil, filosofo portoghese, nato in Mozambico (ex-colonia portoghese), si chiede quale sia la relazione tra mostruosità e normalità nel secolo della genetica e di Kafka, e quale fosse ai tempi dei bestiari fantastici. E ancora quali siano i confini tra umano e inumano o tra fisico e mentale nell'era della psicoanalisi e in quella della teologia. Un'indagine che, nel pensiero dell'uomo occidentale esamina la posizione e il peso avuti dal mostro, inteso sia come individuo nato deforme, sia come esemplare di una razza diversa. Gli uomini, secondo Gil, fin dalla loro origine, hanno avuto bisogno dei mostri per diventare umani: ciò finisce col tradurre la teratologia in una ricerca dell'Altro, al fine di poter affermare la propria superiorità.

La teratologia s. f. [dal gr. *τερατολογία*, propr. «esposizione, raccolta di cose mostruose», comp. di *τερατο-* «terato-» e *-λογία* «-logia»] studio delle anomalie morfologiche e in particolare delle anomalie fetali (nella medicina del passato denominate *mostruosità*) che interessano il campo dell'ostetricia e dell'anatomia patologica, oltre che la zoologia generale, con riferimento a malformazioni.

[<https://www.treccani.it/vocabolario/teratologia/>] u.s. 21 febbraio 2026.

una carrellata di esseri (umani e animali) morfologicamente bizzarri : l'uomo con il becco, la gallina con tre zampe.

Quello di Aldrovandi, rimane un importante tentativo di catalogare le diverse forme di mostruosità, passando dal mito alla descrizione naturalistica; studiando la “materia seminale”, allontanandosi dall'idea che i mostri dipendano dagli errori casuali o siano il simbolo di portenti divini. A lui il merito di un approccio razionale, capace di unire osservazione scientifica e interpretazione dei fenomeni. In questo senso Aldrovandi, che morì nel 1605, sarà un precursore dei tempi, anticipando studi e considerazioni che si riproporranno quasi un secolo dopo, nel periodo illuminista. Nonostante l'opera di Aldrovandi, il sistema di esclusione riservato ai nati deformi non cambia: essi venivano ancora nascosti o abbandonati. In taluni casi, se presentavano aspetti di nanismo, potevano essere portati a corte e fungere da intrattenitori come buffoni.

Chi acquisiva una disabilità nel corso della vita riceveva spesso un trattamento più ‘umano’ o caritatevole a seconda delle circostanze dell'incidente.

Si confermano le dinamiche del secolo scorso, per cui i soldati mutilati in battaglia godevano di qualche forma di protezione. Sebbene emarginati dal mondo del lavoro, erano visti come servitori della patria e potevano avere accesso a forme embrionali di pensioni o ricoveri dedicati. Luigi XIV, ad esempio, fondò a Parigi l' *Hôtel des Invalides* (1670) proprio per ospitare i veterani mutilati.

Se la disabilità era causata da incidenti sul lavoro o malattie veniva vista più come una disgrazia o una sfortuna. Sebbene la persona perdesse utilità economica, non portava lo stesso marchio di “male intrinseco” della disabilità congenita.

Le menomazioni legate all'età avanzata (cecità o sordità senile) erano considerate naturali e non stigmatizzavano l'individuo o la famiglia allo stesso modo delle malformazioni dalla nascita.

Mentre la disabilità congenita era letta in chiave morale e spirituale (una colpa scritta nel corpo), quella acquisita era trattata con un misto di pietà caritatevole e gestione pratica della povertà. In entrambi i casi, l'individuo finiva spesso nel sistema delle strutture di internamento come ospedali od ospizi, ma la persona che acquisiva la

disabilità, conservava una dignità sociale che al nato non conforme era quasi sempre negata.

I primi ospedali furono pensati, e organizzati dalla Chiesa⁹³. In nome di quella carità che permea il mondo cristiano, si ritiene sia giusto occuparsi di queste persone, invece di ucciderle: un modo per sottrarre alla strada una gran folla di derelitti, ciechi, storpi. Il passo successivo consisterà poi nel separare i malati di mente dai malati comuni⁹⁴.

All'alba del Settecento, grazie al filosofo inglese John Locke⁹⁵, si avvertono i prodromi delle teorie illuministe. Conseguentemente si assiste ad un cambio di paradigma. La filosofia illuminista incoraggia ad analizzare e approfondire. In particolare rispetto alle disabilità manifestate fin dalla nascita, "Il corpo umano viene indagato con un'attenzione il più possibile scevra da condizionamenti di carattere dogmatico, senza il timore di essere tacciati di blasfemia se, per esempio, si osa sostenere che un certo morbo o la sua origine siano da imputarsi a fattori non connessi a peccati individuali o a volontà divina"⁹⁶.

Grazie a pensatori come Denis Diderot (1713-1784), la disabilità congenita smise di essere vista come un castigo divino o una colpa morale. I "mostri", secondo Diderot, sono il simbolo del potere della natura e offrono la prova che l'ordine naturale delle

⁹³ Si veda a questo proposito ELISABETTA MOLteni, *Ospedali e ospizi: carità pubblica e cristiana* in DONATELLA CALABI, ELENA SVALDUZ (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Luoghi, spazi, architetture*. Vol VI, Fondazione Cassamarca-Costabissara Colla, Treviso 2010, pp. 175-195.

Elisabetta Molteni individua già nel Trecento un secolo importante per la costruzione degli ospedali principalmente in territorio germanico. L'Italia, un secolo dopo, assumerà un ruolo di primissimo piano per la diffusione degli edifici ospedalieri: gli Innocenti di Firenze, l'Ospedale Maggiore di Milano, il Lazzaretto di Venezia, giusto per citarne alcuni tra i più noti. Si dovrà invece attendere il Settecento per l'Annunziata di Napoli e per l'ospedale di Padova.

⁹⁴ Già nel primo Quattrocento in Spagna venne fondato l'ospedale di *Nuestra Senora de Gracia* di Saragozza, predisposto ad accogliere e curare i malati mentali. Questi spazi noi li chiameremo per lungo tempo manicomi. Saranno i Gesuiti che nel 1550 fonderanno l'ospedale di Santa Maria della Carità, uno dei primi manicomi italiani.

Cfr. LUCIA ROSCIONI, *Il governo della follia : ospedali, medici e pazzi nell'età moderna*, Mondadori, Milano 2003. Di fatto i manicomi in territorio italiano rimarranno aperti fino al maggio 1978, quando la Legge 180/1978, nota anche come "Legge Basaglia" non ne decreterà la chiusura.

⁹⁵ John Locke (1632-1704) è stato il padre del liberalismo, dell'empirismo moderno e uno dei più influenti anticipatori dell'illuminismo. [https://it.wikipedia.org/wiki/John_Locke] u. c. 09 febbraio 2026.

⁹⁶ Cfr. M. FIORANELLI, , *Il decimo cerchio. Appunti per una storia della disabilità*, op. cit., p. 62.

cose non è perfetto. Nei suoi scritti, *Lettera sui ciechi ad uso di quelli che vedono* (1749) (fig. 4), e *Lettera sui sordomuti ad uso di quelli che sentono e che parlano* (1751), l'autore afferma che la pluralità e l'eterogeneità sono alla base dell'organizzazione naturale. Diderot, sostenne che la disabilità fosse semplicemente una variante fisiologica della natura, che non recava con sé messaggi maligni, né di essi rappresentava una qualche espressione: quindi da questo punto di vista venne disinnescata in maniera potente la modalità pregiudiziale e stigmatizzante verso la disabilità congenita, che si iniziò a considerare come “educabile”. Non più vista come un segno del divino, diventa una sfida per la pedagogia così detta speciale⁹⁷.

C'è da specificare che chi nasceva con deficit cognitivi gravi rimaneva ai margini, spesso ancora internato in ospizi o manicomi.

La disabilità acquisita era vista comunque come più “curabile” o gestibile, specialmente se legata a traumi fisici o malattie recenti che la medicina dell'epoca cercava di studiare e alleviare. Chi la acquisiva servendo lo Stato o lavorando continuò a godere di una certa priorità assistenziale. Si iniziarono a teorizzare concrete forme di risarcimento⁹⁸.

Tra la fine del Settecento e il nuovo secolo, spingendosi fin dentro al Novecento, il panorama cambia ulteriormente.

⁹⁷ Considerata in Italia come una scienza che ne integra l'azione educativa con la medicina e la psicologia, trova le sue origini negli studi del medico francese Jean-Marc Gaspard Itard (1774-1838), che si occupò del giovane Victor, ragazzo dell'Aveyron, cresciuto nella foresta senza regole, né educazione. E si è evoluta fino ai moderni concetti di inclusione scolastica come descritto dal professor Andrea Canevaro (1939-2022).

Cfr. JEAN ITARD, *Il ragazzo selvaggio*, trad. it. Giovanni Mariotti, SE, Milano 2024.

Ma anche il film *biopic* di François Truffaut., *L'Enfant sauvage*, Francia, 1970.

L'autrice segnala tra i tanti, il vol. di ANDREA CANEVARO, *Le logiche del confine e del sentiero. Una pedagogia dell'inclusione (per tutti, disabili inclusi)*, Erickson, Trento 2006.

⁹⁸ A partire dal Settecento l'accattonaggio si configura come reato, e quindi si sviluppa una rete di pubblica assistenza degli ospedali e delle istituzioni sempre più specializzate.

Cfr. M. SCHIANCHI, *Storia della disabilità...*, op. cit., p. 115.

Nel contesto della grande Rivoluzione industriale, le fabbriche diventano il luogo di lavoro dove gli operai trascorrono la maggior parte del loro tempo e le macchine fameliche, divorano i giorni e gli anni della manodopera umana, finendo un po' alla volta a volere anche la loro carne. Persone nate sane, che perdono l'uso degli occhi, delle gambe o delle braccia. La naturale conseguenza non può esserne l'abbandono o l'emarginazione: e non a caso in questo contesto nasce la categoria degli invalidi del lavoro. E conseguentemente i vari governi si attivano con delle politiche—ora le definiremo di *welfare*—per l'assistenza, la cura e le iniziative atte alla gestione di questa parte di popolazione sacrificata al lavoro.

Il corpo non conforme diventa così un fenomeno da gestire socialmente.

Il secolo diciottesimo verrà anche indicato come il grande periodo ortopedico, poiché propone una serie di dispositivi di correzione. Busti, corsetti, altalene con contrappesi, “macchine raddrizzatrici” pensate dal personale sanitario e realizzate dai vari artigiani, proprio per correggere piedi e gambe di chi rimaneva vittima di incidente sul lavoro. Si trattava di esperimenti, prove, tentativi, ma che avrebbero fornito il bagaglio culturale ed esperienziale per trattare di lì a poco i milioni di corpi straziati dalle guerre mondiali⁹⁹.

Dal punto di vista delle disabilità congenite, bisogna considerare due aspetti, uno di natura pratica-economica, l'altro più filosofico. In primis, le fabbriche e il loro efficientamento avevano finito per parametrare le persone in termini di produttività. Chi presentava disabilità congenite, non potendo adeguarsi ai ritmi incessanti e meccanizzati degli opifici, veniva spesso ghettizzato o confinato ai margini della società. Si deve poi tener conto che proprio in questi anni, il naturalista inglese Charles Darwin (1809-82), aveva elaborato la teoria evoluzionista delle specie diffondendo il

⁹⁹ Per avere una stima dei numeri impressionanti di invalidi, mutilati, menomati dopo i conflitti mondiali, cfr. SALVATORE LUPO, ANGELO VENTRONE, *L'età contemporanea*, Mondadori, Milano 2018, in part. pp. 237-241 e pp. 382-384. Si suggerisce poi di NICOLA LABANCA (a cura di) *Guerra e disabilità. Mutilati e invalidi italiani e primo conflitto mondiale*, Unicopli, Milano 2016. Sebbene focalizzato sul primo conflitto mondiale, il volume offre approcci teorici, strumenti critici e tutte le prospettive interdisciplinari per uno studio e l'analisi della disabilità bellica, liberandola da stereotipi e pregiudizi.

volume “L’origine delle specie” (1859)¹⁰⁰. Secondo tale teoria tutti gli esseri viventi sono in continua competizione fra di loro finendo con il creare quindi una nuova specie, in grado di adattarsi meglio all’ambiente. In questa battaglia per la sopravvivenza la natura opera una particolare selezione (quella “naturale”, appunto) in cui i più deboli saranno destinati a scomparire poiché le loro caratteristiche intrinseche sono incapaci di uniformarsi alle condizioni ambientali. I più forti sopravvivranno e trasmetteranno il loro patrimonio genetico alla prole, in modo da perpetuare la specie in possesso dei tratti più vantaggiosi. Contemporaneamente a ciò si diffonde in tutta Europa il darwinismo sociale, una teoria paradossale che interpreta in chiave reazionaria le idee rivoluzionarie di Darwin: si tratta dell’applicazione del concetto di selezione naturale alla sfera sociale¹⁰¹.

1.3 Dai *freaks show* agli zoo umani. Dai disastri della guerra alle Convenzioni delle Nazioni Unite

L’Ottocento vede la diffusione di una struttura in particolare, quella del circo. In questo luogo dalla forma circolare e itinerante, unitamente a spettacoli equestri, esibizione di acrobati e spettacoli con animali, si assiste anche a un altro tipo di intrattenimento.

A lato degli spettacoli di circo trova un importante mercato anche il *Side Show*, la baracca dei fenomeni, ossia il luogo dove si ostentano per profitto esseri umani o animali portatori di anomalie

¹⁰⁰ CHARLES DARWIN, *L’origine della specie*, trad. it. Luca Fratini, Bollati Boringhieri, Torino 2011, XVIII^a ed.

¹⁰¹ A partire da questa teoria, Francis Galton (1822-1911) conia il termine eugenetica, che l’aveva definita come la scienza per il perfezionamento della specie umana in virtù di una migliore riproduzione. Egli sosteneva che la trasmissibilità dei caratteri avviene prevalentemente per via ereditaria, senza alcuna influenza dell’ambiente e della società. Pertanto l’aberrante scopo dell’eugenetica diventa quello di liberare l’umanità dalle malattie e dalle imperfezioni, incoraggiando la riproduzione degli individui migliori e scoraggiando quella dei singoli colpiti da qualche forma di disabilità fisica o mentale.

Cfr. ALESSANDRO ROSA, *La disabilità nella storia (seconda parte)* in *UildmTorino*, 5 dicembre 2019, [<https://www.uildmtorino.org/la-disabilita-nella-storia-seconda-parte/>] u. c. 12 maggio 2026.

fisiche o provenienti da luoghi esotici, o dichiarati tali, e artisti dotati di capacità straordinarie. Sembra che l'usanza di tenere persone colpite da particolari handicap fisici, in special modo nanismo, fosse alquanto praticata già nell'antichità, soprattutto da sovrani e personaggi importanti¹⁰².

“La mostra delle atrocità dunque è messa in scena con l'esibizione dei fenomeni da baraccone [...]”¹⁰³.

Riemerge in un altro contesto storico e secoli dopo, la modalità dell'esposizione. Il mostrare “scherzi di natura”, traduzione del più utilizzato *freak show* (fig. 5) non era una novità e continuava la tradizione di possedere quei personaggi come fenomeni da esibire, già vezzo dei regnanti e delle corti¹⁰⁴.

Tra i più intraprendenti impresari, vi fu l'americano Taylor Barnum (1810–1891), che non solo trasse una fortuna dallo sfruttamento dagli sventurati, ma seppe intercettare quella voglia feroce, ignobile, quasi *voyeristica* dei sani. Il pubblico paga per vedere la donna barbata, il nano cavallerizzo, l'uomo lupo, i gemelli siamesi ma soprattutto guarda a come loro perfettamente sani, avrebbero potuto essere o diventare se il destino non avesse deciso diversamente.

Una realtà di miseria, sofferenza, percosse, che attende i protagonisti dei *freaks*, aborriti dagli stessi impresari che si arricchiscono sfruttandoli.

Un esempio famoso in questo senso è la storia vera di Joseph Merrick (1862-1890) narrata dal regista David Lynch (1946-2025) nel film *The Elephant Man* (1980). Merrick nasce con un'anomalia genetica, riconosciuta solo recentemente e identificata nella sindrome di Prometeo, che prevedeva un'abnorme crescita di tessuti e ossa. La deformità conseguente rendeva il suo aspetto somigliante a quello di un elefante¹⁰⁵.

¹⁰² ALESSANDRO SERENA, *Storia del circo*, Mondadori, Milano 2008, p. 36.

Serena specifica che di tali organizzazioni, e relative esibizioni dei “mostri”, si aveva già traccia nel Cinquecento: ne dà notizia in questo senso il filosofo e scrittore MICHAEL MONTAIGNE, *Saggi*, Vol.II, Mondadori, Milano 1991 cit. in MATTEO SCHIANCHI, *La terza nazione del mondo*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 79. Montaigne scriveva a proposito di un fanciullo, che per via della sua stranezza, veniva messo in mostra dal padre per ricavarne qualche soldo.

¹⁰³ M. SCHIANCHI, *La terza nazione del mondo. I disabili tra pregiudizi e realtà*, op. cit., p. 36.

¹⁰⁴ Cfr. M. SCHIANCHI, *Storia della disabilità...*, op. cit., p. 163.

¹⁰⁵ DAVID LYNCH, *The Elephant Man*, Stati Uniti-Regno Unito, 1980.

“Il mostro è un’eccezione che conferma la regola: questo campionario di soggetti stigmatizzati che sfilava [...] invita a riconoscere la normalità del corpo urbanizzato del cittadino nello specchio deformante dell’anormale”¹⁰⁶.

Non solo, ma come rileva Rosemarie Garland-Thomson, i *freak show* sono anticipatori di un altro fenomeno.

I *freak show*, forse più di ogni altra pratica popolare prima della guerra civile, hanno contribuito a spargere i semi di una solidarietà razziale, facendo da tramite tra le ricerche scientifiche sull’essenza della razza e il desiderio popolare di immagini del dominio bianco. Le esibizioni mettevano quindi in risalto le anomalie fisiche, le caratteristiche grottesche, l’infermità estrema, l’esotismo razziale o la differenza culturale di uomini esposti come oggetti... Molto spesso, si ritrovavano insieme più di una di queste peculiarità¹⁰⁷.

Intorno alla metà dell’Ottocento qualche voce dissonante in mezzo alla folla plaudente dei *freak show* comincia a salire. Inizia a farsi strada l’idea che per i “fenomeni”, l’ostentazione sotto il tendone da circo sia ormai disturbante, per certi versi disumana. In Europa, una decisa accelerata in questo senso, si verifica in seguito all’evento bellico della Prima Guerra Mondiale: l’enorme numero di mutilati e amputati introduce violentemente nella società l’idea del trauma, della vulnerabilità e fragilità del corpo umano. Si tratta di uomini che partiti per il fronte in piena salute e integri, vi ritornano menomati, e irrimediabilmente segnati nella mente e nel fisico.

Vengono poste di fronte, una davanti all’altra due dimensioni della disabilità: da una parte chi con essa vi era nato, e dall’altra chi l’aveva acquisita (a causa della guerra),

“*I’m not an animal, I’m a man*” con queste parole John Merrick gridava tutta la sua umanità. Morì non ancora ventottenne, per avere cercato di dormire in una posizione da uomo normale: steso con la testa sul cuscino, ma la pesantezza del cranio abnorme gli provocò il soffocamento. Il film è tratto dal testo del medico inglese Frederick Treves (1853-1923) che ebbe modo di occuparsi amorevolmente di Merrick, ma anche di studiarne in termini scientifici il corpo e la sua particolare configurazione morfologica.

Cfr. FREDERICK TREVES, *The Elephant Man*, trad.it Matteo Codignola, Adelphi, Milano 2021.

¹⁰⁶ M. SCHIANCHI, *La terza nazione del mondo. I disabili tra pregiudizi e realtà*, op. cit., p. 81.

¹⁰⁷ R. GARLAND-THOMSON, *Corpi eccezionali nella modernità* in S. LEMAIRE, P. BLANCHARD, N. BANCEL *et al.*, *Zoo umani. Dalla Venere Ottentotta ai reality show*, op. cit., p. 40.

creando un cortocircuito mai visto prima: chi la metteva in mostra, chi voleva rifuggerne.

I *freak show* ebbero vita più lunga nella realtà americana — oltreoceano non ci fu l'impatto violento della prima guerra mondiale — sarà la settima arte che proverà a restituire rispettabilità e umanità ai cosiddetti mostri. Il regista americano Tod Browning¹⁰⁸ (1880-1962) presentò l'anormalità come fenomeno umano "accettabile". "Il suo capolavoro rimane senza dubbio *Freaks* (1932) una pellicola apparsa fugacemente sugli schermi italiani. Narra le vicende e i drammi di essere deformi e anormali. La pellicola, allucinante, era interpretata da reali scherzi di natura"¹⁰⁹.

Il regista ambienta le vicende in un circo e narra in particolare la triste storia di un nano che s'innamora di una cinica trapezista. Lei avida, lo ciruisce, lo sposa e infine lo avvelena. Gli amici del nano si vendicano in un modo orrendo, deformando viso e fisico di quella donna senza scrupoli, rendendola alla fine un *freak*.¹¹⁰ Il film verrà aspramente criticato, nessun individuo "normale" può riconoscersi in quella dimensione tanto esecrabile. Ma è qui che invece risiede la sua forza: "[...] il regista mostra, senza sensazionalismo e con compassione per i personaggi, l'ambiguità delle false apparenze, e la mostruosità dell'anima nascosta dietro alla normalità"¹¹¹.

E' la "normale" trapezista a comportarsi in maniera tanto cinica e sprezzante. Lo stereotipo viene disatteso. E quel punto di tangenza tra "sani e non", si assottiglia.

Tutto ciò riporta alla mente un altro fenomeno detestabile e di enorme disumanità quello degli "zoo umani", sopravvissuto fino alla metà del XX secolo, e legato alle varie espansioni coloniali soprattutto nel continente africano. Le protagoniste di questi

¹⁰⁸ TOD BROWNING, *Freaks*, Stati Uniti 1932.

¹⁰⁹ MASSIMO MOSCATI, *Guida al cinema dell'orrore*, Il Formichiere, Milano 1977, p. 131.

¹¹⁰ La modalità punitiva che la trapezista subisce per mano dagli altri *freaks* è davvero raccapricciante. Alla fine, tralasciando i particolari truculenti, si troverà con la lingua mozzata e gli arti inferiori deformati: non potrà più emettere suoni, né stazionare in posizione eretta. Alla fine dovrà esibirsi anch'essa come fenomeno da baraccone.

¹¹¹ M. SCHIANCHI, *La terza nazione del mondo. I disabili tra pregiudizi e realtà*, op. cit., p. 85.

Si cita la pellicola "maledetta" di Browning per i motivi esplicitati, ma da qui in poi la filmografia popolerà un universo fatto di mostri. Dracula il Vampiro, *Frankenstein*, *Nosferatu*... in questo senso cfr. PIER MARIA BOCCHI, ANDREA BRUNI, *Freak show. Il cinema della difformità*, PuntoZero, Bologna 1998.

allestimenti¹¹² furono le potenze europee che si sentirono autorizzate a colonizzare, e quindi a esibire i “nuovi mostri”. Le nuove deformità prevedevano altre caratteristiche che andavano dalla pelle scura, al cannibalismo alle forme del corpo diverse. L'esempio più famoso in questo senso è quello rappresentato da Saartjie Baartman, la Venere Ottentotta (fig. 6): complice un'anomalia genetica (oggi conosciuta come steatopigia), le forme della giovane donna erano inusualmente pronunciate¹¹³.

Lei e gli altri membri dello “zoo umano”, sfilavano, come in “Un tragico corteo che imbonitori vocianti e domatori con il frustino faticano a tenere a bada [...] il corteo prosegue lasciando dietro di sé migliaia di corpi senza nome [...] La sfilata è conclusa e il pubblico torna a casa, soddisfatto di aver visto quella babele di subumani, e contento di non essere come loro”¹¹⁴.

Questo inciso permette di introdurre un importante concetto: quello di “guardare” (*to stare*) ampiamente analizzato da Rosemarie Garland-Thompson¹¹⁵.

¹¹² Si ritiene opportuno segnalare, se si vogliono comprendere e conoscere le modalità di organizzazione che sottendono alle esposizioni coloniali seguite alla colonizzazione del Continente Nero, il testo della professoressa GIULIANA TOMASELLA, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Il Poligrafo, Padova 2017 e ancora sulle vicende che coinvolsero l'Italia in Africa, il volume del maggior studioso in questo senso, il prof. NICOLA LABANCA, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna 2002.

¹¹³ La sua particolarità biologica sarà oggetto di studio alla stregua di una cavia da laboratorio: il cadavere della giovane donna verrà infatti sezionato senza nessun tipo di remora e di censura da parte di alcuno, proprio in virtù della sua appartenenza ad una razza “altra”.

Cfr. BENJAMIN REISS, *P.T. Barnum, Joice Heth e la nascita degli spettacoli “razziali”* in S. LEMAIRE, P. BLANCHARD, N. BANCEL *et al.*, op. cit., pp. 36-50.

Arianna di Genova, giornalista e critica d'arte racconta come la stessa Baartman finì a camminare a quattro zampe, per esporre il suo corpo e quindi evidenziare la sua “natura animalesca”. Il corpo come detto fu sezionato e infine il suo scheletro esposto al *Musée de l'Homme* di Parigi. Solo all'inizio del XXI secolo i resti tornarono in Sud Africa e lì, trovarono pace. Cfr. ARIANNA DI GENOVA, *Il circo nell'arte: dagli arlecchini di Picasso al fachimiro di Cattelan*, Il Saggiatore, Milano 2008, in part. *I freak*, pp. 158-172.

¹¹⁴ VIVIANO DOMENICI, *Uomini nelle gabbie. Dagli zoo umani dell'Expo al razzismo della vacanza etnica*, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 23.

¹¹⁵ Cfr. ROSEMARIE GARLAND-THOMSON, *Extraordinary body. Figuring Physical disability in American culture and literature*, Columbia University Press, Columbia, 1997, in part. III° cap. *The cultural Work of American Freak Shows, 1835-1940. The Spectacle of the Extraordinary bodies*. Cfr. ROSEMARIE GARLAND-THOMSON, *Staring: How We Look*, Oxford University Press Inc, Oxford 2009. In questo volume l'autrice partendo dal concetto di fissare, si concentra sulla

Si profilano in questo modo due figure che esistono perché vicendevolmente hanno ragione di esistere: colui che osserva e l'Altro, colui che viene osservato.

Senza il visitatore e il suo sguardo non esiste né lo zoo né la razzializzazione dell'atto, né la manipolazione delle identità. Questa realtà può essere perfettamente trasposta alla nozione di nudità. E' chi guarda che rende un atto pornografico, non colui (o colei) che si mostra [...]. Questo complesso di fattori produce, in tutti questi spettacoli un distanziamento di fatto (attraverso la messa in scena o il testo che accompagna) per mezzo del testo "differenza". Da qui un'analogia diretta tra il fenomeno dei *freak* (nord americani) relativo a "esemplari anormali" (o presentati come tali) e tutte le forme di sfruttamento (o manipolazione) delle popolazioni "indigene" nell'universo delle esposizioni coloniali. Infine il termine zoo implica una separazione, una relazione di distanza e di esteriorità resa esplicita nell'organizzazione dello spazio: cancelli, recinti, sbarre, schermi...¹¹⁶.

Questi recinti, perimetri, schermi, non fanno altro che profilare e concretizzare le due figure che sono imprescindibili l'una dall'altra. Solo che colui che osserva finisce con l'oggettivare l'Altro, quasi svuotandolo della sua essenza di essere umano. E tale schema pervasivamente ancora abita la nostra contemporaneità, magari offrendo nuovi protagonisti e collocando nuove recinzioni, ma il copione è confermato.

Basti pensare ai cloni contemporanei dei *freak show* e delle moderne parate di "zoo umani" rispettivamente in programmi televisivi come *Lo show dei record* e *Survivors*¹¹⁷.

questione delle dimensioni e della scala come indicatori chiave di normalità fisica: cosa ci sia in certi tipi di persone che rende impossibile distogliere lo sguardo da loro e perché alcuni stimoli visivi siano irresistibili. Non si può resistere dall'osservare alcune parti del corpo, le mani, i piedi e i volti che risultano sproporzionalmente accattivanti. Così come è complicato praticare una sorta di autocensura per regolarsi e orientare verso altra direzione la vergogna che scaturisce come risposta automatica al *to stare*.

¹¹⁶ GÉRARD LECLERC, *Il voyeurismo coloniale* in S. LEMAIRE, P. BLANCHARD, N. BANCEL *et al.*, *Zoo umani. Dalla Venere Ottentotta ai reality show*, op. cit., p. 186.

Si avrà modo di tornare su questo concetto: il cancello, il recinto, lo schermo sono dispositivi ambivalenti, che identificano inclusione ed esclusione.

¹¹⁷ Si citano due fenomeni televisivi ormai consolidati. Nel 2006 *Lo show dei record*, è nato come filiazione del format americano *Guinness Word Record*, che ormai ha conosciuto una diffusione planetaria. *Survivors*, di origine francese, è un

Si desidera aggiungere un'ultima considerazione successivamente alla situazione europea tra la fine (ufficiosa, non definitiva) dei *freak show* degli Anni Trenta e gli “zoo umani” degli Anni Cinquanta¹¹⁸. Si deve render conto di quel terribile dispositivo di sterminio voluto e perpetrato dalla Germania hitleriana negli anni dal 1939 al 1945.

Sotto le insegne dell'eugenetica nazista, base ideologica dell'aberrante principio per la purezza della razza, si stima furono duecentomila le persone con disabilità vittime del progetto folle di Hitler¹¹⁹. A questo proposito, i medici erano proprio tenuti a denunciare menomazioni congenite. E i genitori erano incoraggiati a rinchiudere i bambini in cliniche residenziali, dove venivano sistematicamente uccisi con mezzi barbari. “Medici e politici nazisti inquadrarono la questione in termini di igiene razziale, necessaria per ridurre il fardello della nazione che il Partito nazista associava alla disabilità”¹²⁰. Ma è l'intero dispositivo di sterminio organizzato dal Terzo Reich che prevede l'eliminazione dei nati con una qualsiasi forma di disabilità congenita, unitamente a pervasive campagne di sterilizzazione. Non solo ma la logica eugenetica e la scientifica razionalità del nazismo portano ad una sistematica eliminazione di chi

reality, in cui i concorrenti, regrediti ad uno stato di semi-primitività, devono sopravvivere nella natura. L'elenco di queste produzioni sarebbe lungo... *Adamo looking for Eva*, *Nudi e crudi*-L'isola dell'amore ecc...solo per citarne alcuni.

¹¹⁸ S. LEMAIRE, P. BLANCHARD, N. BANCEL *et al.*, *La fascinazione per il selvaggio e l'estraneo: alla ricerca dell'altro* in *Zoo umani. Dalla Venere Ottentotta ai reality show*, op. cit., p. 19. Il volume sottolinea come la nazione americana si sia costruita attraverso varie e progressive forme di esibizione. Dai *freak shows* all'eugenetica, dagli *ethnic shows* alla segregazione razziale è di fatto una lunga sfilza di tappe successive, in grado di replicare un modello mai messo in discussione.

¹¹⁹ Si rimanda all'approfondimento nel manuale di S. LUPO, A. VENTRONE, *L'età contemporanea*, op. cit., pp. 351-358. Ma anche al volume di ALY GOTZ, *Zavorre: storia dell'Aktion T4: l'eutanasia nella Germania nazista, 1939-1945*, trad.it. Daniela Idra, Einaudi, Torino 2017. Aly Gotz spiega quali fossero le modalità operative adottate dai medici nazisti, per realizzare il folle progetto hitleriano. Il Programma Eutanasia *Aktion TK4*, prevedeva la soppressione di migliaia di uomini e donne ritenuti incurabili. L'operazione appariva coperta da istituzioni fittizie che formalmente si dovevano occupare di curare e prestare assistenza. Ma di fatto gli individui con disabilità venivano condotti alla “dolce morte” o “morte misericordiosa”. C'è poi da aggiungere che molta parte della popolazione tedesca era favorevole alla morte per i “mangiatori inutili”.

¹²⁰ ROBERT CHAPMAN, *L'impero della normalità : neurodiversità e capitalismo*, trad. it. Gilda Dina, Mimesis, Milano 2025, p. 101.

fosse considerato “inadatto”, senza distinguere tra le cause di disabilità (se congenite o acquisite in guerra)¹²¹.

In Italia, la disabilità congenita divenne un problema politico e biologico: la società italiana andava epurata da chiunque non rientrasse negli ideali di forza e produttività del nuovo regime fascista. I bambini con disabilità venivano separati dagli altri, spesso in classi differenziali, nel tentativo di controllare e “bonificare” la futura generazione¹²².

La Prima Guerra Mondiale, lasciò in Italia centinaia di migliaia di reduci feriti, invalidi e mutilati. In questo contesto, il movimento fascista mussoliniano, traendo forza dal malcontento dei reduci, strumentalizzò la loro condizione per ottenere consenso politico. Nel 1923, un decreto regio sancì che l'associazione invalidi mutilati di guerra avesse la rappresentanza esclusiva dei mutilati di guerra presso il Governo: il regime fascista, cercò di garantire pensioni di guerra, assistenza a vedove e figli di invalidi. Si cercò anche di reinserire nel mondo lavorativo i mutilati, compatibilmente con le loro condizioni.

In seguito al secondo conflitto mondiale, l'Assemblea Generale delle Nazioni Unite il 10 dicembre 1948 a Parigi, promulga la Dichiarazione Universale dei Diritti Umani.

¹²¹ Cfr. ALAIN GOUSSOT, *Nazismo, eugenetica e disabilità* in MARISA PAVONE (a cura di) *L'integrazione scolastica e sociale*, Vol. X°, Nr. 3, Giugno 2011, Erickson, Trento 2011, pp. 211-226.

¹²² Nonostante il fascismo italiano non abbia attuato, prima della guerra, lo sterminio di massa paragonabile a quello nazista (come l'Azione T4 in Germania), ha creato un clima di forte discriminazione. La psichiatria italiana dell'epoca aderì spesso all'ideologia fascista, sostenendo la necessità di schedare e isolare i soggetti considerati "inferiori".

Cfr. ADMIN, *Schedati, perseguitati, sterminati: i malati psichici e disabili durante nazionalsocialismo e fascismo* in *Anffas Corigliano*, 26 gennaio 2019, [<https://www.anffascorigliano.it/schedati-perseguitati-sterminati-i-malati-psichici-e-disabili-durante-nazionalsocialismo-e-fascismo/>] u. c. 10 maggio 2026.

Con il suo “discorso dell'ascensione” nel 1927, Mussolini affermò che lo Stato è il principale garante della salute pubblica e che il suo compito è quello di curare la razza dalle impurità e dalle imperfezioni. Durante il ventennio fascista, il controllo eugenetico si concretizzò in provvedimenti legislativi e drastici aumenti di pazienti ricoverati negli ospedali psichiatrici.

I medici e gli psichiatri fascisti erano ossessionati dalla presunta diffusione di degenerazioni e infermità mentali, così che tra il 1926 il 1928 vennero internati più di cinquantamila malati mentali. MIRKO CARIO, *Breve storia della disabilità - L'eugenetica e lo sterminio nazista* in *Educare*, 11 luglio 2014, [<https://www.educare.it/j/temi/disabilita/studi-e-articoli/2793-breve-storia-della-disabilita?start=3>] u. c. 10 maggio 2026.

E' un documento storico fondamentale che sancisce per la prima volta i diritti inalienabili di ogni individuo¹²³.

Si ispira direttamente alle precedenti carte costituzionale nate in seno alle due rivoluzioni di fine Settecento, aggiungendo il riconoscimento che per ogni individuo ci sia il diritto all'assistenza in caso di disoccupazione, patologia o disabilità, "[...] vuol dire guardare con occhi nuovi a quella ingente massa di persone che la guerra, il lavoro o la malattia ha relegato in una condizione di inferiorità. L'accettazione e la liberazione dei disabili passano attraverso queste affermazioni di principio: esse sono imprescindibili..."¹²⁴.

1.4 Riguardo il costrutto "disabilità": dalle legislazioni degli anni Ottanta del secolo breve all'importanza dei Disability Studies

Fin qui si è cercato di ripercorrere il cammino del costrutto "disabilità" e ci si è imbattuti in una molteplicità di termini "sinonimi": dal *monstrum*, all'inutile, al non-sano. In tempi più recenti ci si è avvalsi di altre tipologie di aggettivi sostantivanti¹²⁵ come svantaggiato, diversamente abile, e quello più inflazionato di *handicappato* in uso fino a circa trent'anni fa. Di fatto però "[...] è un termine obsoleto che assume oggi connotazioni offensive, e nel gergo della strada è usato proprio per offendere o ironizzare sulle debolezze e le incapacità altrui"¹²⁶.

¹²³ Composta da trenta articoli, definisce diritti civili, politici, economici, sociali e culturali universali, nati in risposta agli orrori della seconda guerra mondiale. Per poterne avere una lettura completa, si rinvia al link : [\[www.ohchr.org/sites/default/files/UDHR/Documents/UDHR_Translations/itn.pdf\]](http://www.ohchr.org/sites/default/files/UDHR/Documents/UDHR_Translations/itn.pdf) u. c. 20 febbraio 2026.

¹²⁴ M. FIORANELLI, *Il decimo cerchio. Appunti per una storia della disabilità*, op. cit., p. 100.

¹²⁵ Purtroppo i vari aggettivi sono finiti per indicare il soggetto, coinvolgendolo nella sua interezza. La formula che fin da subito si è deciso di usare è "persona con disabilità" così come evidenziato dalla legislazione.

Cfr. Rif. Decreto legislativo 03.05.2024, n. 62 (*Gazzetta Ufficiale* 14.05.2024, n.111), [\[https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2024/05/14/24G00079/SG\]](https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2024/05/14/24G00079/SG) u. c.23 febbraio 2026.

Che rimanda alla prima legge sulla disabilità approvata e tuttora in vigore: Legge 5 febbraio 1992, n. 104.

¹²⁶ M. SCHIANCHI, *La terza nazione del mondo. I disabili tra pregiudizi e realtà*, op. cit., p.14.

Dove si capisce come sia prevalente la definizione di *handicap*¹²⁷, intesa come:

Condizione di svantaggio di una persona, rispetto ai propri simili, per disagi fisici o mentali (motori, sensoriali, intellettivi o affettivi). L'handicap limita o impedisce la possibilità di una persona di svolgere una vita normale per la sua età, il sesso, il suo ambiente socio-culturale, e per questo nel tempo si sono intensificati gli interventi per migliorare le condizioni di salute del portatore di handicap, ma anche per determinare cambiamenti nell'ambiente di vita individuale e collettivo. Attualmente al termine handicap si alterna la parola disabilità, che mette in evidenza il fatto che lo svantaggio non è una caratteristica della persona, ma un problema che nasce dalla relazione che si crea tra lo stato di salute di quel determinato individuo e l'ambiente in cui vive. Per questo motivo la persona in situazione di handicap viene detta disabile, essendo caduto in disuso il più limitante termine handicappato. In questo contesto, chi non presenta problemi è definito normodotato.

Si è già sottolineato come l'uso delle parole e del *politically correct* sia quanto mai doveroso e corrispondente a una rigorosa scelta linguistica, perché “il linguaggio non descrive il mondo lo costruisce [...]. Il linguaggio non è un mero strumento neutro: le parole modellano il pensiero”¹²⁸: non solo, ma “[...] nelle parole è contenuto il modello operativo a cui si fa riferimento [...] il parlare scorretto non solo è cosa per sé sconveniente ma fa anche male alle anime”¹²⁹.

In precedenza già si ha avuto modo di sottolineare come:

[...] la definizione stessa di disabilità, secondo l'*International classification of functioning, disability and health* (Icf), non è circoscritta semplicemente alla presenza di un deficit fisico o psichico. La Convenzione ONU sui diritti delle persone con disabilità (Ministero del Lavoro, della Salute e delle Politiche Sociali, 2009), definisce le persone con disabilità come quelle che “... presentano durature menomazioni fisiche, mentali, intellettive o sensoriali che in interazione con barriere di diversa natura

¹²⁷ IGNAZIO MARINO, *Handicap* in *Enciclopedia Treccani - Dizionario di Medicina* (2010), [[https://www.treccani.it/enciclopedia/handicap_\(Dizionario-di-Medicina\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/handicap_(Dizionario-di-Medicina)/)] u. c. 21 aprile 2026.

¹²⁸ GIANRICO CAROFIGLIO, *Con parole precise. Manuale di autodifesa civile*, Feltrinelli, Milano 2025, p. 133.

¹²⁹ Cfr. FLAVIO FOGAROLO, LUCIANO ONDER, *La nuova legge sull'inclusione. Come cambia la scuola con la modifica del DLgs66*, Erickson, Trento 2019 in part.cap.1 *C'era una volta l'handicappato*, pp. 13-19.

possono ostacolare la loro piena ed effettiva partecipazione nella società su base di uguaglianza con gli altri". Secondo questo approccio, una menomazione non è una condizione sufficiente per la disabilità, in quanto quest'ultima è la conseguenza di una interazione negativa tra la condizione individuale di salute e il contesto in cui vive la persona¹³⁰.

L'implicazione che il nuovo paradigma suggerisce è la relazione con la dimensione sociale della disabilità. Si evince pertanto che quest'ultima può essere considerata una manifestazione dell'incapacità di una società di assicurare (o avvicinare) l'uguaglianza di opportunità fra tutte le persone. La persona con disabilità è colei che, soffre di gravi limitazioni nello svolgimento di una o più funzioni fondamentali, una situazione che quindi ne limita i funzionamenti¹³¹. Le strategie adottate successivamente, tenderanno a favorire in pieno tale funzionamento: ci si allontana da una mera logica di assistenzialismo, promuovendo l'inserimento lavorativo¹³², vengono promosse attività sportive anche a livello agonistico¹³³. La scuola già a partire dalla metà degli anni settanta, era proiettata nell'ottica di un superamento di qualsiasi forma di emarginazione, al fine di favorire lo sviluppo e la crescita personale di ogni alunno e alunna¹³⁴.

Pur riconoscendo la bontà dei progressi compiuti, le novità di avvicinamento alla disabilità, e le opportune legiferazioni seguite, i professionisti delle Scienze Sociali avvertono la necessità di continuare a proporre altri approcci. In questo senso si

¹³⁰ ISTITUTO NAZIONALE DI STATISTICA, *Conoscere il mondo della disabilità. Persone, relazioni e istituzioni*, Istituto Nazionale di Statistica, Roma 2019, p. 9.

¹³¹ Cfr. *ibidem*.

¹³² In Italia, l'attività lavorativa per le persone con disabilità è presente in modo strutturato con La legge n. 482 del 1968 che introdusse il "collocamento obbligatorio" per i datori di lavoro.

Mentre La Legge 68/99 del 12 marzo 1999, ha istituito il "collocamento mirato", ovvero strumenti tecnici e di supporto per inserire le persone con disabilità in posti adatti alle loro capacità.

L'obiettivo è l'inclusione lavorativa tramite la valorizzazione delle competenze e l'adattamento dell'ambiente di lavoro.

¹³³ Sullo sport e relative manifestazioni internazionali (paralimpiadi) si tornerà successivamente.

¹³⁴ Cfr. F. FOGAROLO, G. ONDER, *La nuova legge sull'inclusione. Come cambia la scuola con la modifica del DLgs 66*, op. cit., pp. 14-15.

inseriscono i *Disability Studies*, i cui obiettivi sono la critica e la decostruzione della concezione di disabilità nel suo legame con il deficit, con la norma standardizzata.

Gli Studi sulla Disabilità nascono già a partire dagli anni Settanta in Inghilterra, dagli anni Ottanta negli Stati Uniti, successivamente nei paesi del Nord Europa, giungendo poi in Italia intorno agli anni Duemila. Sebbene i contesti storico-antropologici in cui si sviluppano siano diversi, si possono individuare concetti trasversali e condivisi¹³⁵.

I *Disability Studies* indagano la società all'interno della quale la persona con disabilità vive, mettendo in discussione la regola per cui l'avere una menomazione vuol dire essere disabile, promuovendo la partecipazione attiva delle persone con disabilità nelle scelte che riguardano la loro stessa vita¹³⁶.

I *Disability Studies* fanno emergere tutte quelle forme e mezzi di esclusione (di natura legislativa, culturale, comportamentale, ecc.) radicati nel nostro sistema sociale e funzionali alla riproduzione delle forme di discriminazione, anche se non volute, dove per discriminazione s'intende "conformare" le persone con disabilità attraverso un processo di riabilitazione e di normalizzazione.

I *Disability Studies* mirano all'identificazione delle condizioni discriminanti (come povertà, disoccupazione, politiche educative e sociali disabilitanti, barriere architettonico-comunicative e culturali), che producono l'esclusione dalla cittadinanza attiva di alcuni gruppi poiché non corrispondenti alle aspettative "abiliste".

I *Disability Studies* finiscono per mettere in discussione il concetto di normalità, presupposto indispensabile sulla base del quale vengono convalidate e legittimate una serie di pratiche sociali considerate naturali ma che di fatto sono il risultato di teorie e paradigmi culturali dominanti.

¹³⁵ Cfr. SIMONA D'ALESSIO, ANGELO MARRA, STEFANO ONNIS, *et al.*, *Nascono i Disability Studies Italiani*, Università di Ferrara, 2010, [http://www.unife.it/filo.edu/at_download/file] u. c. 23 febbraio 2026.

¹³⁶ Il motto "niente su di noi senza di noi" s'inserisce perfettamente in questo secondo punto.

"Nulla su di Noi senza di Noi": mai più considerarlo come un vuoto slogan privo di significato!, in *Superando*, 23 giugno 2025, [<https://superando.it/2025/06/23/nulla-su-di-noi-senza-di-noi-mai-piu-considerarlo-come-un-vuoto-slogan-privo-di-significato/>] u. c. 23 febbraio 2026.

Quindi come si può evincere da queste considerazioni finali sui *Disability Studies*, parlare di disabilità, vuol dire comparare architetture sociali, incentivare la legislazione sui diritti civili, dar voce alle minoranze, ragionare in termini di opportunità e di inclusione. Sono tutte quelle situazioni che pur impattando inizialmente alcuni segmenti di popolazione, finiscono per coinvolgerla nella sua interezza.

1.5 Il corpo non conforme nell'arte contemporanea

Il binario parallelo su cui scorre la seconda parte del capitolo, s'inserisce in uno studio più prettamente artistico: questo secondo itinerario guarda al corpo non conforme in rapporto all'arte. A come sia stato tradotto e raccontato, e come tale corpo narri di se stesso e della propria storia. Come in precedenza, non mancheranno opportune parentesi che si aprono verso altre dimensioni, richiamate da quella stessa energia di propagazione che il binomio arte — corpo non conforme offre.

Le prime iconografie che le fonti raccontano sono di personaggi in cui è evidente la presenza di una disabilità congenita. La figura di Efesto, e quella del nano, sono le prioritarie rappresentazioni di un'alterità che conferma gli schemi visti in precedenza. “Sono zoppo dalla nascita” è la frase che lo stesso Omero attribuisce a Efesto nell'Odissea (Hephaestus states: “Í am a cripple from my birth.” Homer, *Odyssey*, trans. Walter Shewring Oxford: Oxford University Press, 2008, 8. 267 ff.)¹³⁷.

Nelle ceramiche ateniesi del VI secolo, la disabilità di Efesto viene restituita iconograficamente anche con il particolare dei piedi piegati all'indietro¹³⁸ (fig. 7).

¹³⁷ SARA NEWMAN, *Hephaestus represented* in ANN MILLETT-GALLANT, ELIZABETH HOWIE, *Disability and Art History from Antiquity to the Twenty-First Century*, op. cit., n.1, p.22.

¹³⁸ NORA, *Il mito di Efesto e la disabilità ai tempi dell'Antica Grecia* in *Sistemabile*, 19 maggio 2022, [<https://www.sistemabile.it/il-mito-di-efesto-disabilita-antica-grecia/>] u. c. 19 marzo 2026.

I versi omerici, sono il fondamento cruciale dei valori culturali e delle rappresentazioni di Efesto: sono creazioni di questo mondo orale (dal V al VI secolo a.C.).

Efesto, quel dio ritenuto minore, ma che di fatto non lo è, per via della sua dote eccellente nell'arte del ferro, diventa il simbolo di un riscatto, materializzatosi in doti artistiche eccezionali.

C'è poi da aggiungere che nella figura del dio Efesto, a seconda della tradizione che si decide di seguire, si possono riscontrare entrambe le origini della disabilità: ma che sia congenita o acquisita, la modalità di restituirlo visivamente non cambia. La combinazione delle varie posizioni proposte mostra le straordinarie capacità di Efesto di incarnare le sue differenze fisiche e intellettuali¹³⁹.

In questo senso, si propone un nesso puramente comparativo tra Efesto e un personaggio cinese del nono-decimo secolo d. C. in grado di eccellere in particolare, nella lavorazione della ceramica. La Cina nel periodo citato vede l'ascesa al potere della dinastia Tang, 618-907 d.C.¹⁴⁰. Il protagonista diffusamente riproposto nell'iconografia del tempo è il nano. Di questa figura, se n'erano rinvenute tracce già ai tempi degli antichi Egizi¹⁴¹. C'è un elemento importante da attenzionare: il nanismo non lo si può considerare una disabilità, quanto piuttosto l'espressione di un corpo non conforme. Le limitazioni e le discriminazioni derivano principalmente dall'interazione

¹³⁹ Cfr. SARA NEWMAN, *Hephaestus represented in* A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and art history...*, op cit., pp. 9-23.

¹⁴⁰ [...] che si ritiene sia stata la culla della civiltà cinese, ossia l'epoca in cui, sulla scia di una significativa espansione economica, la produzione artistica e culturale cinese ha toccato i suoi vertici. MA SEN, *Dinastia Tang, rinascimento cinese*, in *CFA - Conceptual Fine Arts* 22 febbraio 2024, [<https://www.conceptualfinearts.com/cfa/it/2024/01/23/dinastia-tang-rinascimento-cinese/>] u. c. 11 marzo 2026.

Ma anche cfr. DONATELLA GUIDA, *La Cina antica. Dalle origini mitiche fino alla dinastia Tang*, Le Monnier, Firenze 2025.

¹⁴¹ Si tratta del nano Seneb (fl. 2528–2520 a.C.), che è stato un importante sacerdote e funzionario egizio dell'Antico Regno (V dinastia), noto per essere un nano che ha raggiunto un alto status sociale. La sua celebre statua, scoperta a Giza, lo ritrae con la moglie e i loro tre figli, mostrando una rara rappresentazione realistica di disabilità integrata con dignità e affetto familiare.

Cfr. GRAZIA MUSSO, *Il nano Seneb in La civiltà egizia*, 18 settembre 2022, [<https://laciviltàegizia.org/2022/09/18/il-nano-seneb/>] u. c. 15 maggio 2026.

Ma anche cfr. M. SCHIANCHI, *Storia della disabilità...*, op. cit., pp. 19-25.

con una società strutturata su misure standard. Nelle civiltà più antiche, come quella egizia per esempio il termine nanismo risultò più inclusivo rispetto ai secoli successivi: individuando nel Medioevo e nel Settecento i periodi in cui la figura nanica venne maggiormente stigmatizzata¹⁴².

La rappresentazione più individualizzata dei nani appare nei dipinti murali delle tombe appartenenti all'*elite* Tang : la figura nanica iconograficamente, presenta occhi rotondi, un naso grande e grosso e peli ispidi sulla fronte e sulle tempie.

I tratti del viso, le pose, l'abbigliamento e la posizione dei nani in *murales* e statuette indicano aspetti nella costruzione della categoria sociale di nano, pronti a disumanizzare i loro corpi non conformi. Guardando agli occhi come sede dell'anima e al naso, come sede della rettitudine, si arrivò ad affermare che qualora si riscontrassero in questi tratti animaleschi, questi non potevano che riflettere la natura animale della persona¹⁴³.

¹⁴² A questo proposito si desidera citare la blogger Francesca Moscardò (1987), specializzata in Storia dell'Arte Medievale alle Università di Verona e di Padova, che con lo pseudonimo di NanaBianca, ripercorre la storia dei nani e la considerazione che nei secoli è stata riservata alle figure naniche. Da sempre appassionata di ricerche d'archivio e di genealogia, è nata con una forma di displasia diastrofica, per cui la sua crescita si è fermata a novant'otto centimetri.

Cfr. [<https://nanabianca.blog/chi-sono/>] u. c. 23 giugno 2026.

In part. NANABIANCA, *Le persone nane nella storia e nell'arte: la mia conferenza al Festival Non C'è Differenza*, 26 gennaio 2020, [<https://nanabianca.blog/2020/01/26/le-persone-nane-storia-e-arte/>] u. c. 23 giugno 2026.

Ma anche cfr. CRISTIANO SPILA, *Mostri da salotto. I nani fra Medioevo e Rinascimento*, Liguori, Napoli 2009.

¹⁴³ Sottende alla modalità interpretativa della cultura Tang, la popolarità della fisiognomica. La convinzione che la natura interiore e il destino di una persona potessero essere accertati in correlazione con i tratti fisici, il linguaggio e il comportamento era già precocemente presente. I testi fisiognomici Tang si concentravano attentamente su particolari tratti del viso. Interessante come già dal nono secolo, si parlasse di fisiognomica. Tali studi erano nati ben prima di chi in Italia ne fu il massimo teorizzatore, Cesare Lombroso (1835-1909). Il medico, antropologo, etnografo, e criminologo pavese attestava che le tendenze criminali avevano caratterizzazione naturale, ed erano dipendenti da un'organizzazione fisicamente e psichicamente inferiore: esaminando il cranio di un certo Giuseppe Villella, contadino sospettato di brigantaggio e condannato per furto, notò una "fossa occipitale mediana" che doveva servire "a ricetto di un lobo mediano del cervelletto". Lombroso si convinse che questa anomalia non fosse presente nel cranio degli individui normali, ma solo in quelli "dell'uomo criminale".

Cfr. Università di Pavia, *Cesare Lombroso in Museo per la Storia dell'Università di Pavia*, [<https://museoperlastoria.unipv.it/cesare-lombroso/>] u. c. 12 marzo 2026.

Ma anche cfr. CESARE LOMBROSO, *L'uomo delinquente*, V^a ed., Bompiani, Milano 2013.

Un altro attributo delle figure naniche era la barba: i nani a volte sono raffigurati rasati altre volte con barbe folte (fig. 8). L'uomo Tang ideale era invece caratterizzato da una via di mezzo, presentandosi con una barba oppure i baffi radi, visti come segni di dignità e saggezza. Quindi ancora una volta il tratto fisico identifica, differenzia e stigmatizza. E ancora una volta si ripropone lo schema per cui a una disabilità si contrappone un'eccellente abilità. Infatti come conclude la ricercatrice americana Leslie V. Wallace

Whether in tomb murals, reliefs, or figurines, dwarfs appear as one of many tomb attendants included in Tang elite tombs to provide a happy afterlife for the deceased or, as in the case of the dwarf-demons, to provide protection from baleful forces. Like their companions, the roles they were meant to play are articulated and made efficacious through dress, pose, position, and other characteristics. This information, supported by early and medieval textual sources, suggests two key components in the codification of the Tang category of dwarf in the afterlife: their roles as servants and/or entertainers and their position as dehumanized, objectified, and collectible body. Both were interrelated—dwarfs were seen as only able to perform these roles because of their physical difference, which was further amplified visually via an array of exaggerated physical features. At the same time, their bodies, like those of exotic animals and court ladies, were collected and placed on display, making them a fashionable addition to any well-stocked elite tomb¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Leslie Wallace è professoressa presso il Dipartimento di Arti Visive. Ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università di Pittsburgh, dove con la sua tesi ha esaminato le immagini di caccia nei rilievi tombali del I e II secolo provenienti dalla Cina nord-occidentale. La sua ricerca più recente si è concentrata sulle rappresentazioni visive di rapaci e falconeria, sull'arte e l'archeologia dell'ornamento corporeo, sui nani nella Cina antica e medievale. La citazione riportata si riferisce a : LESLIE V. WALLACE, *Dwarfs in Tang postmortem elite life* in A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and art history...*, op cit., pp. 24-36.

Traduzione proposta : “Sia negli affreschi tombali, nei rilievi o nelle statue, i nani appaiono come uno dei tanti assistenti funerari inclusi nelle tombe dell'élite Tang per assicurare una felice vita nell'aldilà al defunto o, come nel caso dei demoni nani, per proteggerlo dalle forze maligne. Come i loro compagni, i ruoli che dovevano svolgere sono articolati e resi efficaci attraverso l'abbigliamento, la posa, la posizione e altre caratteristiche. Queste informazioni, supportate da fonti testuali antiche e medievali, suggeriscono due componenti chiave nella codificazione della categoria Tang del nano nell'aldilà: i loro ruoli di servitori e/o intrattenitori e la loro posizione di corpo disumanizzato, oggettivato e collezionabile. Entrambi gli aspetti erano interconnessi: i nani erano considerati capaci di svolgere questi ruoli solo grazie alla loro differenza fisica, ulteriormente amplificata visivamente attraverso una serie di caratteristiche fisiche esagerate. Allo stesso

Il nano nella società moderna-contemporanea, sarà sinonimo di difformità, perché come ricorda Umberto Eco, il “bello” era dato da una debita proporzione e dall’integrità. Pertanto i nani apparivano turpi, perché diminuiti: è la mancanza delle giuste dimensioni che li stigmatizza¹⁴⁵.

Sappiamo che in diverse corti europee del Quattrocento e del Cinquecento, nani, detti anche omuncoli, venivano impiegati come giullari e talvolta sbeffeggiati e ridicolizzati. Molti venivano ritratti nelle opere ufficiali al pari di curiosità bizzarre, come degli animali esotici stravaganti.

“Ritrasse poi Bronzino al duca Cosimo Morgante nano ignudo tutto intero, et in due modi, cioè da un lato del quadro il dinanzi e dall’altro il di dietro, con quella stravaganza di membra mostruose che ha quel nano [...]”¹⁴⁶.

Così Giorgio Vasari (1511-1574), descriveva, nell’edizione del 1568 delle sue “Vite”, il ritratto di Agnolo Bronzino (1503-1572), che raffigura Braccio di Bartolo, cinicamente soprannominato Morgante (fig. 9), il nano della corte del duca Cosimo I de’ Medici. Sul *recto*, il lato anteriore del dipinto, il nano si stava dedicando all’arte venatoria, mentre il *verso*, ci restituisce il nano con l’esito di questa uccellazione. I commentatori dell’epoca parlavano di abilità del pittore e sensazioni di repulsione che il soggetto suscitava in coloro che lo osservavano. Lo stesso Vasari sottolinea che Bronzino è riuscito in una pittura “bella e meravigliosa” nonostante la “stravaganza di membra mostruose” del nano. Ricordiamo che “il concetto di mostruosità nasce da una costruzione sociale per cui un essere viene percepito secondo una norma solo

tempo, i loro corpi, come quelli di animali esotici e dame di corte, venivano raccolti ed esposti, diventando un’aggiunta di moda a qualsiasi tomba d’élite ben fornita”.

¹⁴⁵ Cfr. UMBERTO ECO (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007, in part. pp. 15-16, ma anche cap. XIV *Il brutto altrui, il kitsch e il camp*, pp. 39-419.

¹⁴⁶ FEDERICO GIANNINI, *Un significativo ritratto del Bronzino: il nano Braccio di Bartolo, detto Morgante* in *Finestre sull’arte*, 7 dicembre 2015, [<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/bronzino-ritratto-braccio-di-bartolo-nano-morgante>] u. c. 15 maggio 2026.

apparente”¹⁴⁷. Ma di fatto tale norma c’era e veniva pienamente osservata. Il dipinto del Bronzino quindi, per quanto magnifico, restituiva un soggetto in grado primariamente di provocare ripugnanza.

Rimanendo nell’Italia delle corti cinquecentesche e spostandosi nella Mantova gonzaghesca, Andrea Mantegna (1431-1506) ancora a distanza di secoli, sa catturare il nostro sguardo e creare meraviglia con la decorazione della *Camera picta* (fig. 10). “La scena della corte” non è solo un affresco decorativo bensì una celebrazione del potere, della cultura e dei legami familiari della dinastia Gonzaga. Tra i vari personaggi che abitano la scena, spicca la nana di corte. La Nana Lucia¹⁴⁸ colpisce per via della sua espressione: volto corrucciato e sguardo fisso all’osservatore. Potrebbe sembrare che rispetto agli altri nani, le venisse riservato un trattamento di favore, vista la presenza vicino ai nobili Gonzaga, ma non dobbiamo lasciarci ingannare.

Nani e nane, erano considerati come qualche cosa di diverso dagli altri uomini e donne quindi venivano trattati in modo speciale, alternando le condiscendenze d’ogni genere, con le percosse e gli strazi più crudeli¹⁴⁹.

L’acondroplasia è una malattia genetica congenita, ma poteva anche essere procurata. Nel romanzo “L’uomo che ride” (1869), Victor Hugo (1802-1885) racconta i rituali macabri dei mercanti di bambini, i quali sfiguravano il volto o il corpo dei malcapitati minori per farne mostri e nani da vendere ai circhi o alle varie corti¹⁵⁰.

¹⁴⁷ FABRIZIO FONI, *Nani e ragazzi rana: la solitudine dei freaks italiani* in *Cuadernos de Filología Italiana*, Vol. (31) Monografico: *Dal margine al centro: rappresentazioni della disabilità nella letteratura e cultura dell’Italia contemporanea*, pp. 23-45, 11 novembre 2024, University of Malta [<https://dx.doi.org/10.5209/cfit.93321>] u. c. 26 maggio 2026.

¹⁴⁸ La diagnosi precisa è di acondroplasia: bassa statura con relativa macrocefalia, radice nasale bassa, ipoplasia mediofaciale, accorciamento rizomelico degli arti e mani piccole.

Cfr. [<https://aisac.it/acondroplasia/>] u. c. 25 maggio 2026.

¹⁴⁹ La letteratura in merito alle figure naniche è davvero varia e ricca. Nel presente lavoro, il tema non verrà ulteriormente approfondito, ma si rimanda ai seguenti volumi.

GIOVANNI PACCAGNINI, *Mantegna. La camera degli sposi*, Skira, Milano 1968.

CRISTIANO SPILA, *Mostri da salotto. I nani fra Medioevo e Rinascimento*, op.cit., in part. pp. 30-38.

¹⁵⁰ CRISTIANO SPILA, *Mostri da salotto. I nani fra Medioevo e Rinascimento*, op. cit., p. 35.

Ci spostiamo nella Firenze quattrocentesca: giunti nella Chiesa del Carmine, entriamo nella Cappella Brancacci, dove si possono ammirare gli affreschi realizzati tra il 1424 e il 1428, da Masolino (1383-1440/1447) e Masaccio (1401-1428), su committenza degli stessi Brancacci¹⁵¹.

Negli affreschi viene esplorato il legame tra povertà e disabilità, rivelando come quest'ultima fosse utilizzata dai fiorentini "abili" per giustificare la carità e promuovere la propria salvezza. Osserviamo il riquadro in cui "San Pietro risana gli infermi con la sua ombra" (fig. 11), episodio narrato negli Atti degli Apostoli¹⁵²: l'*ékphrasis* con cui Millett-Gallant ci restituisce la descrizione delle storie di Pietro, risulta di grande efficacia. La sensazione è quella di trovarsi nel quindicesimo secolo, e camminando vicino a colui che sarà il primo papa, calpestare le strade d'Oltrarno, dove le varie confraternite esistenti prestavano aiuto ai bisognosi.

*"For these brotherhoods, poverty, infirmity and disability were interconnected, and this relationship is found in Renaissance literature and imagery, including the Brancacci frescoes"*¹⁵³.

Il bisogno e la disabilità sono presenti nelle scene della vita e dei miracoli di San Pietro, dove s'incontrano figure che raccontano iconograficamente come fosse gestita la disabilità.

Abbiamo degli indizi che ci aiutano a presumere se siamo di fronte a disabilità congenita o acquisita: in particolare nelle porzioni di affresco dedicate alla "Guarigione dello storpio" e alla "Resurrezione di Tabita". Le disabilità raffigurate, si possono verosimilmente interpretare come condizioni acquisite (malattie, infortuni) o legate

¹⁵¹ Il vol. di riferimento sul tema, citato dalla stessa Ann Millett-Gallant, che riprende gli studi più recenti sulla Cappella, è di NICHOLAS A. ECKSTEIN (a cura di), *The Brancacci chapel : form, function and setting : acts of an international conference : Florence, Villa I Tatti, Olschki*, Firenze 2003.

¹⁵² Cfr. *Atti degli Apostoli*, cap. 5, in part. vs. 12-14: le scritture narrano che i familiari portavano nelle piazze i loro congiunti infermi collocandoli in prossimità del passaggio di San Pietro. In tal modo i bisognosi venivano risanati.

¹⁵³ STEPHANIE R. MILLER, *Disability and poverty at the Brancacci Chapel* in A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and art history...*, op cit., pp. 37.

Traduzione proposta: "Per queste confraternite, povertà, infermità e disabilità erano interconnesse, e questa relazione si ritrova nella letteratura e nell'iconografia rinascimentale, compresi gli affreschi dei Brancacci".

alla povertà. Le figure degli storpi che mendicano si possono ricondurre a traumi, malnutrizione o malattie invalidanti, piuttosto che a malformazioni congenite evidenti. Masaccio e Masolino hanno rappresentato persone con i segni della fatica e del disagio sociale, riflettendo la necessità di guarigione fisica e spirituale attraverso San Pietro. La cultura rinascimentale prevede un'arte ordinata e senza imperfezioni, e che quindi tende a emarginare o rifiutare ciò che non è conforme. È pur vero però che quanto proposto come ideale finiva per scontarsi con la realtà, lungi dall'essere completamente scevra da disequilibrio e difetti. Gli artisti dunque miglioravano l'aspetto esteriore dei propri soggetti, soprattutto se si trattava di quelli femminili e delle figure bibliche. L'immagine del Cristo veniva resa più attraente, gradevole, rispetto, ad esempio, di quella del traditore Giuda: la bellezza esteriore del Cristo procedeva di pari passo con le sue virtù morali¹⁵⁴. Quindi potremmo concludere che gli artisti rinascimentali, rappresentavano il mondo da una prospettiva abilista, e che, tra le altre cose, il corpo doveva essere completo, conforme e bello¹⁵⁵.

Il binomio bellezza-virtù rinascimentale era anteposto a bruttezza e deformità entrambe associate a una mancanza di carattere, moralità o valore. La stessa architettura dell'impianto prospettico e la ripetizione dei gesti, contribuiscono a collegare i temi tra i diversi affreschi, e a connettere anche visivamente la disabilità con povertà e carità. Un altro esempio in questo senso è rappresentato dall'affresco nella Cappella Niccolina, decorata nel palazzo Apostolico in Vaticano da Beato Angelico (1395-1455). Nel "San Lorenzo distribuisce l'elemosina" (1447-1449) viene rappresentata ancora una volta la disabilità come una condizione di carità. Le disabilità dei postulanti sono evidenziate da ausili come stampelle e bastoni, che stridono con il San Lorenzo "sano", in piedi al centro della composizione. E ancora sul tema, le immagini della "Presentazione al Tempio" del 1423 di Gentile da Fabriano (1370 ca-1427), nella

¹⁵⁴ In questo senso si propongono le tavole comparative contenute in UMBERTO ECO (a cura di), *Storia della bellezza*, Bompiani Milano 2018, in part. tavole comparative pp. 30-31; ma anche cap. V - *La bellezza dei mostri. Una bella rappresentazione del brutto*, pp. 79-89.

¹⁵⁵ Cfr. STEPHANIE R. MILLER, *Disability and poverty at the Brancacci Chapel* in A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and art history...*, op. cit., p. 39.

predella sono rappresentati uno zoppo mendicante e una donna anziana e smunta. Queste due figure mostrano la loro schiena provata dalla vita che conducono ponendosi in evidente contrasto con donne erette e ricche alla sinistra del tempio.

Albrecht Dürer (1471–1528), mise in discussione le complesse categorie di bellezza e rappresentazione. In particolare egli ammonisce: “Prendiamo, ad esempio, le immagini dei ciechi, degli zoppi, degli emaciati e avvizziti, degli storpi. Queste figure sono brutte a causa di ciò che manca loro. Anche gli eccessi vanno evitati, come quando si vuole raffigurare qualcuno con tre occhi, tre mani e tre piedi”¹⁵⁶.

Dürer metteva in guardia chi tra gli artisti del tempo aggiungeva o rimuoveva parti del corpo considerate “normative”. Nonostante questo ammonimento, un contemporaneo di Dürer, restituì la rappresentazione di un corpo, tutt’altro che “conforme”.

Lo svizzero Urs Graf (ca. 1485–1527/28), propose un disegno di una prostituta con un solo arto. Si desidera solo riportare poche note sullo stile: l’opera grafica è caratterizzata da linee sinuose ed energiche realizzate a penna e inchiostro bruno, che elevano un soggetto brutale a un’opera d’arte autonoma di altissimo valore espressivo¹⁵⁷.

L’Armlose Dirne mit Stelzbein, tradotta come La prostituta senza braccia con gamba di legno (fig. 12) del 1514, “[...] represents a rare opportunity to study the visual cultures of disabled sex work in the 16th century”¹⁵⁸.

¹⁵⁶ ALBRECHT DÜRER, *Quattro Libri sulla Proporzione Umana*, trad. it. Giuditta Moly Feo, Bup, Bologna 2007 cit. in JESS BAILEY, *Disability at the edge of war: Gendered violence in the graphic practice of Urs Graf* in A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and art history...*, op. cit., p. 54.

¹⁵⁷ Si desidera citare il corso della professoressa VITTORIA ROMANI, *Storia del disegno e della grafica*, del Dipartimento dei Beni Culturali dell’Università di Padova, frequentato dalla scrivente durante l’Anno Accademico 2022-2023 e del relativo materiale prodotto (non pubblicato). Il corso ha reso l’autrice consapevole della bellezza e dell’unicità delle opere grafiche.

¹⁵⁸ J. BAILEY, *Disability at the edge of war...* in A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and art history...*, op. cit., p. 54.

Traduzione proposta: “rappresenta una rara opportunità per studiare le culture visive del lavoro sessuale delle persone disabili nel XVI secolo”.

La donna si presenta priva di entrambe le braccia e con una gamba di legno; notiamo poi che uno dei suoi occhi è ferito o assente. Non sappiamo con certezza quali fossero le intenzioni di Graf nel restituire l'immagine di una donna come l'*Armlose Dirne*: l'artista ha sfruttato la sua conoscenza della medicina sul campo di battaglia, la diffusione di stampe raffiguranti “nascite meravigliose” e le documentate esperienze delle prostitute.

Si possono tuttavia proporre delle ipotesi interpretative: l'attenzione al genere e alla disabilità colloca l'*Armlose Dirne* all'interno della pratica creativa di un artista, come Graf, che denunciava la scarsa dignità riconosciuta alla *sex workers*, e la conseguente volontà di emarginarle dalla società. Quindi mai come in questi tratti si può riconoscere il manifesto di una disabilità, che esclude¹⁵⁹.

Armlose Dirne viene descritta solitamente come una civile sopravvissuta ad un'aggressione fisica estrema, di cui forse Graf ha reso all'esagerazione gli esiti, magari per soddisfare richieste di osservatori amanti proprio di quegli eccessi tanto stigmatizzati da Dürer. Il disegno di Graf inoltre, tocca un tema fortemente sentito all'inizio del Cinquecento, quello dell'amputazione. La modalità di intervenire amputando gli arti pesantemente feriti in battaglia divenne pratica consolidata in quegli anni.

Sebbene in molti casi la prassi dell'amputazione salvasse la vita al ferito, è confermata l'ipotesi, per cui a chi perde un braccio o una gamba, e viene reso zoppo, l'unica consolazione e ricompensa rimaste sono un paio di stampelle e l'elemosina.

Altro interessante acquerello dell'epoca è *A Child without Arms or Legs*, “Un bambino senza braccia né gambe” del 1595. Era credenza condivisa e radicata, che le persone nate come una malformazione congenita o come nel caso del bambino senza braccia,

¹⁵⁹ Il discorso sulle *sex workers* prevede una connotazione fortemente antropologica. E' importante evidenziare come la disabilità in quel periodo storico (in part. 1510-1560) nei paesi germanici si accompagni a una condotta morale femminile altamente marginalizzante e marginalizzata.

Non a caso le *sex workers* erano ritenute *unehrlich*, disoneste e disonorabili, espunte da molta parte della vita della società. Cfr. J. BAILEY, *Disability at the edge of war ...* in A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and art history...*, op cit., pp. 54-66.

con una “mancanza”, avessero un’esistenza piuttosto breve. Questo di fatto si pone in antitesi con l’*Armlose Dirne*, che restituisce l’immagine di una persona adulta. Sappiamo però che si potevano verificare eccezioni alla morte prematura, come riportato nel *Prodigiorum ac Ostentorum Chronicon*¹⁶⁰, un’opera popolare del basilese Conrad Wolfhart (1518-1561), in cui una donna adulta senza braccia appare insieme ad altri adulti con disabilità. Una donna che risulta molto somigliante, all’*Armlose Dirne*. Il contesto rimanda a una fiera di Francoforte del 1557: una piccola immagine di una donna senza braccia in piedi che accoglie gli spettatori.

Dunque mettendo assieme tutte le informazioni in nostro possesso, il disegno raffigurante la prostituta, potrebbe suggerire la volontà di restituire una dimensione della disabilità intesa come mostruosità, cioè legata alle malformazioni congenite; ma al tempo stesso sorge il dubbio che ciò non possa essere riferibile alla donna, poiché adulta. Secondo i riscontri a noi pervenuti, quindi, Graf, avendo vissuto in prima persona la cruda realtà della guerra, potrebbe aver voluto proporre in questo disegno una somma di disabilità occorse a una donna, già di per se stessa stigmatizzata in quanto prostituta. Quindi essere la vittima di una violenza fisica efferata, o di aver subito delle amputazioni conseguenti agli eventi bellici che non risparmiavano i civili.

Si propone ora un cambio, in termini di tempo e di contesto culturale, raggiungendo idealmente la penisola iberica del diciassettesimo secolo, per incontrare uno degli artisti più rappresentativi dell’epoca barocca: Diego Velázquez (1599-1660), che tratta il tropo disabilità tramite la ritrattistica. Osserviamo stilisticamente il *Ritratto di Juan Calabazas (El bufón Calabacillas)* e *Las Meninas* (fig. 13).

Se fino a questo momento il corpo differente, divergente è considerato fondamentalmente una forma orribile di punizione divina, ora possiamo notare un certo

¹⁶⁰ CONRAD WOLFHART et al., *Prodigiorvm ac ostentorvm cronaca: quae praeter naturae ordinem, motum, et operationem, et in syperioribus & his inferioribus mundi regionibus, ab exordio mundi usque ad haec nostra tempora, acciderunt*, Per Henricvm Petri, Basilea 1557.

Catalogato in rete:

[https://archive.org/details/gri_prodigiorvma00lyko/mode/2up] u. c. 18 maggio 2026.

interesse e apprezzamento per la cosiddetta bruttezza e il grottesco. E' il nuovo contesto culturale e artistico, che con un diverso gradiente di sensibilità, ora rivolto all'esperienza barocca, coinvolge l'osservatore e con drammaticità e con meraviglia. Avvicinando questa fascinazione per il grottesco alla disabilità, si potrebbe sostenere che ci troviamo di fronte a ciò che il teorico Tobin Siebers definiva "l'estetica della squalificazione umana", dove la bruttezza diventa un segno di inferiorità e la menomazione diventa un segno di bruttezza¹⁶¹. Una volta calata nel contesto barocco, la declinazione dell'estetica, conosce un imprevedibile risvolto: avere qualcosa di brutto "rischia" di essere anche bello, così come nell'orribile si può riscontrare una qualche forma di bellezza.

Nella costruzione barocca della disabilità sono racchiusi i sentimenti di isolamento e mortificazione già esposti dalla scrittrice mistica Teresa da Cartagena, divenuta sorda in età adulta. Lei stessa, a proposito della sordità, parlava del suo tenebroso *destierro* (esilio), così come esponeva l'idea di *desengaño* (disinganno)¹⁶². I termini di uso spagnolo *destierro* e *desengaño* si fondono nel corpo non conforme così come lo tradurrà Velázquez: il corpo esiliato e mortificato, opera per facilitare lo spogliamento dell'illusione e della falsità. L'esilio dunque svela l'inganno, o ancora in altre parole: è

¹⁶¹ Cfr. TOBIN SIEBERS, *Disability Aesthetics*, University of Michigan, 2010.

Nel volume *Disability Aesthetics* Siebers ridefinisce in modo ambizioso sia la "disabilità" che l'"estetica", mostrandoci come la disabilità sia centrale non solo nell'arte contemporanea, ma anche nel modo in cui percepiamo, e interagiamo con ciò che ci circonda. Lungo il percorso, Tobin Siebers rivisita il bello e il sublime, l'arte "degenerata" e i corpi "squalificati", le guerre culturali e i quartieri degradati. Un'apertura, quella di Siebers che allarga molto l'orizzonte, presenta sfaccettature molteplici e usa strumenti specifici di altre Scienze Sociali, e forse proprio per questo, non è sempre di immediata comprensione.

¹⁶² Su Teresa de Cartagena (1425ca-1478ca) scrive Elizabeth B. Bearden nel testo *Crip authority. Disability and the art of consolation in the Renaissance*. La mistica Teresa, donna molto colta e simbolo precoce del proto-femminismo affronta le menomazioni con grandissima *Admiracion*. Teresa come scrive nel suo saggio *Arboleda de los enfermos*, era convinta che la sua sordità fosse parte di un piano divino, il cui scopo ultimo era di allontanarla dalle distrazioni della vita.

Cfr. ELIZABETH B. BEARDEN, *Crip authority. Disability and the art of consolation in the Renaissance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2025, in part. cap. II *A Place at the Table for Teresa de Cartagena Working Consolation in Arboleda de los enfermos and Marvelous Ability in Admiracion operum Dey*.

grazie alla reale rappresentazione di una *diminutio* delle abilità che la verità si manifesta¹⁶³.

Il ritratto del buffone *Juan de Calabazas* (detto *Calabacillas*, ovvero “zucchette”), è un esempio potente di come l’arte di Velázquez restituisca sulla tela l’immagine della disabilità intellettiva. Velázquez tratta *Calabacillas* con grande umanità. Non c’è giudizio da parte del pittore: è l’osservazione di un individuo nel suo stato d’essere. Le due zucche (*calabazas*) come simbolo di vacuità mentale o stoltezza, identificano il ruolo sociale dell’uomo (il matto di corte), ma il modo in cui sono rese nel dipinto, le rende parte della sua identità fisica. Velázquez, osserva come “il matto” potesse diventare oggetto di una profonda indagine psicologica: il buffone non è un oggetto, ma un soggetto che ci guarda, costringendoci a interrogarci sulla nostra percezione della “normalità”.

Il concetto di spettatore vedente, o meglio la partecipazione attiva di uno spettatore vedente¹⁶⁴, emerge ancora più chiaramente da *Las Meninas*. Un dipinto estremamente complesso, tanto da far definire *Las meninas* “la teologia della pittura”¹⁶⁵.

L’analisi dell’opera suggerisce che il pittore spagnolo abbia realizzato un’ articolata scatola prospettica. Siamo noi a guardare il quadro o sono i personaggi che stanno guardando noi? Unendo visione paratattica, secondo piano e gioco di specchi Velázquez crea questo continuo dialogo sull’ambiguità di chi osserva e di chi viene osservato. Il dipinto restituisce un momento quotidiano che però nasconde una gerarchia rigida, dove ogni persona (dall’erede al trono al nano di corte) ha un posto

¹⁶³ Cfr. COLIN SANBORN, *Destierro and Desengaño: the disabled body in Golden Age Spanish portraiture* in A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and art history...*, op cit., p. 77.

¹⁶⁴ Cfr. *Ibidem* : Francisco Pacheco, critico d’arte seicentesco, e suocero di Velázquez, nella sua *Arte de la pintura* (1649), afferma che quando un dipinto naturalistico ci porta improvvisamente a “notare non la morbidezza della materia ma piuttosto la durezza della tavola su cui è dipinto... invece di ingannarci, siamo disingannati – “*en vez de engañar, desengaña*”.

Ma anche cfr. MARTA NEZZO, GIULIANA TOMASELLA, *Dire l’arte. Percorsi critici dall’antichità al primo Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2020, in part. pp. 310-311.

¹⁶⁵ TOMASO MONTANARI, *Il Barocco*, Einaudi, Torino, 2012 , p. 109.

L’affermazione è da attribuirsi al pittore barocco napoletano Luca Giordano (1634-1705).

preciso e un valore umano che Velázquez cattura con estremo realismo. Le due figure che suscitano il nostro interesse sono la nana Mari Bárbola e il bambino affetto da nanismo Nicolasito Pertusato. La loro presenza sulla scena, conferma che in quella società, la disabilità congenita manifestata dal nanismo, non era nascosta, ma visibile e “rappresentata” come parte della vita quotidiana del potere¹⁶⁶.

Se la lezione di Velázquez è chiara, osservare il non conforme, svela la realtà all’osservatore. Qui c’è il principio del doppio: ciò che si definisce normale, prevede sempre qualcos’altro di insolito che gli si contrappone.

Il corpo rappresentato da Velázquez è una coesione di credenze, fascinazioni e paure che circondavano la concezione barocca di corpi e menti nettamente divergenti.

Circa due secoli dopo, nel continente americano, ancora si possono intercettare testimonianze di rappresentazione artistiche del corpo non conforme.

Nella realtà di quel periodo, dove ancora prevalevano idee a matrice vittoriana, l’arte veniva intesa come una pratica elevatrice. Lo scopo era di idealizzare le spiacevoli realtà del mondo per nobilitare allo stesso modo le menti degli spettatori: l’arte era ritenuta pura solo se predominava l’ideale.

Contravvenendo a tale disposizione, il pittore e fotografo statunitense Thomas Eakins (1844-1916) restituiva immagini pittoriche o fotografiche di dissezioni di cadavere, rivelando la diversità dei vari corpi.

Nell’imponente dipinto del 1875 *The Gross Clinic* (fig. 14), Eakins raffigura il dottor Gross mentre rimuove dalla coscia di un paziente, una porzione di osso morto, prodotta dall’osteomielite: il dottor Gross sceglie di praticare una chirurgia conservativa, curando la ferita e non amputando l’arto. Eakins interpreta questa decisione come il desiderio di preservare l’integrità del corpo umano: tale enfasi sul mantenimento della

¹⁶⁶ Cfr. Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, trad. it. Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano 1998, pp. 17-31.

“completezza” del corpo a tutti i costi è indicativa delle maggiori ansie legate alla disabilità¹⁶⁷.

La disabilità acquisita per amputazione aveva una forte accentuazione stigmatizzante. Sebbene il dipinto, organizzato con struttura piramidale, prevedesse come fulcro della scena e come elemento catalizzatore per l’osservatore proprio la figura del medico Gross, circondato da praticanti e curiosi, la decisione di rappresentare la paziente con una ferita aperta, suggerisce un’altra modalità di osservazione. Il fatto che il nostro occhio venga catturato da quello squarcio ci rimanda a quell’incapacità di distogliere lo sguardo già incontrato nel concetto di *to stare* esplorato da Garland-Thompson, che “smantella il ruolo assunto di chi è fissato, la persona che riceve lo sguardo (nel caso di *The Gross Clinic*, il paziente) come vittima o oggetto passivo, e invece enfatizza il potere di chi è fissato, sostenendo che “*the sight of a staree has brought a starrer to his or her cognitive knees*”¹⁶⁸.

Il pubblico di *The Gross Clinic* è razionalmente attratto dalla ferita e ancora una volta incapace di distogliere lo sguardo da essa.

La cruenta realtà manifestata dalla lacerazione ancora fresca, era ben presente all’artista che ancora vedeva campi di battaglia disseminati di arti, e ospedali pieni di commilitoni che morivano a causa del cattivo trattamento delle loro ferite. I veterani che sopravvivevano e tornavano a casa erano da ritenersi “disabili”, e ciò rappresentava sia un problema estetico, sia un problema politico. La disabilità diventa metaforicamente il simbolo di una nazione distrutta, bisognosa di ricostruzione e di riabilitazione: l’atto innovativo del dottor Gross che tenta di guarire la gamba del paziente piuttosto che amputarla, promuove un’ideologia che privilegia l’integrità sopra ogni altra cosa.

¹⁶⁷ Cfr. JESSICA A. COOLEY, *An inartistic interest. Civil war medicine, disability, and the art of Thomas Eakins* in A. MILLETT-GALLANT, E.HOWIE, *Disability and art history...*, op. cit., p. 90.

¹⁶⁸ R. GARLAND-THOMSON, *Staring: How We Look*, op. cit., p. 51.

Traduzione proposta: “la vista di chi è fissato ha messo in ginocchio cognitivamente chi lo fissa”.

Tutto si raccorda a un'ideologia abilista: in quel momento storico, furono approvate delle leggi statali contro le non conformità estetiche, che ben presto si diffusero in tutti gli Stati Uniti: si osservò che le date di queste leggi erano direttamente legate all'aumento visibile del numero di persone con disabilità, durante e dopo la Guerra Civile Americana. Il linguaggio di varie leggi deplorevoli emanate in tutto il paese chiariva che il corpo disabile esposto non era solo un problema estetico, ma anche politico. Un corpo che non era disposto a rispettare le regole sociali dell'aspetto personale poteva anche non essere disposto a rispettare le regole della legge e dell'ordine. La disabilità divenne il simbolo di una nazione distrutta, bisognosa di ricostruzione e riabilitazione. Pertanto, se il corpo disabile veniva ricostruito correttamente, attraverso degli autentici atti di eroismo medico, non solo era percepito come accettabile, ma poteva anche servire allo scopo più alto di dimostrare la superiorità nazionale. L'atto allora innovativo del Dr. Gross, proteso a guarire la gamba del paziente piuttosto che amputarla, promuove questa ideologia che privilegia l'integrità sopra ogni altra cosa.

Specifichiamo che Thomas Eakins non può essere definito un proto-attivista della disabilità. Molte delle sue opere sono celebrazioni di attività sportive dove corpi maschili giovani, ben proporzionati sono raffigurati con un desiderio omoerotico e un'attenzione pruriginosa ai dettagli. Tuttavia, nella sua incrollabile devozione alle particolarità del corpo umano, lo avesse fatto con intenzione o meno, nel caso di *The Gross Clinic*, egli rappresentò la disabilità in un'epoca in cui era proibito dalla legge e dai costumi sociali farlo¹⁶⁹.

Eppure, il dispositivo ideologico innervato nella società americana, sommato alle manifestazioni della nevristenia, malattia mentale del periodo, finì per creare un'assurda credenza, quasi bizzarra. Si pensava infatti che la stessa esposizione alla vista di un'opera come *The Gross Clinic* avrebbe finito per far diventare gli stessi

¹⁶⁹ Cfr. J. A. COOLEY, *An inartistic interest. Civil war medicine, disability, and the art of Thomas Eakins* in A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and art history...*, op. cit., p. 94.

osservatori “soggetti disabili”. Il dipinto era da ritenersi dannoso: per l’insistenza sui dettagli macabri riguardo al sangue e sul particolare della ferita. Le implicazioni a seguire sono molteplici e sebbene affascinanti si collocano lontane dall’ambito artistico.

Le costruzioni nazionalistiche della salute post-Guerra Civile inquadravano la disabilità come oggetto di studio, osservazione e ricostruzione. *The Gross Clinic* di Eakins non rifletteva affatto il discorso filosofico e patriottico del superamento o della cancellazione della disabilità.

Illustre precedente di *The Gross Clinic*, fu il dipinto di Rembrandt del 1632, *La lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulp* che al contrario celebrava apertamente l’anatomia, ovvero l’idea che il corpo umano fosse una macchina da smontare per capirne il funzionamento¹⁷⁰. E’ questo, un approccio alla base del modello medico, che vede la disabilità come un guasto meccanico da studiare e, se possibile, riparare. Per questo, a un certo punto, si ritenne corretto relegare *The Gross Clinic* al Dipartimento di Medicina, considerata sede più idonea. Le reazioni di orrore a *The Gross Clinic* erano legate a profonde ansie connesse al corpo disabile, tra le quali si avvertiva soprattutto il reale riconoscimento che la disabilità non fosse una rara aberrazione, ma una parte normale dell’esistenza umana e quindi degna di rappresentazione artistica¹⁷¹. La grandezza del dipinto una volta riabilitato come tale, è da ricercarsi proprio nell’elevazione della disabilità a qualcosa degno di meditazione artistica, in un’epoca

¹⁷⁰ MARCO RABINO, *Lezione di anatomia del dottor Tulp di Rembrandt van Rijn* in *ADO*, 23 febbraio 2018, [\[https://www.analisedellopera.it/rembrandt-lezione-di-anatomia-del-dottor-tulp/\]](https://www.analisedellopera.it/rembrandt-lezione-di-anatomia-del-dottor-tulp/) u. c. 24 marzo 2026.

Il professor Nicolaes Tulp è rappresentato nell’atto di dissezionare il braccio sinistro di un cadavere umano. Il dottor Tulp separa i fasci muscolari con delle pinze metalliche dopo aver rimosso la pelle dell’avambraccio. Anche il palmo della mano è privo di pelle e si intravedono chiaramente muscoli e tendini. Con le pinze, il professore solleva i tendini e dimostra il movimento da essi prodotto muovendo la propria mano sinistra. Secondo alcune interpretazioni il movimento che compie il professor Tulp con la mano sinistra è molto simile a quello che compie un pittore nel tenere il pennello. Questa evidenza potrebbe non essere casuale. Infatti, Rembrandt, nel rappresentare l’importanza della professione medica, fece un analogo elogio al mestiere dell’artista. Rembrandt aveva appunto realizzato il dipinto per la gilda dei chirurghi.

¹⁷¹ Cfr. J. A. COOLEY, *An inartistic interest. Civil war medicine, disability, and the art of Thomas Eakins* in A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and art history*, op. cit., p.100.

in cui leggi e costumi sociali cercavano invece di cancellare anche un minimo sentore di disabilità dalla vita quotidiana¹⁷².

Solo negli anni Novanta del diciannovesimo secolo, si assiste a un'inversione di tendenza, almeno nella considerazione riservata al veterano, per cui il vero patriota è proprio lui, che torna dal fronte non più integro. Questa nuova modalità, indica un cambiamento significativo nell'atteggiamento sociale verso i veterani che manifestavano apertamente una disabilità acquisita, un cambiamento che avrebbe continuato a prendere slancio successivamente, culminando nella riforma del *Disability and Dependent Pension Act* del 1890¹⁷³.

Mentre l'America della Guerra Civile sfruttava il tropo disabilità nei termini descritti, nella Francia del diciannovesimo secolo, un giovane artista, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), si rivolgeva all'arte come a una sorta compensazione.

Henri de Toulouse-Lautrec (fig. 15) nacque con una malattia genetica, che gli aveva compromesso la funzionalità delle gambe, impedendogli lo sviluppo in altezza:

[Lautrec] was, physically, one of the most disgraced beings of nature, a sort of Quasimodo one could not look at without laughing. Is that why he turned against humanity and applied himself, during the few years of his artistic life, to deform, caricature, degrade everything he chose as a model?¹⁷⁴

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Il *Dependent and Disability Pension Act* fu approvato dal Congresso degli Stati Uniti (26 Stat. 182) e firmato dal Presidente Benjamin Harrison il 27 giugno 1890. La legge prevedeva pensioni per tutti i veterani che avevano prestato servizio per almeno novanta giorni nelle forze armate o navali dell'Unione, erano stati congedati con onore e non erano in grado di svolgere lavori manuali, indipendentemente dalla loro situazione finanziaria o da quando si era verificata l'invalidità. Il disegno di legge fu oggetto di un acceso dibattito e venne approvato solo dopo che Grover Cleveland aveva posto il veto su una versione precedente nel 1887.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Dependent_and_Disability_Pension_Act] u. c.16 marzo 2026.

¹⁷⁴ ALEXANDRA COURTOIS DE VIÇOSE, *Deaf gain . Toulouse-Lautrec's early training with René Princeteau* in A. MILLETT-GALLANT, E.HOWIE, *Disability and art history...*, op. cit., p.123.

Tanto era feroce la società con lui, che non gli perdonava la sua deformità, tanto lui era implacabile nel restituirla nella sua estetica.

Il mondo di Lautrec è quello della Parigi di fine Ottocento, dove si incontrano gli avventori del *Moulin Rouge*. A Lautrec interessa la resa psicologica dell'umanità che popola questi locali. Le sue opere ritraggono senza infingimenti la *belle époque* con i suoi vizi e la sua vita notturna. Ma è il movimento, l'elemento che il pittore vuole rendere efficacemente sulla tela.

Per capire la produzione estetica di Lautrec, bisogna considerare il suo maestro di *Salon* René Princeteau (1843-1914). Anch'egli aveva una disabilità congenita, la sordità.

Nella Francia dell'Ottocento, essere non-udenti, significava affrontare una forte emarginazione, principalmente legata alla modalità di comunicazione con cui gli individui sordi si esprimevano. Per comprendere il peso dello stigma che i due artisti dovettero sopportare, basti pensare che Lautrec fu portato a Parigi da ragazzo per farsi "riparare" le gambe, così Princeteau fu portato nella capitale per sottoporsi a uno dei primi interventi chirurgici per recuperare l'udito. Imparò l'oralismo, un sistema che insegna ai sordi a comunicare attraverso la parola e la lettura labiale promosso come strumento per favorire l'integrazione nella comunità degli udenti, promuovendo l'adattabilità. Di fatto un processo lento e faticoso. Si diffuse la convinzione che i sordi fossero traditi anche dalla malformazione della testa, dalla fronte, dalle orecchie prominenti. La lingua dei segni, considerata una gestualità selvaggia, li portava a essere equiparati alle scimmie, nell'aspetto dell'imitazione del comportamento umano. Per sconfiggere questo ulteriore stigma, gli artisti sordi dovevano lavorare strategicamente proprio per evitare di essere etichettati come banali copisti. Il vero artista copia, ma deve essere anche un innovatore. Princeteau lavora per soddisfare una richiesta di modalità abilista, ma non può che esperire il mondo tramite la vista, ed è appunto

Traduzione proposta: "Egli era fisicamente, uno degli esseri più disonorati della natura, una sorta di Quasimodo che non si poteva guardare senza ridere. È per questo che si rivoltò contro l'umanità e si dedicò, durante i pochi anni della sua vita artistica, a deformare, caricaturizzare, degradare tutto ciò che sceglieva come modello?"

questo mezzo che utilizza: espressioni facciali, linguaggio del corpo, percezione di movimenti invisibili agli osservatori comuni. E' l'elaborazione di un sistema che porta ad un acuirsi della visione e allo sviluppo di un'attitudine a catturare velocemente dettagli minuscoli senza tralasciare nulla. Si può dunque affermare che Lautrec fu (inconsciamente) influenzato dall'esposizione a una forma di disabilità diversa dalla sua. In effetti, la lingua dei segni, quella che Princeteau conosceva, fu coinvolta nel dibattito di inizio Ottocento sull'imitazione e la copia, e nella gamma di connotazioni che portava con sé. Per questo gli artisti sordi dovevano lavorare per evitare di essere etichettati come copisti senza cervello, in alcuni casi annoverati pubblicamente, anche in loro presenza tra le "razze selvagge".

La modalità artistico espressiva di Lautrec può essere dovuta meno alla sua menomazione ben visibile, e molto di più a quella meno evidentemente riscontrabile del maestro.

In precedenza si è accennato a come gli eventi bellici di tarda epoca moderna e quelli afferenti alla Guerra Civile Americana, avessero posto le società di fronte alla restituzione di corpi di veterani portatori di disabilità, menomati e deturpati dall'artiglieria, e dell'importanza dei successivi studi di medicina, volti a sanare i corpi dei feriti.

In particolare l'ampia gamma e la gravità delle disgrazie facciali, le cosiddette "facce rotte", richiedevano procedure sperimentali da parte dei chirurghi plastici. Era un processo di ricostruzione molto lungo, in cui il lavoro del chirurgo facciale prese ad assomigliare molto a quello dell'artista. La documentazione fotografica, i disegni, i calchi, che il chirurgo eseguiva assunsero la dimensione di veri *reportage*¹⁷⁵.

¹⁷⁵ A questo proposito si segnala doverosamente la figura del medico neozelandese Harold Gillies (1882-1960), ritenuto il padre della moderna chirurgia estetica. Fu lui che si occupò di migliaia di veterani tornati dal fronte sia nel primo che nel secondo conflitto mondiale.

Cfr. DERRICK C. MARTIN, *The iconic doctor Harold Gillies. The Captivating True Story of The New Zealand Surgeon Who Reconstructed the Faces of World War I Soldiers*, Independently published, UK 2023.

Il pittore Otto Dix (1891-1969) nel dipinto del 1920, *Gli storpi* (fig. 16), raffigura veterani di guerra feriti. In questo modo l'artista tedesco rende visibile e documenta il fenomeno della disabilità dei reduci, e denuncia tramite una critica tangibile la glorificazione della guerra, di cui lui stesso conosceva le dinamiche¹⁷⁶. Anche in *Invalidi di guerra giocano a carte*, sempre del 1920 (fig. 17), i reduci sono rappresentati come mostri deformati e fantascientifici. Vengono meno alcuni nasi, vi sono degli arti d'acciaio, a uno di questi reduci manca un orecchio e infilata direttamente nel cranio ha una protesi con un tubo che porta ad un cornetto acustico poggiato sul tavolo¹⁷⁷.

La disabilità acquisita in un contesto di guerra, alla fine ha relegato l'ex combattente in un disvalore, condannandolo all'inutilità sociale. Le protesi di questi uomini, "[...] si confondono con le gambe di sedie e tavolo e i corpi diventano assemblaggi artificiali e assurdi"¹⁷⁸.

Il tema dei reduci di guerra, ci trattiene forzatamente nella dimensione della disabilità acquisita per traumi. E' quello del reduce, un mondo crudele, in cui non c'è riconoscimento per il suo sacrificio. Per questo motivo, le opere di Otto Dix¹⁷⁹, restituiscono un corpo non solo non conforme, ma quasi irriconoscibile nelle sue caratteristiche antropomorfe.

¹⁷⁶ Cfr. ANNE MARNO, *Facially disfigured veterans of World War I in present-day art. An art historical analysis against the background of medical history* in A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and art history...*, op. cit., pp. 158-159.

Dix stesso aveva combattuto lungo il fronte della prima guerra mondiale. E dopo la fine della stessa, tornò a Dresda, dove studiò e successivamente fu nominato professore all'Accademia delle Arti della città sassone. Con l'ascesa al potere del partito nazista, il pittore tedesco fu rimosso dall'incarico e denunciato come artista degenerato; e da lì, le sue opere furono presentate in mostre di arte degenerata in tutta la Germania.

¹⁷⁷ MARCO RABINO, *Invalidi di guerra giocano a carte di Otto Dix*, 28 novembre 2017, [<https://www.analisedellopera.it/otto-dix-invalidi-di-guerra-giocano-a-carte/>] u. c. 19 marzo 2026.

¹⁷⁸ D. PENNACCHIOLI, *L'imperfezione della bellezza. Considerazioni sulla figura del disabile nell'arte* in G. CAPRIOTTI, F. PIRANI (a cura di), *Incontri. Storie di spazi, immagini, testi*, op. cit., p. 230.

¹⁷⁹ Otto Dix non fu il solo a denunciare questa modalità di trattamento riservata ai reduci. Si citano anche George Grosz (1893–1959) e Max Beckmann (1884–1950).

Cfr. ANNE MARNO, *Facially disfigured veterans of World War I in present-day art ...* in A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and art history...*, op. cit., pp. 158-159.

La prolifica produzione artistica sul tema, a un certo punto si interrompe e la tematica con tutte le sue tragiche implicazioni cade nell'oblio. In tempi più recenti la rivisitazione degli archivi storici degli ospedali e il recupero degli annessi fascicoli vedono l'allestimento di esposizioni sul tema¹⁸⁰. Si desidera documentare l'installazione dell'artista franco algerino Kader Attia (1970), dal titolo *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* del 2012. Attia si concentra sul termine “riparazione”, declinato verso una riparazione dalla guerra (in particolare quella del 1915-1918 e delle guerre coloniali), con l'intento specifico però di interconnettere le culture occidentali con le extra-occidentali. Anche qui il tema delle “facce rotte” è il perno su cui s'installa l'intero allestimento organizzato con scaffali e vetrine in cui vengono presentati numerosi oggetti riparati- sculture, giornali.¹⁸¹

Il tropo disabilità acquisita si inserisce nuovamente nel contesto della guerra e della menomazione, e ancora una volta, soprattutto facciale. Ma se le ferite al volto rappresentano agli occhi dell'osservatore occidentale un difetto evidente da correggere, hanno di fatto un peso specifico diverso se ci rivolgiamo a un'altra cultura. E infatti tali lesioni possono essere paragonabili alle cicatrici derivanti da interventi rituali africani, di tutt'altro valore e significato¹⁸². Attia propose un temerario confronto. Lavorò su due fronti: da una parte, fece realizzare sculture di ritratti proveniente da materiale visivo recuperato da archivi fotografici della Prima Guerra Mondiale, e dall'altra, chiese a scultori italiani di realizzare corpi africani in marmo, sempre partendo da immagini.

Attia crea così una connessione, un chiasmo tra materiali da un contesto culturale all'altro. Il più stimolante e spiazzante motivo di paragone Attia lo propone

¹⁸⁰ Cfr. *Ibidem*.

¹⁸¹ Cfr. *blog* dell'artista [<http://kaderattia.de/the-repair-from-occident-to-extra-occidental-cultures-fridericianum-museum-kassel-germany-2012/>] u. c. 19 marzo 2026.

¹⁸² Si desidera citare il corso della professoressa MARTA NEZZO, *Arti extraeuropee: questioni critiche e formali*, del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova, frequentato dalla scrivente durante l'Anno Accademico 2023-2024 e del relativo materiale prodotto (non pubblicato). Corso dirimente per la comprensione delle questioni antropologiche, estetico-formali, implicite e implicate in allestimenti come quello di Attia.

confrontando la bocca di un giovane ferito, ricostruita con una protuberanza a forma di imbuto, che gli conferiva un effetto raccapricciante con l'immagine di un *butti* congolese (fig. 18). Nel soggetto africano le scarificazioni presenti sul suo petto, presentano la medesima morfologia della bocca ricucita al ferito. S'innesci dunque un corto circuito: il soldato reduce dal conflitto appare come un caso medico e una vittima della guerra da curare e sanare, mentre le scarificazioni nella figura del *butti* africano, sono un'espressione di apprezzamento e di posizione sociale. E' palese dunque che la non conformità corporale, in questo caso facciale, non costituisca un termine di paragone assoluto: la concezione della medicina e della guarigione degli africani, e gli ideali di bellezza a cui si ispira la cultura afrodiscendente, sono lontani se non contrari alla comprensione occidentale. L'auspicio di Attia, visto l'elemento comune tra le due immagini, è comunque che si possa giungere a un dialogo, a una possibile comunicazione tra le due culture. *“Unifying elements (the snail as the formal counterpart to the man’s mouth, the frontal view, and picture section) help to initiate a dialogue between the images”*¹⁸³.

Attia specifica ulteriormente la riparazione nei termini dell'Occidente è quasi sempre di carattere estetico, non etico. Si vuole riportare l'oggetto o il corpo allo stato precedente, come se l'incidente non fosse mai avvenuto. In molte culture extra occidentali, la riparazione lascia visibile la traccia della ferita. L'oggetto mostra di avere avuto una vita precedente, e proprio per questo entra in una nuova vita: è molto di più, dunque, di una riparazione estetica¹⁸⁴.

¹⁸³ ANNE MARNO, *Facially disfigured veterans of World War I in present-day art ...* in A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and art history...*, op. cit., p. 168.

Traduzione proposta: Elementi unificanti (la lumaca come controparte formale della bocca dell'uomo, la vista frontale e la sezione dell'immagine) contribuiscono ad avviare un dialogo tra le immagini”.

¹⁸⁴ Kader Attia espone anche nell'anno in corso, alla Biennale di Venezia con una proposta dal titolo *Whisper of Traces*: un'installazione multimediale ancora in divenire che intreccia magia, spiritualità, guarigione tradizionale e digitalizzazione del mondo. Attia torna ancora una volta sul tema della riparazione e dell'irreparabile.

Cfr. ANTONINO LA VELA, *L'artista Kader Attia ci racconta la sua opera alla Biennale di Venezia 2026. L'intervista in Artribune*, 10 maggio 2026, [<https://www.artribune.com/arte-contemporanea-2/2026/05/intervista-attia-veneziana-2026/>] u. c. 21 maggio 2026.

Ma l’America del ventesimo secolo, parla anche a teatro di disabilità. E ancora una volta emergono prepotentemente altri aspetti già considerati. *In primis* l’avvicinare il tropo disabilità a quello di metafora.

Il regista Sam Gold propone un allestimento teatrale dello “Zoo di vetro” (1944) di Tennessee Williams (1911-1983). Nella produzione di Gold, la protagonista Laura era interpretata da un'attrice affetta da distrofia muscolare¹⁸⁵, la cui evidente disabilità, spostava l’attenzione dalla metafora all'individuo, scatenando la reazione negativa di alcuni critici e incoraggiando il dibattito sul ruolo degli attori con disabilità che divenivano personaggi centrali.

Tennessee Williams infatti nello “Zoo di vetro” racconta di Laura, nata con una disabilità congenita, che le causa una zoppia. La ragazza, appesantita da questo suo difetto, chiede costantemente scusa alla madre, che minimizza. In un meccanismo di continua autoesclusione, Laura s’immerge in un mondo fantastico, fino ad auto rappresentarsi con un piccolo unicorno di vetro, una delle statuette che popolano il suo zoo. L'isolamento di Laura la porta all'auto stigmatizzazione, mentre arriva ad accettare un potenziale ridotto per se stessa: lei stessa dunque si percepisce inferiore.

Il suo corpo non conforme per gli standard dell’epoca, finisce metaforicamente per rappresentare non solo la sua situazione ma anche quella di molte persone che lottano per essere all'altezza delle aspettative sociali e culturali in un'economia che offre poche opportunità a chi è diverso o svantaggiato. La metafora della disabilità sottende a un multistrato di riferimenti.

La disabilità di Laura rimanda anche agli eventi tragici connessi alla Grande Depressione. Entrambe le situazioni, quella medica e quella economica, non sono da minimizzarsi. Laura per la società del tempo è destinata a rimanere sola, a casa, nulla facente, a sorvegliare ossessivamente un gruppetto di statuine in vetro. Una disabilità

¹⁸⁵ La distrofia muscolare è una malattia rara e degenerativa. Oggi nel mondo si contano circa trenta tipi diversi di distrofia muscolare, tutte di origine genetica, classificate in base all'età di esordio, ai muscoli colpiti e al tipo di trasmissione. Cfr. [<https://uildm.org/>] u. c. 21 maggio 2026.

quella di Laura che lungi dall'essere sminuita, finisce con il coinvolgere l'intera famiglia. Anche il tutore per la gamba, che indossa come a voler certificare ancora una volta la sua diversità, quando sbatte, riverbera come “colpi di tuono”, rendendo la sua disabilità dolorosamente evidente. Williams era assolutamente cosciente di cosa significasse essere diverso, per lui omosessuale, in una società come quella del tempo, che premiava e insisteva sulla dimensione dell'eterosessualità: la sua disabilità era meno evidente di quella di Laura, ma ugualmente rumorosa e stigmatizzante.

Nel continente americano, dopo la Seconda Guerra Mondiale, incontriamo un'altra donna, la protagonista de “Il mondo di Christina” (fig. 19). L'artista visuale statunitense Andrew Wyeth (1917-2009) lo realizza nel 1948. Il dipinto è ispirato alla figura di Christina Olson, una donna che lui stesso conosceva. La Olson non poteva camminare per via di una poliomielite spinale¹⁸⁶ e, non volendo usare la sedia a rotelle, si era abituata a, letteralmente, trascinarsi attraverso la sua proprietà e lungo il pavimento della sua casa. Wyeth, ammirava la sua tenacia, e la sua capacità di affrontare le sfide. L'immagine si inserisce in una delle retoriche più dannose in America riguardo alla disabilità, quella del “meraviglioso”. Christina viene associata immediatamente al superamento degli ostacoli esistenziali, ma anche a quelli dovuti alla Grande Depressione prima e della guerra poi¹⁸⁷.

Il corpo di Christina s'inserisce nella dimensione della non-conformità per via di quell'innaturale propensione dello strisciare: le sue braccia magre e le dita contratte sul terreno testimoniano l'immensa fatica fisica. Nel dipinto, lo spazio apparentemente infinito che separa Christina dalla fattoria sulla collina amplifica la sensazione di

¹⁸⁶ Cfr. PIER LUIGI CIGNOLI, *Frammenti di cultura - Andrew Wyeth in Il popolano*, 21 dicembre 2024, [<https://www.ilpopolano.com/frammenti-di-cultura-andrew-wyeth/>] u. c. 21 marzo 2026.

¹⁸⁷ La figura di Christina rientra nella narrazione di quegli anni in cui sono donne iconiche a fare la differenza. In questo senso, si cita Rossella O'Hara, la celeberrima protagonista di *Go to the wind*. Ma si ricorda anche Florence la protagonista di *Migrant Mother* della fotografa Dorothea Lange.

V. Victor Fleming, *Go to the wind*, USA 1939.

Cfr. SARA URBANI, *Lo sguardo di Dorothea Lange in La ricerca*, 9 gennaio 2024, [<https://laricerca.loescher.it/lo-sguardo-di-dorothea-lange/>] u. c. 21 marzo 2026.

isolamento e sottolinea la sfida quotidiana che la donna affronta per compiere gesti ritenuti unanimemente banali.

La figura della persona con disabilità, anche in questo caso congenita come Laura dello “Zoo di vetro”, s’inserisce in una dimensione di eccezionalità caratterizzata da un animo indomito e uno spirito di eroismo.

Sempre nella dimensione della metafora, e recuperando l’immagine di Christina, si innestano le manifestazioni artistiche connesse con un altro verbo poc’anzi incontrato *to crawl*, strisciare, in riferimento alla riottosità della Olson che preferisce trascinarsi piuttosto che usare un ausilio per la mobilità.

L’artista statunitense William Pope L. (1955-2023) a fine anni Settanta, s’inserisce in una modalità di trattamento del corpo non conforme, con una nuova *street performance art* basata sullo “strisciamento” in cui la metafora della disabilità suggerisce un’accettazione più ampia e inclusiva della differenza¹⁸⁸.

William Pope L. ha poi coinvolto in una successiva performance, battezzata *The Conquest* (2019-2020) un gruppo di centoquaranta volontari in cui si assiste a una vera e propria strisciata di gruppo con partecipanti appartenenti a varie etnie e di diverse estrazioni sociali. Strisciando letteralmente per le strade di New York, l’artista ha voluto riprodurre fisicamente le condizioni di vulnerabilità, di esclusione e di “strisciante” marginalità vissute quotidianamente dai senzatetto e dalle minoranze oppresse.

Muoversi sul pavimento o sull’asfalto, anziché camminare in posizione eretta (associata tradizionalmente al potere e alla dignità umana), evidenzia le lotte e gli ostacoli enormi che le persone “svantaggiate” affrontano per conquistare i propri spazi nella società contemporanea. Il cammino è stato inteso da Pope. L come un’azione che costringe osservatori e passanti a confrontarsi con l’esistenza di queste disuguaglianze, sfidando l’idea stessa di conquista intesa come umile sforzo di miglioramento e resilienza.

¹⁸⁸ Cfr. TIMOTHY W. HILES, *Disability metaphor and American individualism. Beyond The Glass Menagerie* in A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and art history...*, p. 184 *et passim*.

Nonostante questo o forse proprio per questo, secondo Pope L., la posizione dello “strisciare” continua a favorire una percezione negativa della disabilità: l’essere posti orizzontalmente si contrappone a quella verticalità estrema rappresentativa di una consolidata concezione abilista.

Rimaniamo nel contesto americano e raggiungiamo il Messico per incontrare una donna molto nota e spesso citata come icona di femminismo, Frida Kahlo (1907-1954). Un’artista passionale, originale, anticonformista. In grado di sovvertire tutti i canoni sociali precostituiti e in grado di raffigurare nella tela anche un argomento quanto mai delicato, come quello dell’aborto. Rosemarie Garland Thomson non a caso sceglie un’immagine di Frida Kahlo (fig. 20) per la copertina del suo volume.

*I read the painting as an invitation to consider the imprint of disability materiality and perception on aesthetic representation. Medicine—the clinic, physician, and equipment—have made Kahlo, the woman, but in the world of this painting, art—the brushes, palette, easel, paint, and artist—have made the doctor [...] The painting may honor the doctor, but it portrays Kahlo as an artist, not a patient*¹⁸⁹.

Si ritiene questa descrizione la più potente e la più esaustiva per capire non solo chi fosse Frida Kahlo, ma soprattutto per comprendere come la sua disabilità acquisita e manifestata senza infingimenti, costituisse un’innegabile, ma alla fine “trascurabile” frammento nella poliedricità del suo essere e della sua produzione.

Per la pittrice messicana, “il corpo è sempre stato ambiguo. Da un lato il corpo ferito, spezzato e colpito nei suoi organi vitali, un corpo dolente e misero; dall’altro lato—l’altro lato dello specchio—il corpo splendente [...]”¹⁹⁰.

¹⁸⁹ R. GARLAND THOMSON, *Extraordinary Bodies...*, op.cit., p. VII. Traduzione proposta: “Interpreto il dipinto come un invito a riflettere sull’impronta della materialità e della percezione della disabilità sulla rappresentazione estetica. La medicina – la clinica, il medico e le attrezzature – hanno creato Kahlo, la donna, ma nel mondo di questo dipinto, l’arte – i pennelli, la tavolozza, il cavalletto, la pittura e l’artista – hanno creato il medico [...]. Il dipinto può rendere omaggio al dottore, ma ritrae Kahlo come un’artista, non come una paziente.”

¹⁹⁰ ELISABETTA RASY, *Le disobbedienti. Storie di sei donne che hanno cambiato l’arte*, Mondadori, Milano, 2019, p. 248.

Louise Bourgeois¹⁹¹ (1911-2010), scultrice-pittrice franco americana, propone spesso nella sua *Femme Maison*, figure femminili che si presentano fisicamente ferite o con disabilità. Possono essere prive di gambe, o senza braccia, avere piedi deformi che impediscono la stazione eretta o la deambulazione (fig. 21).

Ma soprattutto le donne di Bourgeois sono letteralmente suture alla casa. Ma perché questa sacra “consustanzialità”?

Abitare non è conoscere, è sentirsi a casa, ospitati da uno spazio che non ci ignora, tra cose che dicono il nostro vissuto, tra volti che non c'è bisogno di riconoscere perché nel loro sguardo ci sono le tracce dell'ultimo congedo. Abitare è sapere dove deporre l'abito, dove sedere alla mensa...Abitare è trasfigurare le cose, è caricarle di sensi che trascendono la loro pura oggettività, è sottrarle all'anonimia che le trattiene nella loro “inseità”, per restituirle ai nostri gesti “abituali” che consentono al nostro corpo di sentirsi tra le “sue cose”, presso di sé¹⁹².

Queste considerazioni, inducono il nostro pensiero verso due direzioni. Da una parte, il completo asservimento della donna alla realtà domestica da cui si sente sempre più imprigionata, ma che di converso rappresenta anche una *comfort zone*, da cui lei stessa non vuole allontanarsi. D'altra parte però s'intuisce l'immagine di una vita protesizzata, in cui deve vincere la visione di una completa integrità.

Un'estetica della disabilità nell'opera di Bourgeois di non facile, né di univoca traduzione, che rappresenta una profonda riflessione sulla condizione femminile, sull'identità e la disabilità emotiva e relazionale. E' possibile che le *femme maison* rappresentate da Burges siano da considerarsi con una disabilità congenita o acquisita. Come parametrale? Per Louise Bourgeois, è tutto un gioco di metafore potenti, che si

¹⁹¹ Louise Bourgeois visse poco meno di un secolo e molteplici furono le sue creazioni. In particolare si vuole ricordare la mostra allestita presso la Galleria Borghese. È stata la prima esposizione dedicata dal museo capitolino a un'artista contemporanea, con circa venti sculture in dialogo con l'arte barocca, vera protagonista della Galleria.

Cfr. CLOÈ PERRONE, GERALDINE LEARDI, PHILIP LARRATT-SMITH (a cura di), *Louise Bourgeois. L'inconscio della memoria*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, dal 21 giugno al 15 settembre 2024), Marsilio Arte, Venezia 2024.

¹⁹² UMBERTO GALIMBERTI, *Il corpo abita il mondo in Psichiatria e fenomenologia*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 258.

innestano negli anni di massimo sviluppo e diffusione degli studi freudiani, nella vicenda personale dell'artista, negli anni delle conquiste femminili seguite a quelli della contestazione. La disabilità si ammantava in queste opere di una stratificazione di significati "altri" che mostrano esteticamente figure femminili in cui il corpo è fuso o nascosto all'interno di strutture architettoniche, evocando tematiche di reclusione, frammentazione e vulnerabilità.

La casa che sostituisce la testa o il torso della donna suggerisce una disabilità comunicativa o intellettuale forzata, in cui l'identità del soggetto è annullata dalla funzione domestica. La fusione tra corpo e architettura richiama un'estetica della disabilità in cui il corpo non è integro o funzionale secondo le norme, ma trasformato e limitato dalla struttura che lo ospita. Esattamente come i regolamenti e i vari codici comportamentali e sociali imbrigliano la natura, l'espressività e la libertà femminili.

In sintesi, per Louise Bourgeois, le *Femme Maison* non rappresentano solo una critica patriarcale, ma diventano un'esplorazione metaforica di una disabilità emotiva e relazionale, dove il corpo ferito o confinato cerca senza sosta di ritrovare la propria integrità: il mezzo con cui disperatamente ci prova è l'arte¹⁹³.

Si è già in precedenza accennato di quanto, negli anni Quaranta del ventesimo secolo fossero radicate e diffuse le teorie eugenetiche e di quanto fossero pervasive le manifestazioni e i proclami volti a celebrare la superiorità e la purezza della razza¹⁹⁴.

Guardando all'arte scultorea, il messaggio veicolato nell'America di quel periodo è quello del corpo perfetto, bianco di carnagione, tant'è che nell'ipotizzato "Mondo di domani"¹⁹⁵ non è predisposto lo spazio per un corpo non conforme. Ed è in questo contesto abilista, maschilista e bianco, geneticamente perfetto che si diffonde l'interesse per la forma fisica, come espressione dell'efficienza del proprio corpo. Gli

¹⁹³ Cfr. LYNN M. SOMERS, *Aesthetics of disability and the hybrid body in Louise Bourgeois's Femme Maison* in A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and Art History...*, op. cit., pp. 217-218.

¹⁹⁴ Cfr. S. LUPO, A. VENTRONE, *L'età contemporanea*, op. cit., pp. 166-169.

¹⁹⁵ KERI WATSON, "Building the world of tomorrow". *disability, eugenics, and sculpture at the 1939 New York world's fair* in A. MILLETT-GALLANT, E. HOWIE, *Disability and Art History...*, op. cit., pp. 195-198.

sportivi del tempo, i cultori del corpo, guardavano alla perfezione anatomica greca. L'ideale incarnato che si riscontra nella statuaria antica, però contiene già l'ombra della disabilità. "Dall'Apollo del Belvedere senza dita, alla Venere di Milo senza braccia, alla Nike di Samotracia senza testa e senza braccia, i corpi spezzati della scultura classica sono arrivati a rappresentare bellezza, perfezione e, ironicamente, completezza, anche se un numero significativo di sculture antiche sono senza testa, senza braccia o altrimenti disabili"¹⁹⁶.

Il valore artistico di opere come quelle sopra citate, pur essendo "mancanti" di arti o di testa, hanno un valore artistico talmente elevato, da superare il concetto di "difetto". La loro potenza, grazia e forza espressiva, li rendono capaci a distanza di secoli di suscitare "timore reverenziale" e soggezione. E soprattutto di farli percepire completi nella loro "incompletezza"¹⁹⁷.

Come una contemporanea Venere di Milo, l'artista irlandese Mary Duffy (1961) nasce senza braccia per via dell'esposizione della madre alla talidomide¹⁹⁸. Praticando la sua arte performativa, Mary Duffy spezza la narrazione sul corpo non conforme. Le sue esibizioni interpretano e restituiscono la disabilità come una risorsa. Mary Duffy come una "Venere senza braccia" nel dialogo con la contemporanea società narra di sé, e del

¹⁹⁶ Ivi, p. 194.

Si ritiene questa affermazione estremamente importante:

The embodied ideal found in antique statuary, however, always already contains the shadow of disability. From the fingerless Apollo Belvedere, to the armless Venus de Milo, to the headless and armless Nike of Samothrace, the broken bodies of classical sculpture have come to represent beauty, perfection, and, ironically, wholeness, even though a significant number of antique sculptures are headless, armless, or otherwise disabled.

¹⁹⁷ A questo proposito non si può non citare Cesare Brandi e tutto ciò che attesta nella sua Storia del Restauro, i cui punti principali riguardano l'unità potenziale dell'opera d'arte, e il restauro secondo le istanze della storicità e dell'estetica.

Cfr. CESARE BRANDI, *Teoria del Restauro*, La Nave di Teseo, Milano 2022.

¹⁹⁸ La talidomide veniva somministrato, verso la fine degli anni Cinquanta, con una certa leggerezza come rimedio contro i fastidi della gravidanza. Furono migliaia i bambini che nacquero con focomelia in seguito all'uso che ne venne fatto in buona fede dalle future mamme. Si rinvia a un interessante articolo in questo senso a cura di SOFIA BELARDINELLI, *Perché ricordare la tragedia della talidomide* in *Il Bo Live*, 23 marzo 2022, [<https://ilbolive.unipd.it/it/news/societa/perche-ricordare-tragedia-talidomide>] u. c. 21 maggio 2026.

suo abitare in un corpo che come lei stessa ammette sente perfetto, completo e funzionale. *"I felt my body was right for me... Whole, complete, functional"*¹⁹⁹.

Mary Duffy, attira, ammalia e sconvolge lo spettatore, con le sue *performance* corporee smantellando con forza la convinzione che la sola presenza di una persona con un corpo non conforme sia sovversiva. Sebbene le esibizioni di Duffy possano apparire come una sottomissione allo sguardo maschile, che per solito indica nella bellezza che esclude il parametro più pertinente del "disabilismo", il suo auto-inserimento nel paradigma del nudo femminile è un potente rifiuto della de-sessualizzazione del corpo disabile²⁰⁰. Disarmando lo spettatore, Duffy nega la vulnerabilità percepita come intrinseca alle persone con disabilità, impiegando la sessualità come agente di auto-emancipazione.

Come teorizza Garland Thomson, il binomio femminilità e disabilità, sono intrecciate nella cultura patriarcale, per cui non è possibile tracciare un confine netto e significativo tra corpi di donne conformi e non. Le pratiche di abbellimento normalizzano il corpo femminile, mentre le disabilità lo a-normalizzano.

Eppure storicamente le pratiche di femminilità hanno configurato i corpi femminili in modo simile alla disabilità. Pratiche come la fasciatura dei piedi, la scarificazione, la clitoridectomia e l'uso del corsetto erano e in alcuni casi sono, forme culturali socialmente accettate, incoraggiate e persino prassi obbligatorie di femminilità²⁰¹.

L'arte di Mary Duffy ha saputo liberare, o meglio "sfigurare"²⁰² il corpo disabile della completezza nella sua incompletezza.

Si vuole anche evidenziare un'altra cosa: percepita all'opposto della figura maschile, la figura della donna con disabilità, è anche immaginata come l'antitesi della donna normale. Si pone così ambiguamente sia all'interno che all'esterno della categoria di donna²⁰³.

¹⁹⁹ A. MILLETT-GALLANT, *The disabled body in contemporary art*, op. cit., p. 27.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 28.

²⁰¹ Cfr. A. MILLETT-GALLANT, *The disabled body in contemporary art*, op. cit., p.27.

²⁰² *Ivi*, p. 40 ; Ann Millett-Gallant usa il termine inglese *disfigured*.

²⁰³ *Ivi*, p. 28.

Quindi sulla persona di genere femminile con corpo disabile, pesano ulteriori due stigma: ambigualmente sui *limes* della categoria di donna, e lontana da qualunque dimensione legata al desiderio fisico, carnale.

Già quello di Duffy è l'esempio che prova a ribaltare queste criticità, ma si citano, ancora altre figure come quelle di Alison Lapper e Mari Katayama (a entrambe sarà dedicata una parte nel prossimo capitolo), e nell'immediato l'artista australiana Sandie (Chun-Shan) Yi (non è nota la sua data di nascita), taiwanese, insegnante, operatrice culturale nel campo della disabilità, e lei stessa persona con una disabilità congenita. L'artista concentra il proprio lavoro sull'arte indossabile. Con il progetto *Crip Couture*, esplora il tema dell'intimità, del desiderio e della sessualità del corpo-mente disabile. Gli oggetti d'arte "indossabili" e chi li indossa chiedono il riconoscimento della disabilità come scelta estetica e suggeriscono la possibilità di un nuovo genere di "arte indossabile". I braccialetti, i guanti e le scarpe di Yi, realizzati a mano con tecniche miste, fungono da ornamento e protezione per le sue mani che presentano due dita e i piedi con due dita anch'essi. Queste parti del corpo rappresentano la sua disabilità, e di conseguenza sono state oggetto di stigmatizzazione sociale e di sguardi stupiti, spesso inorriditi. La sua serie fotografica del 2005 *Armed and Beautiful* (fig. 22) vede l'artista mettere in mostra i suoi piedi, che di solito nasconde alla vista del pubblico, indossando scarpe con tacco alto realizzate da lei stessa.

Nel linguaggio della moda, le scarpe di Yi sono sandali con lacci e tacchi alti e spessi, eppure sembrano più calzature preistoriche che alla moda, con i plantari duri e frastagliati e con l'inserito delle corna, che sporgendo tra le dita dei piedi di Yi sembrano volerla armare.

La posa che Sandi assume, è provocante. I pantaloni attillati e il seno nudo, valorizzano il corpo femminile, che finisce per sedurre lo spettatore. Inoltre, le calzature rievocano all'apparenza le pratiche di legatura della cultura cinese, di cui si accennava, creando l'illusione di un piede diviso in due. Tali pratiche sommano ataviche tradizioni nate per valorizzare la bellezza femminile a radicali alterazioni fisiche subite. Il tutto per poter raggiungere questi "obiettivi" di bellezza, con gravi ripercussioni anche psicologiche.

Paradossalmente la perfezione ricercata e voluta a ogni costo finisce per depotenziare chi subisce questo rito, per veder alla fine svalutata, se non annullata la sua unicità.

Conclude idealmente questa ricognizione nel mondo femminile, la figura di un'artista americana, Lisa Bufano (1972-2013). A causa di un'infezione batterica da stafilococco quando aveva poco più di vent'anni²⁰⁴, diventa un'amputata bilaterale sotto il ginocchio, mentre totale dita e pollice.

Nell'allestimento *The one breath is an ocean for the Wooden Heart* (fig. 23), Lisa si esibisce in una danza con un ballerino dal corpo conforme: entrambi indossano trampoli di legno di circa settanta centimetri fissati a braccia e gambe, costruiti con oggetti di uso quotidiano come le gambe di un tavolo. L'uso di questi elementi protesizzanti, consentono ai ballerini attraverso la qualità del loro movimento, di trasformarsi in una vasta gamma di immagini: un insetto a otto zampe, una gazzella a quattro zampe, uccelli a due zampe. Due corpi profondamente diversi si muovono in un paesaggio sonoro e di movimento che è al tempo stesso reso possibile e limitato dall'uso dei trampoli di legno.

La precarietà del lavoro sui trampoli livella le capacità fisiche dei ballerini, aprendo un dialogo sulle relazioni tra persone con disabilità e senza.

L'artista si esibisce con protesi di legno per estremizzare il linguaggio e l'uso del suo corpo in un esercizio di grande forza fisica e mentale. Tutto è riconducibile a questa dimensione: l'equilibrio precario, il singolare sviluppo in altezza, l'andare oltre i propri limiti. L'altro *performer* ha potuto solo dialogare in questa modalità non conforme. Sfidando anch'egli i propri limiti. Alla "pari".

²⁰⁴ [https://en.wikipedia.org/wiki/Lisa_Bufano] u. c. 21 maggio 2026.

Colui che crea è l'artefice, colui che stabilisce l'arteficio, il dio del sogno e il dio che sogna. Per l'artista non esiste la cesura, la porta chiusa o la porta aperta: la cerniera scorre sui propri cardini e l'artista resta sempre con la mano attaccata alla maniglia, non per prudenza ma per meraviglia. Egli scopre che la sua stessa mano è la maniglia²⁰⁵.

²⁰⁵ ACHILLE BONITO OLIVA, DANILO ECCHER (a cura di), *Marc Quinn*, catalogo della mostra (MACRO-Roma, Museo d'Arte Contemporanea, 23giugno-30 ottobre 2006), Mondadori Electa, Milano 2006, p. 12.

CAPITOLO SECONDO

Sguardi verso l'alterità: bellezza e perfezione

2.1 L'arte del tutto di Marc Quinn: dai *The complete Marbles* ad *Alison Lapper Pregnant* ²⁰⁶

È dunque l'arte stessa che sogna? l'arte compie quest'atto, ma non si muove per mimare il mondo, quanto piuttosto per coglierne l'avanzamento e la fermata, il movimento e l'interruzione. I sogni non sono tutti uguali, né alla portata di tutte le persone. Ma ci sono sogni che grazie ad artisti come Marc Quinn si materializzano sotto forma di linguaggio artistico e linguaggio visivo. Si esprimono, ci parlano, usando un codice che parte “[...] dalla scultura classica greca, e poi dirottano a un'altezza più accessibile, fino ad arrivare alle bocche e agli orecchi e anche agli occhi comuni. Questi magari si divulgano a gran voce, qualche volta anche con chiasso, secondo una circolazione eclatante e ammirata”²⁰⁷.

²⁰⁶ Si desidera solo precisare la scelta del titolo. Marc Quinn è riuscito a “parlare” con e della propria arte, senza nessun tipo di pregiudiziale verso i materiali da impiegare e i soggetti da rappresentare. Senza temere le reazioni della stampa di settore o del pubblico. La modalità con cui ha proposto le sue opere, che non verranno citate nella loro completezza, hanno favorito aspre critiche, spunti di riflessione, considerazioni, rivalutazioni. Forse l'avvertenza con cui avvicinarsi alla produzione artistica di Quinn è il “lasciarsi provocare” (N.d.A).

²⁰⁷ ACHILLE BONITO OLIVA, DANILO ECCHER (a cura di), *Marc Quinn*, catalogo della mostra (MACRO-Roma, Museo d'Arte Contemporanea, 23giugno-30 ottobre 2006), op. cit., p. 12.

Il tema dei sogni con cui si è deciso di iniziare il capitolo, lo ha suggerito un volume, che riprende appieno la modalità del “sogno”. Si tratta di: VITTORIO SPAMPINATO (a cura di), *Felice Tagliaferri: i sogni prendono forma*, Con-fine, PU 2016. Il percorso artistico dello scultore Felice Tagliaferri (1969) viene da lui riassunto nello slogan “Dare forma ai sogni”. Le sue creazioni infatti, modellate con la creta o scolpite nel marmo, nella pietra o nel legno, prima nascono nella sua mente e poi prendono forma attraverso l'uso delle mani. Felice Tagliaferri è un artista non vedente. Una delle sue opere più famose è il “Cristo Rivelato”.

CLAUDIO IMPRUDENTE, *Tagliaferri e il suo Cristo RiVelato* in *Il Messaggero di Sant'Antonio*, 12 marzo 2019, [<https://messaggerosantantonio.it/content/tagliaferri-e-il-suo-cristo-rivelato>] u. c. 15 agosto 2026.

Il terreno su cui si muove Marc Quinn (1964) è popolato da installazioni originali e provocatorie, che non lasciano l'osservatore indifferente. Spinto da una forte componente sperimentale, attratto soprattutto dall'opera scultorea, spazia dalla statuaria classica a quella più moderna. Senza per questo privilegiare l'una a scapito dell'altra: come se la questione sia cosa comunicare e con quale mezzo farlo.

“Amo Michelangelo. Amo anche Canova. Amo i diversi aspetti e sono felice di essere influenzato da qualunque artista, a seconda naturalmente dell'opera. Forse per quelle in marmo sono più per Canova, ed è l'idea di perfezione, di una perfezione neoclassica a essere sovvertita. Forse per le opere in cera vedo più Michelangelo e il concetto di un corpo che lotta contro se stesso”²⁰⁸.

L'espressione 'terra di nessuno', incarna perfettamente la poetica dell'artista britannico, uno dei principali esponenti del gruppo dei *Young British Artists*²⁰⁹. La sua ricerca esplora costantemente zone di transizione: tra la vita e la morte, il materiale e l'immateriale. Le sue sculture sfidano i limiti del corpo umano attraverso calchi in cui la carne, il silicone, il sangue e il DNA diventano opere d'arte.

Un corpo che per Marc Quinn è da intendersi in tutta la sua dimensione organica, tanto da avviare “[...] un profondo processo di costruzione identitaria, di accettazione e conoscenza del proprio sé, che ha dato vita a numerose opere tra cui il famoso autoritratto *Self* (1991)”²¹⁰ (fig. 24).

Self è realizzato con circa cinque litri di sangue congelato dello stesso Quinn.

Self rappresenta di fatto l'esito di questa indagine sul valore precario della vita che prevede anche un inabissamento nella natura umorale del corpo²¹¹. Leggendo alcune

²⁰⁸ PAOLO VAGHEGGI, *Conversazioni d'artista*, Skira, Milano 2006, p. 187.

²⁰⁹ SIMONE CIGLIA, *Young-british-artists* in *Enciclopedia Italiana Treccani - IX Appendice (2015)*, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/young-british-artists_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/young-british-artists_(Enciclopedia-Italiana)/)] u. c. 18 giugno 2026.

²¹⁰ GIOVANNI BIANCHI, *I corpi imperfetti di Marc Quinn*, in GUIDO BARTORELLI, GIOVANNI BIANCHI, ROSAMARIA SALVATORE *et al.*, *Il corpo parlante. Contaminazioni e slittamenti tra psicoanalisi, cinema. Multimedialità e arti visive*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 83.

²¹¹ Cfr. D. PENNACCHIOLI, *L'imperfezione della bellezza. Considerazioni sulla figura del disabile nell'arte* in G. CAPRIOTTI, F. PIRANI (a cura di), *Incontri. Storie di spazi, immagini, testi*, op. cit., p. 233.

righe da Portatemi la testa di Marc Quinn! di Will Self (1961)²¹², sappiamo che “la testa congelata”, è esposta in mezzo ad una stanza della Saatchi Gallery, all’interno di una teca in *plexiglass* trasparente, sopra ad un mobiletto – freezer, “*with all the formal and historic properties that such physical cropping entails - but a head, sans phrase, staring with sanguine ataraxy (and for once the intensifier 'literally' is acceptable here), at the visitors passing ephemerally before its eyes*”²¹³.

Un’ opera impegnativa, caratterizzata da una ”manutenzione” continua: al punto che l’artista britannico dovette ammettere di quanto fosse stressante la sua esistenza. Giunse a definirla un soggetto totalmente dipendente dal suo creatore, come una sorta di *Frankenstein*.

*Certainly Self is about the idea of dependence; that just as the addict is dependent on his drugs, so the blood head cannot survive without electricity [...] there is something interesting about blood, about the way it renews itself; it is not like chopping a limb off*²¹⁴.

Self, caratterizzò fortemente la produzione artistica di Quinn: la testa venne ricomposta e riproposta ogni cinque anni, e raggiunse i quattro angoli del mondo. L’ultimo *Self*, dal 2006 è custodito alla National Portrait Gallery di Londra. Nella medesima Galleria, si trova anche il “ritratto genomico”²¹⁵ (fig. 25) di Sir John Sulston (1942-2018), realizzato da Quinn nel 2001. Questo particolare ritratto, è ulteriore prova di

²¹² WILL SELF, *Bring me the head of Marc Quinn*, in MARC QUINN, *Incarnate*, Booth-Clibborn Editions, London, 1998, p. 5.

²¹³ *Ibidem*.

Si propone questa traduzione: “con tutte le proprietà formali e storiche che tale ritaglio fisico comporta, ma una testa, senza frase, che fissa con atarassia sanguigna (e per una volta l'intensificatore 'letteralmente' è accettabile qui), i visitatori che passano effimeramente davanti ai suoi occhi”.

²¹⁴ *Ivi*, p. 6.

Traduzione proposta: “Certamente Self parla dell'idea di dipendenza; che proprio come il tossicodipendente è dipendente dalle sue droghe, così la testa insanguinata non può sopravvivere senza elettricità [...] c'è qualcosa di interessante nel sangue, nel modo in cui si rinnova; non è come tagliarsi un arto”.

²¹⁵ *Ivi*, p. 6; Si tratta di un vero e proprio campione di DNA di Sir John Edward Sulston, ritratto in gelatina di agar montato in acciaio inossidabile, 2001 10 1/2 pollici x 8 1/8 pollici (266 mm x 205 mm) dimensioni complessive.

un'espressione creativa basata su una profonda riflessione sulla vita, sulla morte, sul loro intreccio e la loro dualità. Quinn s'interroga costantemente sulla profondità delle cose e sulle fragilità umane. Sulston fu uno scienziato, grande studioso del DNA e del genoma. Quinn gli corrispose un ritratto creato a partire dal suo materiale genetico, per incarnare da una parte l'unicità legata al nostro DNA e dall'altra, l'universalità della condizione biologica. E' un autoritratto paradossale: non mostra nulla dell'aspetto fisico del soggetto, sebbene contenga le "istruzioni" per ricrearlo²¹⁶.

Percorrendo idealmente i corridoi di una galleria abitata dalle opere di Marc Quinn, dopo il sangue di *Self*, s'incontra l'oro di *Siren* (2006) (fig. 26). Realizzata in oro diciotto carati, per cinquanta chili di peso, questo blocco "giallo" immortala la modella Kate Moss (1974) in posa yogica. Lo stesso Marc Quinn in un'intervista dichiara: "Ho chiamato la scultura *Siren* perché in un certo senso rappresenta tutte le astrazioni che attirano la gente e ne rovinano la vita: soldi, perfezione, immagini irraggiungibili, tutti riflettono la volontà di esistere fuori del tempo in un mondo perfetto, che non esiste e non potrà mai essere soddisfatto. Eppure questo è ciò che motiva i destini delle genti e delle civiltà"²¹⁷.

Un'altra sfida dunque viene consegnata a chi incontra il lavoro provocatorio di Quinn: l'artista si interroga e ci interroga sul vero valore delle cose.

In questo percorso ideale c'è spazio anche per la natura. *Garden* (2000), (fig. 27) è una creazione che Marc Quinn propone presso la Fondazione Prada: l'ambientazione è un giardino botanico eterno, popolato di piante e fiori provenienti da tutto il mondo. Una dimensione irrealistica di perpetua primavera, che non può esistere se non artificiosamente. I vegetali, centinaia di esemplari, sono immersi in venticinque tonnellate di olio

²¹⁶ Cfr. HERVÉ LANCELIN, *Marc Quinn: Corpi mortali e anime immortali* in *ArtCritic*, 23 gennaio 2025, [<https://www.artcritic.com/it/marc-quinn-corpi-mortali-e-anime-immortali/>] u. c. 27 maggio 2026.

²¹⁷ WILL SELF, *Siren* in DANILO ECCHER (a cura di), *Marc Quinn. Myth*, catalogo della mostra, (Verona, Casa di Giulietta, 22 maggio-27 settembre 2009), Cartha, Milano 2009, p. 26.

siliconico portato a meno venti gradi di temperatura. Una sorta di paradiso perduto di biblica memoria, in cui regnano perfezione e immortalità²¹⁸.

Ma sono due gli interventi di rottura che si vuole documentare e che s'inseriscono nei binari di quest'indagine. In occasione di una visita al British Museum, Marc Quinn rimane colpito dal fatto che i visitatori, "[...] osservando le statue della classicità greca e romana, ne esaltassero la bellezza anche se i corpi si presentavano alla loro vista mutili o danneggiati, corpi ai quali mancavano soprattutto gli arti"²¹⁹.

Da questa esperienza museale, l'artista concepisce un nuovo progetto che il critico d'arte Danilo Eccher (1956) introduce magnificamente:

E' quella di Marc Quinn una sorta di poesia del limite, un procedere obliquo lungo le tracce di snodi intellettuali, nei sobbalzi di un pensiero accidentato che conduce a frequentazioni sorprendenti. Nascono in tal modo (...) una fitta serie di sculture, *The complete marbles* dedicate alla disarmonia e alla mutilazione. Una sfida al torbido sguardo della morbosità in cui decide di realizzare dei corpi mutilati in marmo (...). Se la monumentalità scultorea aveva enfatizzato il suo lato simbolico, spesso annullando il suo ancoraggio rappresentativo, Marc Quinn opera con l'intento di restituire all'idea statuaria una precisa e riconoscibile umanità²²⁰.

Il proposito dunque è di osservare quale sia la reazione del pubblico di fronte a sculture non di personaggi mitologici, ma di persone reali, dal corpo (im)perfetto. *The Complete*

²¹⁸ Cfr. GERMANO CELANT, *Marc Quinn* in GERMANO CELANT, DARIAN LEADER (a cura di), *Marc Quinn*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 5 maggio-10 giugno 2000), Fondazione Prada, Milano 2000, p. 13. Marc Quinn ha modo di parlare della sua opera in occasione della lunga intervista tra lui e il curatore della mostra, Germano Celant. All'interno di questa intervista, Celant dedica un'intera sezione proprio a *Garden*, discutendo con Quinn della scelta dell'olio di silicone, dei riflessi generati dagli specchi industriali nella stanza e del concetto di 'stasi criogenica' come superamento della decomposizione della materia. Se ne può leggere un estratto in rete: GERMANO CELANT, Marc Quinn in *La repubblica of the Arts*, maggio 2000, [https://www.repubblica.it/repubblicarts/quinn/arte_1pag.html] u. c. 18 giugno 2026.

La Fondazione Prada mise a disposizione spazi e risorse per la realizzazione della prima mostra in Italia dell'artista britannico.

²¹⁹ G. BIANCHI, *I corpi imperfetti di Marc Quinn*, in G. BARTORELLI, G. BIANCHI, R. SALVATORE *et al.*, op.cit., p. 83.

²²⁰ D. ECCHER, *Marc Quinn: come nella terra di nessuno* in A. BONITO OLIVA, D. ECCHER (a cura di), *Marc Quinn*, catalogo della mostra MACRO, op.cit., p. 21.

Marbles è il titolo che abbraccia questo nuovo lavoro all'inizio del ventunesimo secolo. Lo scopo di Quinn dunque è di ritrarre soggetti dal corpo non conforme, scelti soprattutto fra campioni dello sport, con la precisa volontà di voler rappresentare corpi in piena forma fisica²²¹. La postura che ognuno di loro assunse, fu decisa tra artista e “modelli”, scegliendola tra quella che in mezzo a tutte risultasse la più spontanea, efficace e rappresentativa delle loro abilità, o meglio de “la forza dei caratteri degli atleti”²²².

Otto sculture delle venti realizzate furono esposte in occasione della mostra alla Fondazione Praga (2000). Presentati come una galleria di ritratti scultorei, nudi a grandezza naturale furono identificati con il nome di *Group Portrait*²²³ (fig. 28).

Ogni atleta ritrattato prevedeva inciso il proprio nome e cognome, a evidenziare che si stavano osservando individui reali, con una propria identità, una propria vita, e una propria peculiarità. Si tratta di uomini e donne che non si piegano a una condivisa logica pietista o a rituali di auto commiserazione. Si mostrano senza inibizioni, consapevoli che il pubblico esprimerà un proprio spietato e insindacabile giudizio. Le loro pose sono calme, quasi algide, più vicine alla “platonica perfezione, grazie all'utilizzo del marmo bianco di Carrara”²²⁴, e alla nudità offerta dai corpi degli atleti, in piena sintonia con quella delle opere classiche.

Tenuta presente la modalità con cui si sta svolgendo il presente lavoro, si desidera focalizzarsi su alcuni aspetti, emersi durante le interviste che lo stesso Quinn rivolge ai suoi modelli. Conosciamoli quindi in ordine di apertura della serie.

²²¹ Cfr. G. BIANCHI, *I corpi imperfetti di Marc Quinn*, in G. BARTORELLI, G. BIANCHI, R. SALVATORE *et all.*, op.cit., p. 84 ma anche n.4 della stessa pag. in cui il professor Bianchi ricorda i protagonisti di *Naked* di Oliviero Toscani. Installazione itinerante a cui sarà dedicato il prossimo paragrafo.

²²² *Ibidem*.

²²³ Si tratta di *Peter Hull, Selma Mustajbasic, Jamie Gillespie, Alexandra Wetsmoquette, Tom Yendel, Catherine Long, Stuart Penn, Helen Smith*.

[<https://www.fondazioneprada.org/project/marc-quinn/>] u. c. 28 maggio 2026.

²²⁴ Cfr. G. BIANCHI, *I corpi imperfetti di Marc Quinn*, in G. BARTORELLI, G. BIANCHI, R. SALVATORE *et all.*, op.cit., p. 86.

Peter Hull (1965) britannico, nasce con una disabilità congenita, è senza gambe e con le braccia che terminano all'altezza del gomito. Campione di nuoto paralimpico, all'epoca lavora (presso il *County Development Officer for Disability Sport* per il consiglio della contea dell'Hampshire). In merito alla consapevolezza di sentirsi “diverso”, risponde che la società tratta le persone con disabilità alla stregua di non-normali, spesso di invisibili, in cui sono il paternalismo e il pietismo a vincere. Lui ammette di non essersi mai percepito “diverso”, grazie soprattutto a come è stato accolto dalla famiglia d'origine. Hull diffida di chi li chiede di posare per questa o quell'altra manifestazione estetica: quindi inizialmente anche di Quinn. In seguito all'incontro con l'artista, si convince, ed è entusiasta dell'opera finita. Soprattutto per il materiale scelto: il marmo bianco con quella sua connotazione di durezza e di resistenza. Un'ultima chiosa : rispetto a chi perde gli arti per incidente o malattia, Hull spiega che il confronto è complicato. Accettare ed adattarsi a una menomazione subita, e quindi perdere una funzione biologica presente dalla nascita, non è come non aver mai conosciuto quella funzione”²²⁵.

La bosniaca Selma Mustajbasic, che ha perduto una gamba durante un bombardamento nel terribile teatro della Guerra balcanica, non ha rilasciato interviste.

Jamie Gillespie (1975) (fig. 29) britannico, campione paralimpico di atletica, amputato a una gamba durante un incidente d'auto nel 1994. La sua vita cambia completamente, perde il lavoro nell'esercito, ma anche la cerchia di amici. Prova faticosamente a ripartire; ammette sia stato difficile per lui accettarsi con un corpo tanto diverso da prima; e quindi l'uso della protesi è una naturale conseguenza. Unitamente alla funzionalità perduta che gli consente di ripristinare²²⁶.

²²⁵ Cfr. Intervista di Marc Quinn a Peter Hull, *Peter Hull*, in G. CELANT (a cura di), *Marc Quinn*, op. cit., p. 172.

Oggetto di dialogo tra Quinn e gli atleti e atlete, sarà il rapporto con gli arti artificiali. Per alcuni di loro sarebbe impensabile uscire di casa senza averli “indossati”, per altri invece è una questione di praticità, per poter fare le cose che fino a poco prima erano “normalmente” possibili. In altri casi ancora, il non usarli è legato a una maggiore capacità di accettazione di sé e della propria amputazione.

²²⁶ Cfr. Intervista di Marc Quinn a Jamie Gillespie, *Jamie Gillespie*, in G. CELANT (a cura di), *Marc Quinn*, op. cit., p. 180.

Alexandra Westmoquette britannica, anche lei con disabilità acquisita: in un incidente perde entrambe le gambe e un braccio. Grande fatica ad accettarsi dopo le amputazioni: acconsente di posare per Quinn, poiché lo vede come ulteriore tappa in un complicato lavoro di auto-accettazione che sta ancora compiendo. Anche lei usa le protesi: più efficiente quella del braccio, più una “scocciatura” quelle delle gambe, tanto che il proposito è quello di abbandonarle il prima possibile. Il suo lavoro di pittrice dopo l’incidente è cambiato: si sente più libera di restituire nella tela fantasia e stravaganza senza dar troppo peso al giudizio della gente²²⁷.

Tom Yendel, (1962), britannico, nato senza braccia per l’esposizione della madre alla talidomide. Fin da piccolo non si è mai sentito a disagio in mezzo agli altri, semmai percepiva il contrario. Provò in adolescenza a usare delle protesi, che però ben presto abbandona. Lo specchio gli restituisce un’immagine di sé ormai consolidata che accetta, come la accettano i suoi figli. Si occupa di arte e di mostre prevalentemente di artisti con disabilità. Usa i piedi per fare tutto, compresa l’attività subacquea. Considera quella di Quinn un’idea innovativa a brillante: scolpire una forma umana che potrebbe sembrare incompleta, invece è finita²²⁸.

Catherine Long, britannica, (fig. 30) con disabilità congenita. Nasce senza un braccio. Durante l’età scolare ha difficoltà a farsi accettare dagli altri bambini, tanto da desiderare un arto artificiale che avrà, ma che ben presto abbandona. All’epoca dell’intervista si occupava di aiutare le persone con disabilità nel processo di auto accettazione. Sposa fin da subito l’idea di Quinn e si augura possa diventare un manifesto contro i luoghi comuni e gli stereotipi associati alle persone con disabilità. Rispetto alla percezione di incompletezza delle statue mutilate a confronto con il suo corpo in carne e ossa, Marc Quinn le fa notare che le statue sono spezzate mentre lei è intera²²⁹.

²²⁷ Cfr. Intervista di Marc Quinn a Alexandra Westmoquette, *Alexandra Westmoquette*, in G.CELANT (a cura di), *Marc Quinn*, op. cit., p. 184.

²²⁸ Cfr. Intervista di Marc Quinn a Tom Yendel, *Tom Yendel*, in G. CELANT (a cura di), *Marc Quinn*, op. cit., p. 188.

²²⁹ Cfr. Intervista di Marc Quinn a Catherine Long, *Catherine Long*, in G. CELANT (a cura di), *Marc Quinn*, op. cit., p. 192.

Stuart Penn, britannico, (fig. 31) è nato con un solo arto completamente formato, ha la una gamba destra mancante all'altezza del ginocchio, il braccio sinistro mancante appena sotto il gomito, la gamba sinistra priva di perone e un piccolo piede torto con solo due dita. Si è da sempre accettato così e il contesto in cui è cresciuto non lo ha mai fatto percepire “diverso”. Maestro di *taekwondo*, si sente realizzato nello sport. Ha accolto subito la proposta di Quinn; il fatto di essere chiamato dal mondo del cinema facendo la parte di “chi salta in aria o cose simili”²³⁰, sfruttando la sua disabilità, lo vive semplicemente, per com'è, ovvero un lavoro.

Helen Hester Smith (1975), britannica, nuotatrice agonistica. Quadrupla amputata (entrambe le gambe, un braccio e la maggior parte dell'altro) in seguito a una gravissima forma di meningite contratta nel 1997. Traumatizzante il vedersi senza arti in poco tempo. Per uscire di casa usa sempre protesi. La fanno sentire normale: i commenti della gente sono troppo sprezzanti quando la vedono con le sue amputazioni. Non accetta subito la proposta di Quinn, le pare una richiesta perversa. Si convince solo dopo aver raccolto informazioni sull'artista e la sua modalità di intendere l'arte. Rispetto alle statue mutilate dal tempo, il suo atteggiamento non è cambiato, ma è molto infastidita, rispetto a prima delle amputazioni, dai manichini dei negozi senza braccia, o presentati solo con torso. Li trova orribili²³¹.

L'intento di Marc Quinn dunque è quello di ribaltare i canoni estetici tradizionali, celebrando corpi completi, che la società però considera “incompleti”.

Ciò che riesce a creare è un'opera a metà strada tra storia dell'arte, disabilità ed eroismo. Nella realtà dei fatti le opere di Marc Quinn rileggono il concetto stesso di “bellezza”: i corpi della statuaria classica vicini a quelli “imperfetti” della serie *The Complete Marbles*, allontanano dalla mente quei vecchi e frequentati pregiudizi secondo i quali al corpo mutilato possa non corrispondere integrità d'animo. Le persone rappresentate non sono eroi immaginari, sono persone reali, che hanno saputo sfruttare appieno le proprie possibilità, e nel mettersi in gioco ripetutamente, hanno sfidato se stessi - come

²³⁰ Intervista di Marc Quinn a Stuart Penn, *Stuart Penn*, in G. CELANT (a cura di), *Marc Quinn*, op. cit., p. 196.

²³¹ Intervista di Marc Quinn a Helen Smith, *Helen Smith*, in G. CELANT (a cura di), *Marc Quinn*, op. cit., p. 200.

succede spesso ai campioni dello sport. Parallelamente hanno lanciato il guanto di sfida anche agli osservatori, spesso limitati da quella gabbia ottica suggerita dal verbo “fissare”²³², già incontrato più volte nel corso di questa indagine. La novità conseguente al lavoro di Marc Quinn può essere letta proprio alla luce di queste considerazioni, che conducono a un ribaltamento di prospettiva. Lo sguardo non viene più catturato da ciò che manca, quanto piuttosto dalla completezza che il “tutto” suggerisce: “non sono frammenti, sono persone intere”²³³.

Volendo tornare sui passi del primo capitolo, in particolare sulla figura di Efesto, potremmo leggere i *Marbles* come la risorsa più autentica e nobile, per riscattare la figura del dio considerato minore, “che per essere una divinità credibile aveva dovuto compensare il suo difetto”²³⁴.

L’opera scultorea però che maggiormente rompe gli schemi è quella che Marc Quinn realizza in termini monumentali, con soggetto una giovane donna incinta. Alison Lapper (1965), è senza arti superiori e con gli arti inferiori acondroplastici, ovvero corti e sproporzionati rispetto al tronco che risulta di dimensioni normali. Sappiamo che Alison conobbe l’abbandono in un istituto - la madre infatti non accetta questa creatura “mostruosa” - e conobbe anche le soverchierie patite proprio lì, nello stesso luogo che doveva proteggerla. Anche lei come alcuni protagonisti dei *Marbles*, proverà ad utilizzare le protesi, imposte per potersi conformare ai normo dotati. Protesi che ben presto abbandonerà.

La richiesta di Marc Quinn di farle da modella perviene nei termini che lei stessa racconta nella sua autobiografia:

Nel gennaio 1999 ricevetti una telefonata da un artista di nome Marc Quinn. sapevo che mi avrebbe chiamata perché Pete Hull aveva posato per una serie di statue – tutti ritratti di persone disabili – e gli aveva suggerito che potevo esser un buon soggetto. Chi è mai così bizzarro da scolpire gente

²³² Il verbo *to stare*, esplorato da Rosemarie Garland-Thomson. Cfr. cap. I, in part. n.114.

²³³ G. BIANCHI, *I corpi imperfetti di Marc Quinn*, in G. BARTORELLI, G. BIANCHI, R. SALVATORE *et all*, op.cit., p. 88.

²³⁴ Cfr. D. PENNACCHIOLI, *L'imperfezione della bellezza. Considerazioni sulla figura del disabile nell'arte* in G. CAPRIOTTI, F. PIRANI (a cura di), *Incontri. Storie di spazi, immagini, testi*, op. cit., p. 233.

disabile? Ero estremamente sospettosa, temevo che potesse trattarsi dell'ennesimo individuo che sfrutta e usa l'handicap per il suo valore di curiosità²³⁵.

Le è presto nota quale fosse la leva che muoveva l'operato di Marc Quinn e quali fossero le finalità del suo progetto. Tant'è che alla fine, Alison Lapper si accorse che desiderava "da morire" posare per la sua statua²³⁶.

Il procedimento per realizzare il calco in gesso della giovane donna, fu lungo e molto stancante per lei. Ma il risultato fu straordinario e la stessa Lapper, che a sua volta si dedicava al mestiere delle arti, ricevette riscontri importanti. Ma l'avvenimento più eclatante fu la possibilità di vedere esposto il suo ritratto scultoreo in un luogo iconico: Trafalgar Square a Londra (fig. 32). Collocata sopra un plinto, alta undici piedi e mezzo, pesante tredici tonnellate comparve nel quarto piedistallo della piazza nel 2006, quattro anni dopo la sua realizzazione. Lì vi rimase per i successivi diciotto mesi.

La scultura ritraente *Alison Lapper pregnant* venne installata vicino al plinto con l'ammiraglio Horatio Nelson, eroe nazionale inglese.

L'opera suscitò molte critiche e perplessità, dividendo pubblico ed esperti. Come registra Ann Millett-Gallant:

*Deemed by some as "brave and bold" and "pregnant and proud", and by others as a tasteless and overtly political publicity stunt for Quinn, the work makes a public statement about disability and Lapper's right to be seen as a productive social subject and a reproductive sexual being [...] for Lapper, the work is a very coming out*²³⁷.

²³⁵ Cfr. ALISON LAPPER, GUY FELDMAN, *La vita in pugno. Il coraggio di una donna diversa*, op. cit., p. 197, cap. 15, *La statua in Trafalgar Square*.

Intense e ricche di dettagli sono le pagine in cui Alison racconta del rapporto che man mano s'instaura tra lei, e l'artista. Non mancano i riferimenti alle attenzioni a lei riservate, visto l'avanzato stato di gravidanza in cui si venne a trovare durante le fasi del progetto: la descrizione delle lunghe ore di posa per con le relative meticolose e farraginoso procedure. Infatti come per i modelli che facevano parte della serie dei *Marbles*, anche Alison fu restituita al pubblico a grandezza naturale.

²³⁶ *Ivi*, p. 199.

²³⁷ A.MILLETT-GALLANT, *Sculpting Body Ideals in The disabled body in contemporary art*, op. cit., p. 51.

La scultura di *Alison Lapper pregnant* svolge un vero e proprio “lavoro sociale”: non solo per la sua rilevanza sul dibattito del costruito disabilità, ma anche in una ridefinizione di spazio pubblico, in cui si registra una presenza pervasiva di monumenti classificati come maschili e di razza bianca. Senza dimenticare l’aspetto dell’accessibilità che molte volte lo spazio pubblico riserva a un pubblico abilista²³⁸. Come spiega Marc Quinn, la colonna dell’ammiraglio Nelson nel mezzo della piazza rappresenta “l’epitome di un momento maschile fallico, e io penso che la piazza avesse bisogno di un po’ di femminilità”²³⁹: una femminilità che rivendica il suo essere sessualmente attivo e il suo ruolo di madre. Ecco un altro motivo di discussione e di sconcerto. La stessa madre di Alison, venuta a sapere che lei era incinta la tratta con disprezzo²⁴⁰. Il sesso è da ritenersi un tabù per le persone con disabilità: è una cosa per “normali”²⁴¹. Il tutto è reso ancora più “insopportabile” se è un sesso che porta al generare.

Come spiega Marc Quinn al critico d’arte Paolo Vagheggi (1951-2009), Alison rappresenta non un’eroina del passato ma del presente. Non un’epica condottiera, che

Traduzione proposta: “Considerata da alcuni ‘coraggiosa e audace’ e ‘incinta e orgogliosa’, e da altri una trovata pubblicitaria di cattivo gusto e apertamente politica per Quinn, l’opera fa una dichiarazione pubblica sulla disabilità e sul diritto di Lapper di essere vista come un soggetto sociale produttivo e un essere sessuale riproduttivo [...] per Lapper, l’opera è un vero e proprio coming out”.

²³⁸ Cfr. *ivi*, p. 54.

²³⁹ GERMANO CELANT (a cura di) *Marc Quinn. Memory box*, Skira, Milano 2013, p. 245.

²⁴⁰ La madre di Alison, saputa della gravidanza, fu feroce verso la figlia, sentenziando frasi crudeli e umilianti. “Perché sei rimasta incinta?”. “Non ce la farai mai”... “Non ci riuscirai” : come riporta la stessa Alison. Cfr. ALISON LAPPER, GUY FELDMAN, *La vita in pugno. Il coraggio di una donna diversa*, op. cit., p. 166.

²⁴¹ A questo proposito si può far riferimento anche al film *biopic* del regista Ben Lewin, *The Sessions - Gli incontri*, USA, 2012, che narra le vicende di un uomo paralizzato, Mark O’Brien che vuole perdere la verginità, e per farlo si rivolge a una terapeuta del sesso che lo aiuta a scoprire il proprio corpo.

Ma anche DARIA DOLFINI (a cura di), *Il diritto alla sessualità e la disabilità, tra bisogni e desideri. Il punto di vista delle persone con disabilità, dei loro familiari e degli operatori*, Erickson, Trento 2019. Daria Dolfini procede tramite la somministrazione di questionari a persone con disabilità, a loro assistenti e familiari sul tema sessualità. Evidenziando le differenze territoriali, culturali, di genere emerse dalle risposte; e facendo poi il punto sulle leggi vigenti.

si è fatta largo conquistando altri paesi, quanto una persona che si è guadagnata il suo spazio nel tempo attuale e nel vissuto quotidiano²⁴².

Avvicinando Alison alla *Siren* di Kate Moss che ci restituisce l'idea di archetipo femminile, possiamo capire cosa intendiamo per corpi diversi²⁴³. Da una parte Kate, una figura algida, che rispecchia in pieno i canoni di bellezza tradizionale, d'altra Alison, una donna che sovverte quegli stessi canoni, introducendo una bellezza fieramente "altra".

Tobin Siebers nell'opera "Estetica della disabilità", esplicita chiaramente che se si vogliono definire certe opere d'arte superiori, bisogna che esse considerino anche l'aspetto della disabilità²⁴⁴.

Mentre secondo André Breton: "La bellezza sarà sconvolgente o non sarà assolutamente tale"²⁴⁵.

²⁴² P. VAGHEGGI, *Conversazioni d'artista*, op.cit., p. 188.

²⁴³ Cfr. *ivi*, p. 189.

²⁴⁴ Cfr. D. PENNACCHIOLI, *L'imperfezione della bellezza. Considerazioni sulla figura del disabile nell'arte* in G. CAPRIOTTI, F. PIRANI (a cura di), *Incontri. Storie di spazi, immagini, testi*, op. cit., p. 232 e n. 38.

²⁴⁵ *Ibidem*.

André Breton (1896-1966), capo storico del Surrealismo. V. P. DE VECCHI, E. CERCHIARI, *Arte nel tempo. Dal Postimpressionismo al Postmoderno*, op.cit., p. 572 et passim.

Se non c'è polemica significa che non c'è interesse. Io mi sono battuto per i diritti umani, per l'uguaglianza, contro il razzismo e il conformismo: se tutto questo ha scatenato polemiche sono contento di averlo fatto. Significa che la società dove vivo e lavoro non è pronta per l'uguaglianza e i diritti civili²⁴⁶.

Oliviero Toscani

²⁴⁶ OLIVIERO TOSCANI, *Moriremo eleganti. Conversazione con Luca Sommi*, Aliberti, Roma 2012, p. 92.

2.2 Il progetto *Naked* di Oliviero Toscani: una disabilità senza aggettivi

Si invita ora a un cambio di sguardo: da quello artistico e “istituzionale” di Marc Quinn che monumentalizza la disabilità nel cuore di Londra, a uno più “esterno”, ma non per questo meno efficace e provocatorio. Si consideri poi che anche il mezzo artistico è differente: si passa dal *medium* scultoreo a quello fotografico. La mano, lo sguardo è quello di Oliviero Toscani (1942-2025). Milanese di nascita, cosmopolita di adozione, in costante rapporto di amore e odio con la stampa di settore e non solo, narratore arguto e irreverente, da studente sottovalutato, tanto che un insegnante profetizzava per lui un futuro da imbianchino, riconoscendogli poca intelligenza, ma una soddisfacente capacità manuale²⁴⁷.

All’ Università delle Arti di Zurigo, che frequenta negli anni Sessanta, conosce l’artista svizzero Karl Schmid (1914-1998): sarà lui, che avvierà il giovane Toscani all’arte della fotografia. Lo educerà in particolare a cogliere nell’immediato il dettaglio, attorno al quale sviluppare un’immagine nella sua interezza.

Toscani matura un vivo interesse verso la *Concerned photography*, la fotografia impegnata: un genere di fotografia documentaristica incentrato su tematiche sociali e ambientali²⁴⁸. Toscani definiva il fotografo come colui che deve interpretare non solo documentare. “Io come fotografo propongo una spiegazione, una visione di ciò che mi circonda. Si crea una situazione e io devo saperla interpretare. Devo essere un testimone del mio tempo”²⁴⁹.

²⁴⁷ Cfr. OLIVIERO TOSCANI. *Ne ho fatte di tutti i colori. Vita e fortuna di un situazionista*, La nave di Teseo +, Milano 2022. In questo volume il fotografo milanese racconta la sua vita.

²⁴⁸ Il termine fu coniato negli anni Sessanta dal fotoreporter Cornell Capa (1918-2008), fratello del più celebre fratello Robert Capa (1913-1954): descrive una fotografia animata da un impulso umanitario, che utilizza le immagini non solo per documentare la realtà, ma anche per denunciare le ingiustizie, educare il pubblico e ispirare il cambiamento sociale. Cfr. INTERNATIONAL CENTER OF FOTOGRAHY, [<https://www.icp.org/browse/archive/collections/cornell-capa-concerned-photographer>] u. c. 03 giugno 2026.

²⁴⁹ GIORGIO ZANCHINI, *L’arte di Oliviero Toscani, tra osservazione e provocazione* in *Quante storie* del 22 marzo 2022, [<https://www.raiplay.it/video/2022/03/Quante-storie-577c904c-191e-4a41-b807-12fd4b9ee235.html>] u. c. 03 giugno 2026.

Nel libro-intervista, che lo vede in dialogo con Toscani, il giornalista Luca Sommi (1972), definisce il fotografo milanese come “creativo e sovversivo, allergico alle regole, grande trampoliere della provocazione, (tanto da dichiarare): un’opera d’arte che non provoca reazione non è tale”²⁵⁰.

Toscani stesso si definiva un situazionista²⁵¹: proprio perché creava vere e proprie “situazioni”. Prendeva immagini forti e non convenzionali per la moda e le proponeva al pubblico nei cartelloni pubblicitarie delle piazze o sulle riviste patinate, creando cortocircuiti mentali e un effetto visivo impossibile da ignorare²⁵². Le immagini più famose si ritrovano nelle campagne per la “Benetton” di Luciano Benetton: un sodalizio artistico tra i due, che durò vent’anni e che s’ interruppe bruscamente nel 2020. Celeberrime le campagne pubblicitarie nate dalla loro collaborazione: dai discussi jeans Jesus (fig. 33), degli anni Settanta, che mostravano un fondoschiena femminile inguainato in un paio di *shorts* con la scritta “Chi mi ama mi segua”, alla “Coperta per tre” (fig. 34) degli anni Novanta, dove scandalosamente raffigurava una coppia lesbica interraciali con un bambino adottato. E ancora qualche anno dopo, i “Cuori multietnici” (fig. 35) dove ritorna sul tema del razzismo²⁵³. Tra le tematiche affrontate da Toscani con le sue *affiche* troviamo anche la guerra e la pena di morte. Ci sono poi altre situazioni, in cui la dimensione del “corpo”, in particolare quello colpito dalla malattia, è presentato senza filtri. Negli anni novanta parlare dell’AIDS, voleva

²⁵⁰ OLIVIERO TOSCANI, *Moriremo eleganti. Conversazione con Luca Sommi*, op.cit., p. 7.

²⁵¹ Situazionismo: s. m. [dal fr. *situationnisme*]. – Movimento politico e artistico di sinistra, sorto in Francia verso la fine degli anni '50 del Novecento, che, richiamandosi al surrealismo e sulla base di una critica radicale della *società dello spettacolo*, concepisce l'intervento politico come costruzione di situazioni, cioè di momenti di vita collettiva in cui, attraverso l'uso creativo di tutti i mezzi di espressione (musica, pittura, poesia, architettura, mezzi di comunicazione di massa, ecc.), possa realizzarsi un' autentica e libera comunicazione tra le persone; diffusosi soprattutto verso la fine degli anni '60 del Novecento, spec. nell'ambito dei movimenti studenteschi del 1968, si è sciolto nel 1972.

[<https://www.treccani.it/vocabolario/situazionismo/>] u. c. 03 giugno 2026.

²⁵² GIORGIA FENAROLI, *Oliviero Toscani: i committenti «dei cretini», l'alta moda «per ridere»* in *lampoonmagazine.com*, 13 gennaio 2025, [<https://lampoonmagazine.com/oliviero-toscani/>] u. c. 03 giugno 2026.

²⁵³ Cfr. VOGUE ITALIA, *Oliviero Toscani per Benetton: le 6 campagne pubblicitarie che hanno fatto più discutere* in *Vogue*, 15 gennaio 2025, [<https://www.vogue.it/article/oliviero-toscani-campagne-piu-provocatorie-benetton>] u. c. 03 giugno 2026.

dire confrontarsi su un terreno molto scivoloso: se ne discuteva perché era una malattia nuova, con un’impattante incidenza di mortalità, ma soprattutto era altamente stigmatizzante. Afferiva ad ambienti come quelli delle dipendenze, della prostituzione e dell’omosessualità. Toscani con uno scatto narra - perché ormai ci si sente autorizzati a definirle così: foto come autentiche narrazioni, della morte dell’amico David Kirby (1957-1990). La foto restituisce un corpo ormai drammaticamente consumato dall’AIDS (fig. 36), lo scopo è di “utilizzare” l’immagine di Kirby morente, proprio per sensibilizzare sul tema. Le critiche nei confronti di Toscani furono aspre, di biasimo, qualcuna al limite del bigottismo. Ma un corpo provato dalla malattia, sarà anche quello dello stesso Toscani, che colpito nel 2023 da diagnosi infausta, si vedrà deperire velocemente. C’è un’altra immagine shock che restituisce un corpo gravemente debilitato: è quello della modella Isabelle Caro (1982-2010), (fig. 37) protagonista nel 2007 della campagna della casa di moda “Nolita” con lo slogan “No anorexia”, nata per sensibilizzare l’opinione pubblica sui drammi e le conseguenze fisiche dell’anoressia²⁵⁴. Anche in questo caso il corpo nudo della giovane donna, non si sottrae a uno scatto che lo rappresenta in tutta la sua drammaticità, un vero e proprio “pugno nello stomaco”.

Il tema del corpo è affrontato e restituito agli occhi dell’osservatore anche nella dimensione della disabilità. Possiamo riscontrare due momenti in cui Oliviero Toscani decide di proporla. Una prima esperienza è documentata nel 1998 con “I Girasoli”. Nato come catalogo e campagna di comunicazione per la collezione Autunno/Inverno 1998-1999 di “United Colors of Benetton”, il progetto fu realizzato in collaborazione con l’Istituto Sant Valentin presso il comune di Ruhpolding, nel *land* della Baviera. L’Istituto si occupava della cura e dell’educazione di circa un centinaio di bambini e ragazzi, dai tre ai ventidue anni, trascorsi i quali, e secondo le loro capacità, ai giovani veniva assegnato un lavoro esterno oppure venivano integrati in altre strutture per

²⁵⁴ Cfr. [<https://artsupp.com/it/artisti/oliviero-toscani/no-anorexia>] u. c. 03 giugno 2026;

ma anche cfr. ISABELLE CARO, *La ragazza che non voleva crescere. La mia battaglia contro l’anoressia*, trad. it. Ximena Rodríguez, Cairo, Milano 2008.

adulti con disabilità. La struttura, poteva contare su altrettanti tra operatori e professionisti, ed era organizzata per offrire cure specifiche secondo la tipologia di disabilità o di disagio. L'Istituto era attrezzato anche per lo svolgimento di varie attività sia pratiche, che ricreative²⁵⁵.

Le fotografie del catalogo "I Girasoli" ritraggono soprattutto giovani o bambini con una disabilità intellettiva legata alla Sindrome di Down (fig. 38).

Intervistato sul perché avesse scelto di realizzare un servizio fotografico presso il Sant Valentin, il fotografo spiegò che "gli stupidi vedono il bello solo nelle cose belle"²⁵⁶, proprio per sottolineare come il bello coincida quasi esclusivamente e quasi sempre con il modello estetico proposto dalla pubblicità e dalla televisione.

E quindi secondo Toscani andava cercato qualcosa di più profondo della bellezza superficiale: "Ho scelto questi bambini, questi giovani, queste famiglie, perché sono belli nel senso più autentico della parola"²⁵⁷.

Toscani sceglie una narrazione "altra" della bellezza, che vada oltre i canoni tradizionali e possa scrostare quella pesante patina di superficiale normalità. Il fotografo voleva abbattere certi pregiudizi, che ancora mal tolleravano l'idea che persone con disabilità, potessero essere gioiose, inserite in un ambiente lavorativo, e indossare abiti alla moda. Parlare di disabilità in quel momento storico, era complicato se decontestualizzato da realtà mediche e assistenzialiste; per certi aspetti ancora lo si riteneva un argomento di cattivo gusto. C'è un precedente, in tema di "disabilità esposta", risalente agli anni Settanta, e su cui vale la pena di soffermarsi. L'artista anconetano Gino De Dominicis (1947-1998), alla Biennale di Venezia del 1972 espone

²⁵⁵ BENETTON GROUP, *I girasoli Benetton fioriscono in autunno*, [<https://www.benettongroup.com/it/media-press/comunicati-statements/i-girasoli-benetton-fioriscono-in-autunno/>] u. c. 04 giugno 2026.

²⁵⁶ *Ibidem*; ma anche GIUSY DENTE, *Intervista a Nicolas Ballario, Oliviero Toscani, il ricordo di Ballario: "Gli stupidi vedono il bello nel bello, gli intelligenti nel caos"*, 13 gennaio 2025, [<https://www.fanpage.it/stile-e-trend/moda/oliviero-toscani-il-ricordo-di-ballario-gli-stupidi-vedono-il-bello-nel-bello-gli-intelligenti-nel-caos/>] u. c. 04 giugno 2026.

²⁵⁷ B. GROUP, *I girasoli Benetton fioriscono in autunno*, art. cit.

un'opera dal titolo "Seconda soluzione di immortalità": un'opera "che gli costò la chiusura temporanea della sala e un processo penale"²⁵⁸.

In un colpo d'occhio possiamo recuperare l'organizzazione dell'area allestita da De Dominicis a Venezia, esplorando uno spazio abitato da quattro "opere": una palla di gomma sistemata nell'attimo precedente il rimbalzo che allude a un tentativo di congelare il tempo, una pietra come richiamo a un movimento naturale legato alla terra, il cubo invisibile (disegnato sul pavimento), che ha il compito di azzerare lo spazio e una sedia dove aveva preso posto il ventiseienne veneziano Paolo Rosa (1949-2013)²⁵⁹. Dal collo del giovane pendeva il cartello con la scritta "2ª SOLUZIONE DI IMMORTALITÀ I (l'universo è immobile)". Le aspre polemiche che ne seguirono furono legate al fatto che Rosa aveva la Sindrome di Down: non si perdonò a De Dominicis di aver osato proporre una simile presenza sulla scena (fig. 39). Si levarono grida di condanna e si parlò di sfruttamento da parte di De Dominicis, il quale disse che non si trattava affatto di una commercializzazione, ma piuttosto di una denuncia allo "sfruttamento continuo che si fa in genere delle persone"²⁶⁰.

De Dominicis sosteneva che la presenza di Paolo Rosa incarnava uno sguardo "altro", un punto di vista non allineato ai "codici percettivi dominanti", capace di mettere in crisi l'idea stessa di normalità. Secondo l'artista era un modo giusto, passando

²⁵⁸ *Ivi*, p. 25. L'artista espose al Padiglione centrale ai Giardini, sala ventisei. La sezione s'intitolava "Opera o Comportamento".

²⁵⁹ Con il venir meno delle coordinate spazio temporali, si crea un vuoto assoluto nella stanza, creando la sola condizione in cui l'universo può manifestarsi come immobile e immortale. Secondo De Dominicis, l'unico nella stanza a non essere ingannato dai limiti della vista umana è Paolo Rosa (il giovane affetto da sindrome di Down), seduto di fronte agli oggetti. Per De Dominicis, Paolo Rosa rappresenta una purezza biologica e spirituale capace di 'vedere' la realtà invisibile del cubo e di abitare quella dimensione immortale negata al resto del pubblico, distratto dalla frenesia e dal progresso. Ne parla diffusamente nel suo volume ELEONORA CHARANS, *Gino De Dominicis. 2ª Soluzione di immortalità (l'universo è immobile)*, Scalpendi, Milano 2012, pp. 23-31.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 26.

attraverso il campo dell'esperienza estetica, di accludere ciò che la società tendeva a escludere, ignorare o peggio a nascondere²⁶¹.

Si parlò di “indignarte” e dell'esibizione di “un povero uomo dall'aspetto anormale”. Pier Paolo Pasolini (1922-1975) ed Eugenio Montale (1896-1981) definirono l'opera un esempio di sottocultura italiana. “L'opera smaschera la reazione del pubblico: lo scandalo non è l'opera, ma lo sguardo degli spettatori, incapaci di vedere senza pregiudizio”²⁶², concluse lo stesso De Dominicis.

L'allestimento conobbe successivamente una serie di riscatti artistici: si ricorda quello del 2006 all'interno della Wrong Gallery di Londra diretta da Maurizio Cattelan (1960), che presentava due modifiche: non più un uomo ma una donna con sindrome di Down seduta sulla sedia all'angolo, e la non completa fruizione della sala. Ai visitatori era consentito solo sbirciare la scena da un'apertura²⁶³.

Gli attacchi violenti a questa vicenda mostrano quanto, la disabilità, o la diversità, come si definiva a quel tempo, fosse qualcosa che doveva restare invisibile. Nell'allestimento di “Seconda soluzione di immortalità”, non si era ammantata di una qualche forma di rappresentazione. La disabilità era lì, la si vedeva, era reale.

Una disabilità senza rimandi, non evocata, ma visibile, messa a nudo.

E nella dimensione del “nudo” s'inserisce il secondo momento in cui Oliviero Toscani propone il tema disabilità.

²⁶¹ NICOLA DESIDERIO, *Seconda soluzione di immortalità la performance che sconvolse la biennale del 1972* in *Arcomai*, 20 maggio 2026, [<https://www.arcomai.org/2026/05/20/seconda-soluzione-di-immortalita-la-performance-che-sconvolse-la-biennale-del-1972/>] u. c. 05 giugno 2026.

Ma anche cfr. DAVIDE LANDONI, *Quando Gino de Dominicis coinvolse un ragazzo Down in una sua opera* in *ArtsLife*, 26 marzo 2020, [<https://artslife.com/2020/03/26/quando-gino-de-dominicis-coinvolse-un-ragazzo-down-in-una-sua-opera/>] u. c. 05 giugno 2026.

Le proteste indussero alla sostituzione di Rosa con una bambina, ma di fatto la sala venne chiusa a stretto giro. Il clamore delle polemiche non si spegneva. Cfr. E. CHARANS, *Gino De Dominicis. 2ª Soluzione di immortalità...*, op. cit., p. 26.

²⁶² Cfr. N. DESIDERIO, *Seconda soluzione di immortalità...*, art. cit.

²⁶³ E. CHARANS, *Gino De Dominicis. 2ª Soluzione di immortalità...* op. cit., p. 31.

“Sarà Padova, Capitale europea del volontariato per il 2020, ad ospitare la seconda edizione del Festival della cultura paralimpica: dal 5 al 7 novembre, tre giorni per promuovere lo sport come strumento di inclusione, benessere e superamento di ogni forma di barriera, fisica e culturale. *Leitmotiv* dell’edizione 2019 sarà ‘Lo sport come diritto fondamentale’²⁶⁴.

“*Naked*: la disabilità senza aggettivi”, fu una mostra itinerante, in cui sei atlete e sei atleti paralimpici posarono nudi di fronte all’obiettivo di Oliviero Toscani. La mostra vide un primo allestimento nella città di Padova dove fu proposta in quattro luoghi iconici del contesto patavino (fig. 40): (Palazzo Moroni, Palazzo del Bo, la Cittadella dello studente e il Caffè Pedrocchi).

Mettere a nudo la disabilità, spezzare la tirannia dei modelli estetici dominanti, affermare che esiste anche un corpo dell'atleta paralimpico e che ciascuno di noi è unico nelle sue forme, nei suoi pensieri. Senza aggettivi. Mettere a nudo la propria anima, la propria storia e le proprie abilità in un'unica visione. Sono questi alcuni degli spunti offerti dalla mostra *Naked*, trentasei fotografie realizzate da Oliviero Toscani - con la collaborazione di “Fabrica”, centro di ricerca per la comunicazione moderna, fondato dallo stesso Toscani nel 1994 - su iniziativa del Comitato Italiano Paralimpico, l'Ente pubblico che si occupa di promuovere nel Paese lo sport per persone con disabilità anche come strumento di riscatto personale e di inclusione sociale. Dodici campioni paralimpici si sono messi davanti all'obiettivo di Oliviero Toscani con la voglia di raccontarsi e di dimostrare che è il momento di abbattere ogni barriera culturale e fisica, con il coraggio di essere sé stessi²⁶⁵.

In collaborazione con il “Comitato Paralimpico Italiano” (Cpi), Oliviero Tiscani realizza questa installazione che vedrà un successivo allestimento il 3 dicembre in

²⁶⁴ Dal Comunicato Stampa del Comune di Padova del 3 novembre 2019.

[<https://www.comune.padova.it/novita/notizie/comunicato-stampa-festival-della-cultura-paralimpica-mostra-curata-da-oliviero>] u . c. 05 giugno 2026.

²⁶⁵ Inizia così il Comunicato Stampa del Comitato Paralimpico Italiano datato 4 novembre 2019.

Ringrazio il dottor Stefano Tonali del Cpi per avermi inoltrato il testo del documento nella sua interezza.

Campidoglio in occasione della “Giornata Internazionale delle persone con disabilità”²⁶⁶.

Anche in questo secondo contesto, “La mostra è composta da trittici a grandezza monumentale. Gli atleti, secondo la visione di Oliviero Toscani, vengono rappresentati in primo piano, in tenuta da competizione e senza veli. Gli atleti paralimpici si presentano al pubblico come dei giganti”²⁶⁷.

Come già si è proceduto in precedenza, conosciamo i campioni fotografati da Toscani: per capire quale sia la loro disabilità, del loro rapporto con la società civile e in questo caso con lo sport.

Il campione paralimpico di nuoto Simone Barlaam (2000) (fig. 41) nasce con una deformità dell'anca e con uno sviluppo ridotto del femore destro. La sua malformazione viene aggravata da una frattura del femore occorsa in utero, quando i medici tentarono una manovra inopportuna durante il parto. Il campione si sottopose a numerose operazioni chirurgiche per tentare di sistemare l'arto: allo stato attuale si presenta con una dismetria della gamba sinistra. In un'intervista dichiara che il nuoto “Era l'unico sport che potessi praticare senza mettere a rischio il femore, considerata la mia disabilità”²⁶⁸.

²⁶⁶ La “Giornata internazionale delle persone con disabilità” è stata indetta dalle Nazioni Unite dal 1981. La Giornata mira ad aumentare la consapevolezza verso la comprensione dei problemi connessi alla disabilità e l'impegno per garantire la dignità, i diritti e il benessere delle persone con disabilità. Ogni 3 dicembre la giornata è dedicata ad un tema specifico. Nel 2025 fu “Promuovere società che includano le persone con disabilità per promuovere il progresso sociale”.

UNIVERSITÀ DI PADOVA. CENTRO PER I DIRITTI UMANI “ANTONIO PAPISCA” INCLUSIONE E GIUSTIZIA ECO-SOCIALE, *Giornata internazionale delle persone con disabilità, 3 Dicembre 2025*, 02 dicembre 2025,

[<https://unipd-centrodirittiumani.it/it/notizie/giornata-internazionale-delle-persone-con-disabilita-3-dicembre-2025>] u. c. 05 giugno 2026.

²⁶⁷ V. n. 296; sempre da Comunicato Stampa Cpi, sappiamo che la mostra raggiungerà il Giappone in occasione delle Paralimpiadi Estive, svoltesi a Tokyo tra il 24 agosto e il 5 settembre 2021. In ritardo di un anno a causa dell'evento pandemico legato al Covid -19.

²⁶⁸ [<https://www.comitatoparalimpico.it/item/barlaam-simone.html>] u. c. 05 giugno 2026.

In un recente podcast²⁶⁹ parla di come fin da piccolo per lui la disabilità era la normalità. I genitori sono sempre stati presenti, lasciandolo libero di fare le sue esperienze. Secondo il campione paralimpico, la vera sfida è far capire che la disabilità non è un limite. Per lui, il punto non è solo vincere medaglie, ma cambiare la percezione culturale: da parte di chi non conosce la disabilità, e soprattutto per quei bambini e bambine che hanno bisogno di credere in ciò che possono diventare. Il vero cambiamento si costruisce nella società, nella scuola, nello sguardo degli altri.

Inoltre Barlaam ha espresso punti di vista molto chiari su come il grande pubblico percepisca le competizioni paralimpiche: a volte assistere a queste gare può risultare impegnativo per il pubblico in generale. Vedere atleti con disabilità compiere imprese eccezionali può persino generare invidia o frustrazione in chi guarda, una reazione meno comune quando si osserva un atleta normodotato.

Arianna Talamona (1994) campionessa paralimpica di nuoto. Anche lei presenta una malattia congenita: la paraparesi spastica ereditaria che le provoca una rigidità degli arti inferiori. La madre presenta la stessa disabilità, sebbene non usi la carrozzina per muoversi, ma si aiuti con un bastone. La disabilità della madre aiuta l'atleta a un' accettazione spontanea della propria, tanto da dichiarare “di aver saputo fin da piccola che la sua normalità era rappresentata da una disabilità”²⁷⁰. La carrozzina rappresenta per lei la sua libertà, perché può muoversi in autonomia. Racconta che a scuola i compagni e le compagne non capivano cosa avesse e la escludevano; inoltre non poteva contare sull'appoggio degli insegnanti, che risultarono completamente impreparate sul tema. Secondo lei è importante che le persone con disabilità non debbano per forza compiere imprese eclatanti e straordinarie per vedersi riconosciute

²⁶⁹ MATTEO RESTIVO, LORENZO ZAZZERI, *Simone Barlaam: Crescere con una disabilità non significa avere meno*. - Ep. 7 *Sportiva-Mente* Podcast del 13 maggio 2025, [<https://www.youtube.com/watch?v=TkOICB8lAQ>] u. c. 05 giugno 2026.

²⁷⁰ Il materiale da cui è stato possibile tracciare il profilo di Arianna Talamona è recuperato da una serie di interviste televisive, tra cui si segnala fra tutte: FRANCESCA FIALDINI, *Da noi a ruota libera. Arianna Talamona*, 15 dicembre 2024, [<https://www.raiplay.it/video/2024/12/Da-noia-ruota-libera---Puntata-del-15122024-6028b88e-879f-4bad-be40-d868ec1ff7d6.html>] u. c. 05 giugno 2026.

pienamente nei diritti e nelle possibilità di realizzazione. E questa esortazione è comune fra le protagoniste e i protagonisti di *Naked*.

Jacopo Luchini (1990), *snowborder*, a causa di una mancata formazione congenita, nasce senza la mano sinistra. In un'intervista²⁷¹ dichiara di dover ringraziare i genitori per non avergli mai impedito di provare tutti gli sport che voleva. Maniacale nell'allenamento e ferreo nell'alimentazione, ammette di esser partito con la percezione dello svantaggiato, ma di aver sempre recuperato, primeggiando in ogni attività sportiva. Per lui lo sport è tutto: nel 2021 diventa ufficialmente allenatore nazionale di primo livello nello snowboard. È il primo italiano con disabilità a ottenere tale risultato.

Donato Telesca (1999) (fig. 42), campione paralimpico di sollevamento pesi, a tre anni perde entrambe le gambe per un incidente con un macchinario industriale. Inizia ad utilizzare le prime protesi in un laboratorio a Budrio (BO), dove incontra Alex Zanardi, anche lui reduce dall'incidente automobilistico che gli aveva provocato l'amputazione di entrambe le gambe. Donato Telesca dichiara un'intervista di aver trascorso gran parte della sua vita senza le gambe, pertanto non ha ricordi di un prima. Racconta: “Non ho potuto fare molte cose ma la mia famiglia e gli amici non mi hanno fatto pesare questa mancanza e mi hanno fatto sentire ‘normale’”²⁷².

Ammette che fin da adolescente sognava di partecipare alle Olimpiadi e di vincere medaglie, per diventare un esempio nello sport e nella vita. Lo esplicita chiaramente nella sua biografia²⁷³, e lo ripete in un'intervista in occasione della “Giornata della

²⁷¹ TIZIANO MARINO, “L'unica cosa che so è che non avrò rimpianti”: intervista a Jacopo Luchini, 05 marzo 2026, [<https://www.menshealth.com/it/fitness/vip/a70600672/jacopo-luchini/>] u. c. 05 giugno 2026.

²⁷² GENNARO TOTORIZZO, *Donato Telesca si racconta a Bari, storia di un campione paralimpico: "Ho perso le gambe ma mai la determinazione"*, 10 maggio 2022, [https://bari.repubblica.it/cronaca/2022/05/12/video/donato_tesca_si_racconta_a_bari_storia_di_un_campione_paralimpico_ho_perso_le_gambe_ma_mai_la_determinazione-422945605] u. c. 05 giugno 2026.

²⁷³ DONATO DI CAPUA, *In piedi*, Kimerik, Messina 2021. Sulla copertina del volume si può vedere la foto di Donato Telesca del progetto *Naked*.

disabilità” 2024: “ogni giorno cerco di fare sempre più cose “che non so se qualcuno ha mai fatto”²⁷⁴.

Eleonora Sarti (1986), arciera paralimpica, nasce con una malformazione congenita alla mano destra, alla gamba sinistra e ai piedi. In un’ intervista rilasciata tempo fa, Sarti sottolinea come nonostante i successi internazionali, il mondo paralimpico sia ancora distante dall’accessibilità garantita alle persone senza disabilità. Le realtà sportive per persone con disabilità esistono, ma vanno cercate con determinazione, superando ostacoli logistici e culturali. Per la campionessa, la vera vittoria resta il percorso: costruire consapevolezza, normalizzare la disabilità e far sì che l’atleta venga riconosciuto per i risultati sportivi, non per la sua condizione²⁷⁵. C’è da aggiungere che in alcune gare nazionali, Sarti, ha avuto modo di gareggiare con la squadra dei normodotati. Vanta poi la partecipazione al film “A muso duro”²⁷⁶, dedicato al medico Antonio Maglio (1912-1988), che in occasione delle Olimpiadi del 1960 a Roma, propose le prime Paralimpiadi per atleti con disabilità.

Eleonora Sarti, in occasione della sua partecipazione alla pellicola, ha dichiarato quanto sia importante non essere considerati dei supereroi: portare avanti questa narrazione non è il modo migliore per raccontare lo sport paralimpico e soprattutto l’atleta paralimpico, che ha una vita normale. È importante evidenziare l’impegno, i sacrifici, la fatica: gli stessi degli atleti normodotati. Ha poi aggiunto che lo sport l’ha aiutata tantissimo ad accettare la disabilità e capire che non era da sola²⁷⁷.

²⁷⁴ Cfr. ANTONELLO BEVILACQUA, *Le riflessioni di Donato Telesca nella giornata della disabilità*, dicembre 2025, [<https://www.riflessionionline.it/cronaca/le-riflessioni-di-donato-tesca-nella-giornata-della-disabilita/>] u. c. 05 giugno 2026.

²⁷⁵ *Sport e disabilità: un cammino ancora in salita verso l’inclusione reale*, 18 marzo 2025, [<https://www.superabile.it/portale/it/risorse-utili-normative-disabilita/formazione-corsi-disabilita/dettaglio-corso/dettaglio-lezione.2025.08.sport-disabilita-inclusione-eleonora-sarti.html>] u. c. 06 giugno 2026.

²⁷⁶ GILLO PONTECORVO, *A muso duro – Campioni di vita*, Italia 2022.

²⁷⁷ FABIOLA SPAZIANO, “A muso duro”, nel film Rai c’è Eleonora Sarti: “Spero lasci qualcosa nelle persone” in *Abilitychannel*, 16 maggio 2022, [<https://www.abilitychannel.tv/a-muso-duro-film-rai-eleonora-sarti/>] u. c. 06 giugno 2026.

Giulio Maria Papi (1994), atleta della nazionale di basket in carrozzina. Gli viene diagnosticato a quindici anni un osteosarcoma grave al femore e ginocchio destro. Seguiranno lunghi periodi di ospedalizzazione, e una serie di interventi chirurgici. Riconosce di aver sempre potuto contare sul supporto della famiglia e degli amici. Per lui la sua normalità è il basket in carrozzina.

Edoardo Giordan (1993) schermidore paralimpico. A vent'anni subì le conseguenze di una diagnosi errata: una sindrome afferente all'apparato circolatorio, non venne riconosciuta e quindi fu trattata in altro modo. A seguito di ciò la sua patologia si aggravò, costringendolo a sottoporsi all'amputazione della gamba destra fino al ginocchio. Tale evento gli provocò una forte depressione; in un'intervista di un paio d'anni fa dichiarò: "Quattro mesi all'anno li passavo in costume o pantaloncini corti. Ritrovarmi con una protesi di metallo al posto della gamba destra è stato per me motivo di imbarazzo, quasi di vergogna"²⁷⁸. La svolta avvenne grazie allo sport. In particolare con la scherma. Di grande ispirazione fu per lui Bebe Vio (1997), campionessa paralimpica della medesima disciplina²⁷⁹. Afferma che la pedana lo ha guarito, tanto da rinunciare ad antidepressivi e farmaci.

Andreea Ionela Mogos (1988), schermitrice. Rimane paraplegica a diciotto anni a seguito di un incidente automobilistico. Nel periodo post-ospedaliero inizia a praticare sport per poi appassionarsi alla scherma.

Anila Hoxha (1980), campionessa paralimpica di *pararowing* (canottaggio). Nel 2010 un incidente d'auto le cambia la vita. Come lei stessa ha dichiarato: "Ho subito una lesione midollare con danni permanenti. La mia vita è cambiata ma è stato a quel punto che ho pensato: o me ne sto tutto il giorno a casa davanti alla televisione oppure mi

²⁷⁸ ROSSELLA BRIGANTI, *Intervista a Edoardo Giordan: "La scherma mi ha salvato la vita"* in *Starbene*, 27 febbraio 2024, [<https://www.starbene.it/fitness/intervista-edoardo-giordan-scherma/>] u. c. 06 giugno 2026.

²⁷⁹ Le informazioni sulla vita di Edoardo Giordan, sono state recuperate dal sito [<https://www.art4sport.org/portfolio-item/edoardo-giordan/>] u. c. 06 giugno 2026.

Bebe Vio, venne colpita da una meningite a undici anni, che le causò un'estesa infezione, tanto da costringere i medici all'amputazione degli arti. Per lei fu poi creata una particolare protesi al braccio, progettata per sostenere il fioretto. Cfr. BEBE VIO, SERENA PIAZZA, introduzione di LUCA PANCALLI, *Mi hanno regalato un sogno. La scherma, li spritz e le Paralimpiadi*, Milano, Rizzoli, 2015.

adatto e faccio qualcos'altro e [...] ho pensato che dovevo cambiare mentalità, modo di pensare e ho cominciato a vedere la mia vita non più come la vedevo prima”²⁸⁰.

Florian Planker (1977) leader della nazionale italiana di Para *Ice Hockey*. All'età di diciassette anni perse una gamba in un incidente motociclistico. In un'intervista ha dichiarato: "Ho perso una gamba per un incidente in moto, ma non ho mai smesso di fare sport. Ho sciato con le protesi e le stampelle, ho fatto bicicletta [...]. Grazie alla tecnologia ora è tutto molto più facile, [...], tutti i materiali sono più semplici da utilizzare, anche se molti di noi hanno sempre bisogno di un aiuto”²⁸¹.

Giulia Aringhieri (1987), campionessa di *Sitting Volley*. A ventuno anni riceve la diagnosi di sclerosi multipla ma questo non le impedisce di continuare a praticare sport, da sempre, per lei, elemento essenziale. “Ne ho provati tanti fin da piccolissima, ma il mio sport preferito è sempre stato la pallavolo, prima in piedi, ora seduta. Direi che lo sport è la certezza della mia vita insieme a mio figlio, che per me è un grande punto di riferimento”²⁸². Giulia Aringhieri è laureata in Scienze infermieristiche, e ha fatto esperienze lavorative in un centro medico sportivo. Tuttora impegnata nel sociale, collabora con associazioni per promuovere salute e sport nella sua città, Livorno.

Silvia Biasi (1988), anche lei campionessa di *Sitting Volley*. All'età di cinque anni, infila la mano destra in un macchinario per la distribuzione del mangime, e i medici si vedono costretti ad amputarla. Gioca da sempre a pallavolo. Le sembra di esserci nata con la protesi, anche lei come Donato Telesca non ha memoria di un prima²⁸³. Oltre a essere un'atleta, lavora in un'azienda nel campo della sicurezza e allena due squadre:

²⁸⁰ La storia di Anila Hoxha è stata recuperata dal sito SuperAbile.it, [<https://www.superabile.it/portale/it/storie-eventi-e-notizie/news-disabilita/dettaglio-notizia.2020.06.20200625-canottaggio-paralimpico.html>] u. c. 06 giugno 2026.

²⁸¹ *Sport e disabilità, la lezione di Planker e Laini agli studenti*, 19 settembre 2018, [<https://news.provincia.bz.it/it/news-archive/618357>] u. c. 06 giugno 2026.

²⁸² [<https://www.comitatoparalimpico.it/parigi-2024/item/aringhieri-giulia.html>] u. c. 06 giugno 2026.

²⁸³ Cfr. SILVIA BIASI, ANTONELLA STELITANO, *Volevo solo giocare a pallavolo*, Ediciclo, Portogruaro (Ve) 2021; ma anche cfr. CHIARA PIZZIMENTI, *Paralimpiadi, Silvia Biasi che gioca a pallavolo senza una mano* in *Vanityfair*, 24 agosto 2021, [<https://www.vanityfair.it/sport/altri-sport/2021/08/24/paralimpiadi-silvia-biasi-sitting-volley-pallavolo-libro>] u. c. 06 giugno 2026.

“Resilienza, per me, significa essere riuscita ad andare avanti nonostante i pareri contrari e le difficoltà in campo pallavolistico”²⁸⁴.

Il conoscere da vicino le storie dei protagonisti di *Naked*, ci consente qualche riflessione.

Tutti i campioni e le campionesse hanno accettato di posare per Toscani, evidenziando *in primis*, l'importanza dell'accettazione di sé. Hanno poi sottolineato il valore del fare squadra, delle relazioni familiari, amicali e dello sport. E di come quest'ultimo sia stato un motore importante per la propria realizzazione e per saper andare oltre i limiti, fronteggiando convenzioni e pregiudizi del pubblico generalista. Luca Pancalli (1964)²⁸⁵, l'allora presidente del Cpi, disse: “una mostra meravigliosa che parla di noi, senza filtri, ma parla anche di tutte le persone, delle proprie sfide, dell'importanza di superare le difficoltà, le paure e le insicurezze”²⁸⁶.

E ancora “Siamo passati da una stazione a una Università, a voler sottolineare un comitato che ha una grande responsabilità. Non solo quella di curare la dimensione tecnico-agonistica dei nostri campioni, ma anche quella di sancire il diritto allo sport per tutti”²⁸⁷.

Queste parole suonano come un monito per la società civile, che si deve impegnare per creare inclusione e per essere inclusiva. Ognuno partendo da quella che è la sfera di pertinenza.

²⁸⁴ [<https://www.comitatoparalimpico.it/parigi-2024/item/biasi-silvia.html>] u. c. 06 giugno 2026.

²⁸⁵ Luca Pancalli ha diciassette anni quando, da promessa del Pentathlon moderno, diventa tetraplegico in seguito a una caduta da cavallo durante una competizione. Per lui è l'inizio di una nuova vita: piccole e grandi sfide quotidiane, momenti di sconforto ma anche di caparbia determinazione. Sempre sostenuto dagli affetti familiari e da una grande forza d'animo e di volontà, torna a praticare sport a livello agonistico, sulla sedia a rotelle, partecipando a quattro edizioni dei Giochi Paralimpici. Percorre una brillante carriera di dirigente sportivo, impegnandosi fortemente per la nascita e la crescita del movimento paralimpico italiano. Si rimanda alla sua biografia: LUCA PANCALLI, GIACOMO CROSA, *Lo specchio di Luca*, Fazi, Roma 2013.

²⁸⁶ *Il corpo secondo Oliviero Toscani* in *Loslalom*, 13 gennaio 2025, [<https://www.loslalom.it/2025/01/il-corpo-secondo-oliviero-toscani/>] u. c. 06 giugno 2026.

²⁸⁷ GIUSY CISALE, *Naked. Ovvero, mettere a nudo la disabilità senza aggettivi* in *Swimswam*, 06 novembre 2019, [<https://swimswam.com/naked-36-foto-di-oliviero-toscani-la-disabilita-senza-aggettivi/>] u. c. 06 giugno 2026.

Oliviero Toscani nella sua cifra stilistica, ha volontà e abilità di trattare temi sociali e di interesse per la collettività, ha voluto raccontare dell'alterità e della bellezza. Lo ha fatto con un incontestabile coefficiente di verità: non usando simboli, o rimandi. La disabilità, anzi la bellezza dell'alterità è restituita nella sua integrità e nella sua perfezione.

Nel loro complesso le Paralimpiadi rappresentano il più grande evento mondiale dedicato alla disabilità. Sebbene siano nate ufficialmente a Roma nel 1960, di fatto le loro radici risalgono al 1948 quando il neurochirurgo Ludwig Guttmann (1899-1980), convinto del potere dello sport come forma riabilitativa, predispose in Inghilterra i primi giochi per veterani di guerra con disabilità.

Il grande cambiamento nell'organizzazione e nella partecipazione delle Paralimpiadi, avviene con gli anni Duemila. Da un punto di vista istituzionale infatti, il Comitato Olimpico Internazionale (CIO) e l'*International Paralympic Committee* firmano un accordo che vincola la città organizzatrice delle Olimpiadi a ospitare anche i Giochi Paralimpici²⁸⁸.

Londra 2012 e Tokyo 2021, hanno definitivamente consacrato gli atleti paralimpici come vere e proprie icone mediatiche globali: l'edizione estiva di Tokio ha contato circa quattromila presenze tra atleti e atlete con disabilità. Già in precedenza I Giochi di Londra 2012 furono riconosciuti come l'evento che ha cambiato la percezione della

²⁸⁸ Inizialmente il termine *paralympic* era un gioco di parole che combinava *paraplegic* e *olympic*. Con l'inclusione di altri tipi di disabilità ha rappresentato la fusione tra la parola greca *para*, che significa accanto e *olympic*. I Giochi furono denominati ufficialmente paralimpici o Paralimpiadi a partire da Seul 1988. Ce lo ricorda Claudio Arrigoni, giornalista sportivo e maggior esperto sul tema.

Cfr. CLAUDIO ARRIGONI, *Paralimpici. Lo sport per disabili: storie, discipline, personaggi*, pref. di Candido Cannavò, Hoepli, Milano 2010, p. 135.

Arrigoni (1963) ha raccolto nel suo volume la storia dei Giochi, le storie dei campioni delle edizioni a partire dal 1952, le classifiche, i vari *palmares* fino ai Giochi Paralimpici Invernali di Torino 2006.

disabilità nell'opinione pubblica, promuovendo profondi valori di inclusione e uguaglianza²⁸⁹.

Il record storico di presenze, come Paralimpiadi non estive, è stato stabilito dai recenti Giochi invernali di Milano Cortina 2026, che ha ospitato più di seicento atleti paralimpici. Danza, arte, musica in una sinergia straordinariamente diretta hanno animato la cerimonia di inaugurazione tenutasi all'Arena di Verona il 6 marzo 2026. Sopra un palco dall'impronta avveniristica si sono alternati giochi di luci, cambi scenografici a vista, ma soprattutto si è potuto godere delle performance di artisti con e senza disabilità²⁹⁰. Gli interpreti LIS hanno reso con i gesti i vari segmenti di spettacolo a vantaggio delle persone non udenti, mentre proprio a partire da questi giochi, è stata introdotta capillarmente l'audiodescrizione delle immagini permettendo così alle persone cieche e ipovedenti di vivere appieno tutte le competizioni paralimpiche. Non si è trattato di una semplice telecronaca, ma di una descrizione dettagliata di ciò che accadeva in campo (azioni, atleti, costumi ed espressioni)²⁹¹. Inoltre furono allestiti “[...] degli ‘Spazi di Quietè’, ossia ambienti protetti e tranquilli pensati per spettatori con disabilità intellettive o ipersensoriali”²⁹².

L'evento delle Paralimpiadi ha visto aumentare significativamente la sensibilità dell'opinione pubblica verso la disabilità, e complici anche le coperture televisive

²⁸⁹ Cfr. LORENZO VENDEMIALE, *Paralimpiadi Londra 2012, conclusa l'edizione dei record. Ora tocca al Rio 2016* in *Il fatto quotidiano*, 9 settembre 2012, [<https://www.ilfattoquotidiano.it/2012/09/09/paralimpiadi-londra-2012-conclusa-ledizione-dei-record-ora-tocca-al-rio-2016/347219/>] u. c. 30 giugno 2026.

²⁹⁰ La cerimonia di apertura è disponibile su RaiPlay. [<https://www.raiplay.it/video/2026/02/LIS---Cerimonia-di-Apertura-delle-Paralimpiadi-Invernali-Milano-Cortina-2026-912e65ec-f109-4892-98cc-4210934fecfd.html>] u. c. 30 giugno 2026.

²⁹¹ Lo documentano *Il Giornale delle Dolomiti bellunesi*, e il *Giornale online dell'Unione Italiana dei Ciechi e Ipovedenti*. Cfr. IRENE DAL MAS, *Olimpiadi, per ciechi e ipovedenti arriva l'audiodescrizione* in *L'Amico del Popolo. Il Giornale delle Dolomiti bellunesi*, 4 febbraio 2026, [<https://www.amicodelpopolo.it/2026/02/04/olimpiadi-per-ciechi-e-ipovedenti-arriva-laudiodescrizione/>] u. c. 30 giugno 2026.

Cfr. RITA ZAURI (a cura di) in *UICI*, [<https://giornale.uici.it/sport-audiodescrizione-di-olimpiadi-e-paralimpiadi/>] u. c. 30 giugno 2026.

²⁹² PAOLA BERRO, *Audiodescrizione, LIS e spazi di quiete: l'eredità inclusiva di Milano-Cortina 2026* in *In Terris. La voce degli ultimi*, 13 febbraio 2026, [[Audiodescrizione, LIS e spazi di quiete: l'eredità inclusiva di Milano-Cortina 2026](#)] u. c. 30 giugno 2026.

raggiungono sempre più una dimensione globale e spettacolare. Ma non v'è dubbio che atlete e atleti hanno saputo coinvolgere, stupire e ammagliare pubblico e addetti ai lavori con le loro strepitose performer sportive, propiziate dall'alto livello tecnico raggiunto. E questo grazie anche ai materiali sempre più all'avanguardia impiegati per la realizzazione delle loro protesi²⁹³.

E sono sempre gli stessi atleti e atlete a promuovere esempi di grande incoraggiamento e resilienza. Una delle più persuasive in questo senso, per la modalità vivace, spiritosa e autoironica con cui si esprime è Bebe Vio (1997), che con il titolo-slogan del suo libro, "Se sembra impossibile allora si può fare", invita a non arrendersi e scoraggiarsi di fronte alle difficoltà e a superarle, "[...] anche grazie a un corpo mutato e potenziato nelle sue prestazioni, fisiche, cognitive e comunicative"²⁹⁴.

Si può concludere che il faro puntato sui Giochi Paralimpici consentono alla collettività di ripensare al tema della disabilità sotto un'altra luce: le Paralimpiadi definiscono la percezione della stessa trasformando il concetto di limite in risorsa. Atlete e gli atleti non gareggiano 'nonostante' la disabilità, ma 'con essa', integrandola nella propria preparazione agonistica e nella propria identità.

²⁹³ Si considera molto interessante da questo punto di vista, la lettura del saggio della professoressa MIRCA MONTANARI, *Il corpo mutante della/nella disabilità* in *MeTis. Mondi educativi, Temi, indagini, aggettivi*, 12 febbraio 2022, pp. 316-330, DOI:10.30557/MT00236. La studiosa propone un confronto tra corpo umano e parti di corpo tecnologico.

²⁹⁴ BEBE VIO, *Se sembra impossibile allora si può fare*, Milano, Rizzoli 2017 cit. in *Ivi*, p. 323.

2.3 Il “miracolo” dell’accessibilità: Maurizio Cattelan

Maurizio Cattelan (1960), è uno dei massimi esponenti mondiali della cosiddetta “arte relazionale”, un’ arte che assume come suo orizzonte teorico il regno delle interazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l’asserzione di uno spazio indipendente e privato.²⁹⁵ L’arte relazionale non conosce i limiti di tempo e spazio imposti da un’area circoscritta: indica quel tipo di rappresentazione che abolisce i confini tra pubblico e opera. Lo stesso artista ebbe a dire che l’arte è vuota, trasparente: un dispositivo per mettere in moto interpretazioni che appartengono a chi guarda. “Alla fine sono gli spettatori a fare il lavoro degli artisti”²⁹⁶. Cattelan nasce in una famiglia che lui stesso definisce “sottoproletaria zen”²⁹⁷: nessuno spreco, molta austerità. Tutto era volto al risparmio, compreso l’affetto, “non potevamo sprecare l’energia dei sentimenti che ci avrebbe potuto fare comodo dopo, nella nostra vita da adulti”²⁹⁸.

Fin da giovanissimo Cattelan desidera la propria indipendenza dalla famiglia. Non ancora maggiorenne, lavora come infermiere presso l’ospedale di Padova, ma come racconta lui stesso, dopo quattro anni, stanco di pagare certificati medici falsi per poter rimanersene a casa in malattia, decide per il licenziamento.²⁹⁹ L’incontro che cambia completamente la sua vita è quello con Michelangelo Pistoletto e il “Ritratto su specchio”, rievocato durante una passeggiata in mezzo alle vetrine dei negozi milanesi che “[...] mi facevano capire che potevo esserci anch’io, in questo mondo di cose e cosucce create e creative [...]”³⁰⁰.

²⁹⁵ Cfr. *Maurizio Cattelan: le opere principali, i temi della sua arte* in *Finestre sull’arte*, 24 febbraio 2021, [<https://www.finestresullarte.info/arte-base/maurizio-cattelan-opere-principali-temi-arte>] u. c. 10 giugno 2026.

²⁹⁶ CLARA RODRIGO, *Maurizio Cattelan* in *Domusweb*, 31 agosto 2022, [<https://www.domusweb.it/it/progettisti/maurizio-cattelan.html>] u. c. 21 giugno 2026.

²⁹⁷ F. BONANI, *Maurizio Cattelan. Autobiografia non autorizzata*, op. cit., p. 17.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ Cfr. MAURIZIO CATTELAN, CATHERINE GRENIER, trad. it. Maurizio Peri, *Un salto nel vuoto. La mia vita fuori dalle cornici*, Rizzoli, Milano 2011, in part. cap. I, *Il prezzo della libertà*, pp. 7-28.

³⁰⁰ F. BONANI, *Maurizio Cattelan. Autobiografia non autorizzata*, op. cit., p. 29.

“Lo sapeva Marcel Duchamp (1887-1968): presentando bene un oggetto qualsiasi lo si poteva far diventare un piccolo capolavoro”³⁰¹.

Pensare, progettare, proporre arte per Cattelan diventa pretesto per provocare. Lo fa usando ironia, sarcasmo, impertinenza, a volte una parvenza di brutalità. Francesco Bonani (1955), riassume efficacemente la modalità di progressione artistica per cui le opere di Cattelan:

[...] disegnano un tragitto personale che mira a rielaborare traumi e vendette attraverso sbeffeggi e ribellioni degni di un Gianburrasca che si rifiuta *ad aeternum* di inserirsi nel mondo adulto. Dal tema dell'insofferenza per la scuola in quanto modulo autoritario della trasmissione del sapere, al rifiuto cronico del lavoro come punizione quotidiana. [...] Con spirito anarchico e modalità carnevalesche, l'artista rinnova in ogni opera un intento dissacratore e parodico venato da una malinconia profonda³⁰².

Maurizio Cattelan si è già ritirato dal mondo dell'arte quando, nel 2016 accetta l'invito dell'artista multimediale tedesco, Christian Jankowski (1968), che assieme all'editrice e scrittrice inglese Francesca Gavin (1975), cura la mostra evento: *What People Do for Money: Some Joint Ventures* (Cosa fa la gente per soldi: alcune collaborazioni)³⁰³. La sede è Zurigo: una città che è centro internazionale per antonomasia di finanza e servizi. Da qui il tema incentrato su lavoro e denaro.

³⁰¹ La citazione continua: “Così oggi Cattelan e compagnia bella sanno che presentando bene un frammento del mondo si può creare grande scalpore”.

FRANCESCO BONANI, *Capolavoro involontario* in FRANCESCO BONANI, *L'arte nel cesso. Da Duchamp a Cattelan, ascesa e declino dell'arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2017, p. 84.

³⁰² FRANCESCO MANACORDA, *Maurizio Cattelan* in FRANCESCO BONANI (a cura di), *Supercontemporanea* (Collana), Electa, Milano 2006, pp. 7-8.

³⁰³ CHRISTIAN JANKOWSKI (a cura di), *Cosa le persone fanno per soldi: alcune Joint Ventures. Manifesta 11 : la Biennale europea di arte contemporanea*, catalogo della mostra (Zurigo, 11 giugno - 18 settembre 2016), Lars Muller, Zurigo 2016.

Oltre a Maurizio Cattelan, gli altri artisti coinvolti furono: Carles Congost, Simply the Best, Marguerite Humeau, Teresa Margolles e Shelly Nadashi. Special guest lo scrittore francese nichilista Michel Houellebecq.

“Manifesta” è nata come biennale di arte contemporanea sui generis: itinerante e di frontiera, destinata a svolgersi in luoghi caratterizzati dal mutamento e a parlare di un mondo in evoluzione. La sua ambizione è di rispondere agli imperativi del tempo e di reagire, attraverso l’opera degli artisti, a situazioni sociali e geopolitiche individuate di volta in volta come fondamentali³⁰⁴.

La collaborazione tra artisti e non, con l’inclusione di un pubblico solitamente estraneo al circolo dell’arte e, la realizzazione di trenta nuove opere basate sulla cooperazione tra un artista e un professionista di un’altra categoria, sono i principi alla base della mostra elvetica.

Ognuna delle collaborazioni si organizza in una sede deputata per l’arte, in un luogo corrispondente alle attività della figura coinvolta dall’artista, e nel *Pavillon of Reflections*: una piattaforma galleggiante, creata sul lago di Zurigo³⁰⁵.

Ed è proprio su questa piattaforma in occasione dell’inaugurazione della Biennale d’Arte contemporanea “Manifesta 11” che s’inserisce l’intervento dell’artista padovano. Cattelan organizza per la campionessa paralimpica svizzera Edith Wolf-Hunkeler (1972), una sorta di zattera che le consente di ‘navigare’ liberamente sulle acque del lago che bagna Zurigo. Strumento di guida: la sua sedia a rotelle (fig. 43).

Come sempre è nel *modus operandi* di Cattelan, che sceglie come protagonista dei suoi allestimenti personaggi noti e popolari, così è anche per Edith Wolf-Hunkeler. La campionessa paralimpica di atletica leggera³⁰⁶ racconta di aver avuto un incidente automobilistico a ventun’anni. Da quel momento decise che avrebbe usato la sedia a rotelle per muoversi. In seguito alla riabilitazione, scopre lo sport paralimpico, che le regala molte soddisfazioni. Quando Cattelan le propone di lavorare assieme, lei è

³⁰⁴ GABI SCARDI, *What people do for money* in *DomusWeb*, 08 agosto 2016,

[https://www.domusweb.it/it/arte/2016/08/08/manifesta_11_what_people_do_for_money.html] u. c. 11 giugno 2026.

³⁰⁵ “Manifesta 11” coinvolge anche il Cabaret Voltaire, luogo di nascita del movimento Dada, che è diventato teatro di performance per la durata della manifestazione. Cfr. nota precedente.

³⁰⁶ L’atleta elvetica si ritirò nel 2015 per un problema di salute. E’ considerata una leggenda assoluta dello sport paralimpico e, nel corso della sua carriera, ha conquistato ben otto medaglie paralimpiche complessive. Cfr. WORLD PARA ATHLETICS, *La campionessa paralimpica Edith Wolf-Hunkeler si ritira* in *Paralympic.org*, 19 marzo 2015, [<https://www.paralympic.org/news/paralympic-champion-edith-wolf-hunkeler-retires>] u. c. 16 luglio 2026.

davvero entusiasta ma incredula. Poi si convince della serietà dell'artista e accetta. L'atleta acconsente di far attuare le modifiche necessarie per rendere conforme la sua carrozzina alla performance. La sedia a rotelle viene posta dunque sopra una piattaforma galleggiante: girando le ruote della sedia stessa, le pale del rotore poste sul retro della piattaforma si mettono in moto e la spingono in avanti. Si sviluppa così una sorta di movimento, per cui: "*I'm the movement*"³⁰⁷, affermerà entusiasta la campionessa elvetica. Ma ciò che la entusiasma maggiormente è il fatto di sentirsi parte di un'opera d'arte, l' '*Untitled – 2016*'.

C'è dunque la percezione da parte dell'atleta di entrare a pieno titolo nella pagina della biennale zurighese come protagonista. Quindi tornando alle sollecitazioni proposte dal titolo dell'indagine: anche quello di Edith Wolf-Hunkeler, può essere ritenuto un corpo non conforme? È un corpo che prevede due parti per così dire protesiche: la carrozzina e, limitatamente alla performance, la piattaforma. Si tratta di una sorta di dispositivo per la mobilità, che poggia su altro dispositivo che funge da piedistallo, riavvicinandoci per omologia ai supporti delle sculture monumentali di Marc Quinn. La percezione visiva si confronta con l'elemento formalistico: ma non è più la ricerca di completezza, o la volontà di riconoscere forme 'altre' della bellezza che animano l'opera di Cattelan. Ugualmente però egli sfida le regole costituite e i canoni tradizionali, e "[...] ha ancora una volta stupito il pubblico (e fatto discutere) con un progetto apparentemente controverso e, invece, di una poesia e di una profondità molto commovente"³⁰⁸.

È pur vero però che la performance suscitò reazioni diverse, se non opposte.

Una performance sulla quale parte del pubblico presente si è espresso con manifestazioni di sincera emozione, per la leggerezza – alla lettera – con cui un tema quale la disabilità è stato affrontato e

³⁰⁷ CHRISTIAN JANKOWSKI (a cura di), *Cosa le persone fanno per soldi: alcune Joint Ventures. Manifesta 11 : la Biennale europea di arte contemporanea*, op.cit., p. 46.

³⁰⁸ SANTA NASTRO, *L'ultima performance di Maurizio Cattelan a Zurigo. Una campionessa paralimpica solca il lago con la sua sedia a rotelle* in *ArtTribune*, 10 giugno 2016, [<https://www.arttribune.com/tribnews/2016/06/performance-maurizio-cattelan-zurigo-manifesta/>] u. c. 15 giugno 2026.

soprattutto superato, in modo poetico eppure reale; come spesso capita di fronte all'arte di Cattelan, l'iniziativa ha suscitato anche alcuni dubbi³⁰⁹.

In generale le risposte dei presenti sono state differenti sia per quanto riguarda la riuscita dell'evento, sia per la valutazione etica dell'impresa. La zattera, che avrebbe dovuto galleggiare a pelo d'acqua, (fig. 44) facendo sembrare che Edith Wolf-Hunkeler si muovesse sulla superficie del lago, non scomparve mai del tutto. Anzi ad un certo punto si paventarono dei problemi: tanto che un assistente completamente vestito si tuffò in acqua temendo il peggio.

La giornalista Sara Dolfi Agostini (1983), esperta di arte contemporanea, ha avuto toni entusiastici a commento della performance, esaltando la bellezza e l'orgoglio dell'atleta nel compiere una sfida complessa. La giornalista sottolinea come la stessa Edith Wolf-Hunkeler sia stata capace di superare poeticamente lo stigma della disabilità³¹⁰.

Positivi furono anche i riscontri del direttore della fiera *Art International Istanbul*, Stephane Ackermann (1969-2022), e l'esperta d'arte svizzera Silvie Seidlitz, presenti all'evento.

La critica d'arte tedesca Monica Salazar fu di altro avviso. Secondo lei l'immagine doveva rappresentare una donna che galleggiava sull'acqua, invece era semplicemente una persona sopra una zattera in mezzo all'acqua. “ ‘A me non è sembrato uno dei soliti stratagemmi di Cattelan’, ha detto un mercante d'arte che ha preferito rimanere anonimo. ‘Sembrava piuttosto uno sfruttamento’ ”³¹¹.

Si propongono alcune letture dell'allestimento pensato e realizzato da Cattelan. Si ritiene verosimile che il rimando più immediato sia verso il prodigioso “camminare”

³⁰⁹ REDAZIONE SKY ARTE, *La performance di Maurizio Cattelan, sulle acque del lago di Zurigo* in *Sky Arte*, 13 giugno 2016, [<https://arte.sky.it/archivio/2016/06/la-performance-di-maurizio-cattelan-sulle-acque-del-lago-di-zurigo>] u. c. 15 giugno 2026.

³¹⁰ HILI PERLSON, *L'esibizione di Maurizio Cattelan in sedia a rotelle sull'acqua è più una schiacciata che una semplice schiacciata* in *ArtNet*, 10 giugno 2016, [<https://news.artnet.com/art-world/maurizio-cattelan-wheelchair-water-manifesta-photos-516545>] u. c. 20 giugno 2026.

³¹¹ *Ibidem*.

sulle acque raccontato nei Vangeli. Cattelan sembra aver solo apparentemente ridimensionato l'evento trasferendolo su un piano umano: infatti non risulta meno sacro. Ponendo la carrozzina nel mezzo di uno specchio d'acqua, liquido quanto mai avverso alla stabilità di un dispositivo con le ruote, la persona con disabilità sembra 'miracolosamente' galleggiare e il suo corpo assume un'aurea di dignità, centralità, con una connotazione quasi 'divina'. Quindi il vero 'miracolo' non consiste nella guarigione di Edith, quanto piuttosto nel permetterle di poter interagire con l'ambiente che la circonda in massima libertà. La collettività ha in mano lo strumento per attuare questo progetto di accessibilità, grazie all'apporto tecnologico. Dispositivi di urbanistica inclusiva, sistemi *high-tech* sempre più performanti potrebbero realizzare autentici 'miracoli' da un punto di vista architettonico e strutturale.

Non solo, ma spostandoci su di un piano più spirituale, generando inclusione la stessa comunità raggiunge un'elevazione culturale: si realizza appieno anche la lezione gandhiana, per cui "Il vero metro di giudizio di qualsiasi società si trova nel modo in cui tratta i suoi membri più vulnerabili".

Non si tratta dunque e solo di abbattimento di barriere in termini di pratica edilizia, ma di una vera e propria evoluzione dello spirito umano, per cui la materia viene lavorata e piegata per garantire la libertà a chiunque.

La riflessione che maggiormente favorisce un allestimento come quella di Cattelan è dunque legata alla dimensione dell'accessibilità, della fruizione aperta a chiunque, sia degli spazi pubblici, sia delle architetture che conservano o espongono opere d'arte. Favorendo così la possibilità a ogni persona di vivere pienamente la città da tutti i punti di vista³¹².

La normativa italiana per l'abbattimento delle barriere architettoniche risale agli anni '70 con l'art. 27 della Legge n.118 del 1971; a mano a mano che poi è incrementata la sensibilità dell'opinione pubblica verso questo tema, sono aumentati anche i riferimenti

³¹² Sul concetto di "vivere la città" tra altri, si cfr. GIANCARLO DE CARLO, CLELIA TUSCANO, *La città e il territorio. Quattro lezioni*, Quodlibet, Macerata 2019.

normativi. È riconducibile solo al 2008 la legge che prevede il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale (Decreto del Ministero per i beni e le attività culturali del 28 marzo 2008). E ancora oggi l'apparato legislativo subisce variazioni e implementazioni³¹³.

Un'ultima osservazione d'insieme dettata dal colpo d'occhio, anzi dalla cartolina che la vista del lago zurighese e del contesto restituiscono.

Sullo sfondo del lago, lo *skyline* mostra l'architettura della città elvetica perfetta, slanciata. Si staglia all'orizzonte il profilo delle montagne, si scorgono le sagome delle imbarcazioni di lusso, dei ponti, degli edifici residenziali e delle sedi del potere bancario.

Sicuramente Cattelan inserendo la disabilità in questo contesto che evoca perfezione, 'pulizia' e ricchezza rompe gli schemi, riportandoci al vero significato dell'inclusione di cui si parlava prima. Non solo atto di edilizia concreta, ma di elevazione dello spirito. Inoltre si deve ricordare che l'opera proposta non è rinchiusa in un'area circoscritta e decontestualizzante; non è esposta in un museo.

Il Lago di Zurigo è uno spazio pubblico, che non richiede il pagamento di un biglietto e non ha pareti; è visibile da chiunque si trovi sulle sponde o sui ponti. Anche queste ulteriori barriere dunque sono cadute, siano esse culturali, di ceto sociale, artistiche e si presume anche linguistiche. Chiunque è libero di circolare. La fruizione dell'opera d'arte è totale e 'democratica'.

L'acqua del lago in continuo movimento e soggetta alle correnti, al vento e ai riflessi della luce solare, circonda Edith completamente. Il rimando a uno spazio libero e fluido idealmente, ci rinvia alla possibilità di spazi ancora più liberi e sconfinati da poter esplorare. E da rendere poi inclusivi.

³¹³ Si riprenderà l'argomento dell'accessibilità nei luoghi di cultura alla fine dell'elaborato, nella parte "Conclusioni".

CAPITOLO TERZO

Il mio corpo non conforme: esempi di propri linguaggi estetici

3.1 Anatomia della bellezza: Mari Katayama

Mari Katayama (1987) artista multimediale giapponese nasce con una malformazione genetica, l'Emimelia tibiale, che colpisce lo sviluppo della tibia, causandole piedi torti. Nel suo caso la malformazione le colpisce anche la mano sinistra, che si presenta bifida. All'età di nove anni sceglie di farsi amputare gli arti inferiori: rifiuta la carrozzina per muoversi e impara a usare le protesi; prima di tornare a camminare ci mette un anno. Il bullismo da parte dei compagni di scuola la porta a isolarsi e a chiudersi in casa per diverso tempo. “Per anni nessuno voleva avere a che fare con me. I momenti trascorsi da sola mi hanno fatto capire che esistevano modi diversi di comunicare oltre alle parole e ai gesti”³¹⁴.

Rifuggendo l'idea di essere ritenuta una persona con disabilità, etichetta che invece le rimaneva attaccata come un “marchio” indelebile, ingaggia una strenua lotta con la società abilista per ottenerne l'accettazione e il riconoscimento. Per raggiungere questo scopo decide di orientarsi verso una modalità di espressione e di comunicazione precisa: il mezzo artistico.

“Questa etichetta non poteva essere la strada attraverso cui essere accettata e così ho riposto la mia fiducia nell'arte. Fortunatamente gli oggetti e le fotografie che avevo cominciato a creare hanno ottenuto fama in quanto “arte” e hanno acquistato un posto nella società”³¹⁵.

³¹⁴ GERMANO D'ACQUISTO, *L'armonia imperfetta di Mari Katayama* in *RivistaStudio*, 13 novembre 2019, [<https://www.rivistastudio.com/mari-katayama/>] u. c. 08 giugno 2026.

³¹⁵ MARI KATAYAMA, *Grazie all'arte ora sono capace di dire: “ma tu chi sei per dirmi chi sono?”* in *Linkiesta*, 18 settembre 2023, [<https://www.linkiesta.it/2023/09/marikatayama-artista-tate-museum/>] u. c. 07 giugno 2026.

A quattordici anni si avvicina alla fotografia, “mezzo con il quale stabilisce un rapporto molto intimo e che, rispetto ad altre forme d’arte, esalta maggiormente il valore di verità del soggetto rappresentato”³¹⁶. Non solo, ma potremmo notare come tra il soggetto fotografato - la stessa artista, e l’osservatore s’instauri un rapporto di ambiguità: lo spettatore tende a riconoscersi nel soggetto rappresentato dove vulnerabilità e fragilità sono evidenti, così come lo sono resistenza e resilienza. Il senso di smarrimento aumenta per via della modalità artistica perseguita dall’artista giapponese, che si autoritrae con una serie di oggetti di scena come protesi, scarpe, ingranaggi da montare, restituendo l’idea più che ipotetica di una sorta di contaminazione tra umano e non umano. Ancor più destabilizzante è che lei stessa tratti il proprio corpo come fosse un soggetto artistico: l’opera d’arte è il corpo dell’artista. La sua invocazione “Non potete separare il mio corpo dalla mia arte”³¹⁷, funge da autentico manifesto: ed è per perseguire questo scopo che mette in atto una serie di strategie a partire dall’abbigliamento. Impara a cucire ancora in tenera età, per poter “vestire” e decorare le sue protesi artificiali, unendo fantasia, manualità e grande libertà espressiva. L’artista giapponese utilizza così materiali di tutti i tipi: pizzo, conchiglie, perle e cristalli di *Swarovski*, realizzando col suo corpo delle autentiche composizioni, che contemplano anche le estensioni artificiali dei suoi arti³¹⁸.

Senza pudore e senza occultamenti, ricuce e ricrea con le sue stesse mani una nuova corporeità. “Sono i suoi ‘oggetti’ di stoffa, cuciti in forma di gambe, braccia, manichini sviscerati e impreziositi di conchiglie, perline, tessuti o riproduzioni a grandezza

Sappiamo che Katayama si è laureata presso il Dipartimento di Estetica e Storia dell'Arte nel 2010. Ha conseguito un master presso il Dipartimento di Arte Intermediale dell'Università delle Arti di Tokyo nel 2012. Cfr. [<https://marikatayama.com/cv-2/>] u. c. 24 giugno 2026.

³¹⁶ ALESSANDRA OLIVARES, *Vulnerabilità e resilienza. Mari Katayama: la ferita diventa arte* in *ARACNE*, 20 gennaio 2026, p. 7, [<https://aracne-rivista.it/vulnerabilita-e-resilienza-mari-katayama-la-ferita-diventa-arte/>] u. c. 07 giugno 2026.

³¹⁷ Cfr. *Ivi*, p. 23.

³¹⁸ BARBARA PICCI, *Venezia – La disabilità rielaborata di Mari Katayama @ Biennale Arte 2019*, 12 luglio 2019, [<https://barbarapicci.com/2019/07/12/mari-katayama-biennale-arte-2019/>] u. c. 08 giugno 2026.

naturale del suo corpo mutilato, della sua mano di due sole dita, che ricorda le chele di un granchio”³¹⁹.

La dimensione della realtà da lei proposta si tinge spesso di sfumature oniriche, a volte surreali. La giovane artista conferma invece che tutto intorno a lei è reale: “[...]sistemo tutti gli oggetti (nella mia stanza) e poi mi posiziono nel *frame*. Tutto è vero ma tutto è realizzato per creare quest’immagine, compresa me stessa. Quindi io sono nella foto, ma non sono io”³²⁰.

Un altro elemento da non trascurare in questo processo di auto-affermazione sono le scarpe, fornite di tacco molto alto. La scarpa con il tacco diventa accessorio irrinunciabile. La decisione di usarlo è conseguente a uno spiacevole episodio, che coinvolse la stessa artista: lavorando in un bar come cantante (per pagarsi gli studi), un cliente le fece presente che una donna non è tale se non indossa scarpe con i tacchi alti. Infastidita da tale affermazione la giovane Mari, inizia a progettare e poi a collaborare con ingegneri e artigiani per sviluppare speciali piedi protesici adatti ai tacchi alti, siano essi stiletto o zeppe. Per lei dunque indossare il classico tacco dodici, non significa conformarsi a un atavico stereotipo patriarcale, ma piuttosto rivendicare nuovamente la libertà di scegliere cosa fare del proprio corpo, e con quali mezzi.

Nel 2009 aveva già realizzato la serie *White Legs - Self-portrait with Hand-sewn objects*³²¹, (Gambe Bianche - Autoritratto con oggetti cuciti a mano), (fig. 45) : lo scatto la ritrae con addosso solo un corsetto, mentre le sue “gambe” sono intessute di fili d’oro e di pizzo.

³¹⁹ EMILIA JACOBACCI, *Fotosintesi. Oltre i limiti del corpo: la bellezza imperfetta di Mari Katayama* in *Artribune*, 19 dicembre 2019, [<https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2019/12/intervista-mari-katayama/>] u. c. 08 giugno 2026.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ [<https://marikatayama.com/works/white-legs/>] u. c. 19 giugno 2026, sito ufficiale dell’artista.

Nel 2011 nasce *Hello, my new legs*, all'interno del macro progetto *High Heels Project*³²², (fig. 46), rilanciato poi nel 2022, dopo la gravidanza dell'artista, in cui con speciali gambe artificiali, può indossare le desiderate scarpe con il tacco alto³²³.

In *You're mine* (Sei mia), realizzata nel 2014 l'artista si sposta in uno studio. L'ambiente nuovo e i diversi oggetti di scena con cui interagisce, dallo specchio alla poltrona, al divano, la portano ad alcune riflessioni: soprattutto a considerare il corpo come forma vivente, come corpo socialmente impegnato.

In *You're mine #001* (fig. 47) la si può ammirare nella sua semplicità e nella sua grazia: appare con un semplice body rosa sopra un letto, senza protesi né tacchi, e guarda verso lo spettatore.

In *Thus I exist #2*, (Così io esisto), (fig. 48), sempre del 2015, Katayama ripropone se stessa con una bambola, una sorta di *alter-ego*. Se la bambola nella cultura occidentale, rinvia a una dimensione ludica, di donna-oggetto e quindi di svalutazione del corpo femminile, la bambola giapponese, *nyngyo*, che letteralmente significa forma umana, si declina diversamente. Acquisisce significati attribuibili a forme di affetto, amicizia, fino ad assumere una funzione apotropaica. Secondo la concezione scintoista le bambole hanno anche un'anima, almeno quella dell'artista che le ha realizzate: in questo modo, la bambola rispetto a Mari Katayama, “[...] è un'altra sé rappresentata, offrendo una visione introspettiva e complessa di questo soggetto/oggetto, che si colloca al confine tra il mondo razionale e quello inconscio, tra l'oggetto inanimato e la donna reale”³²⁴.

Nel 2016, con la serie *Bystander*, (fig. 49), ritroviamo l'artista giapponese su di una spiaggia: usando diversi materiali ha cucito insieme braccia e mani per creare un'entità dai molteplici arti superiori, ponendo il proprio corpo al centro. Non sceglie un posto a caso: si trova in riva all'oceano, a ridosso delle acque inquinate dell'isola di Naoshima. Appare come una creatura mitologica fornita di “tentacoli”, con “la mano

³²² A questo proposito si rimanda al sito dinamico dell'artista: [<https://www.nabtesco.com/hhproject>] u. c. 08 giugno 2026.

³²³ A. OLIVARES, *Vulnerabilità e resilienza. Mari Katayama: la ferita diventa arte*, art. cit., p. 13.

³²⁴ A. OLIVARES, *Vulnerabilità e resilienza. Mari Katayama: la ferita diventa arte*, art. cit., p. 24.

di granchio e le gambe da sirena, ibrida e mutante come i nostri tempi, venire imperfetta per un mondo imperfetto”³²⁵.

Il continuo indugiare di Mari Katayama in queste rappresentazioni di sé con la compresenza di elementi non umani, riporta alla mente le protagoniste di *femme maison* di Louise Bourgeois, in cui le immagini di donne “suture” alla casa già presagivano un elemento artificiale. In questo senso può fornire uno stimolo interpretativo la lettura di “Manifesto *Cyborg*” della professoressa Donna J. Haraway (1944). L’utilizzo simbolico dell’immagine del *cyborg* e la provocazione che ne segue, è funzionale anche per smontare una modalità dualistica, soprattutto di genere, per cui l’universo si divide convenzionalmente tra maschile o femminile: “L’intenso piacere della tecnica, la tecnica delle macchine, non è più un peccato, ma un aspetto dello stare nel corpo”³²⁶. Il corpo può prevedere inserti di altra natura, tanto più che nella dimensione *cyborg* non c’è l’ambizione di voler rappresentare la totalità, quanto piuttosto l’esperienza del confine, del limite, della convivenza. Quindi le protesi utilizzate, padroneggiate e innestate nel corpo di Mari Katayama rappresentano già una realtà altra, “aumentata”, negoziata, per cui c’è la possibilità che due entità abitino nello stesso corpo³²⁷. Non solo ma questa modalità ibrida, di *cohousing*, ci consente di concludere che non è più tollerabile un modello societario a senso unico, e nel nostro caso androcentrico³²⁸. Haraway ci invita a guardare alle affinità piuttosto che alle differenze biologiche tra generi, scardinando l’obbligo di confinare la donna nel

³²⁵ G. D’ACQUISTO, *L’armonia imperfetta di Mari Katayama* in *RivistaStudio*, art. cit.

³²⁶ DONNA J. HARAWAY, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. Liana Borghi, intr. Rosi Braidotti, Feltrinelli, Milano 1995, p. 82.

³²⁷ Cfr. *ibidem*.

³²⁸ In questo senso i ragionamenti rinviano al modello del post femminismo, in cui non ci si addentrerà, ma che si ritiene funzionale per completare le considerazioni, per certi versi inaspettate su Mari Katayama. Le critiche al post femminismo che si inseriscono nell’abbattimento della modalità dualistica del genere maschile e femminile, trova in Haraway una strenua sostenitrice. La professoressa Rosi Braidotti (1954), nell’introduzione del volume, oltre a restituire per sommi capi il lavoro della Haraway, ci ricorda che *Cyborg*, deriva dal greco *Kybernan*, pilotare. Cfr. p. 11.

Anche la professoressa Ann Millett-Gallant, nel testo citato più volte nel presente lavoro, *Disability and Art history*, dedica, grazie a Lucienne Auz, un capitolo sul tema. V. cap. 15, pp. 236-251.

tradizionale schema di moglie, madre, di figura debole e sottomessa. “Le immagini *cyborg* possono indicarci una via d’uscita dal labirinto di dualismi attraverso i quali abbiamo spiegato a noi stessi i nostri corpi e i nostri strumenti”³²⁹. E’ utopico anche solo accarezzare l’idea di un mondo che tende ad avvicinare piuttosto che ad allontanare, ma in un’artista come Mari Katayama, trova piena cittadinanza. E non è un caso che nel 2017, mentre era incinta, realizzi la serie *On the way home* (fig. 50) in cui documenta le tappe di un viaggio verso casa. L’artista ambienta le sue foto in un paesaggio naturale, sulle rive di un fiume vicino al paese in cui è nata. In una di queste foto, Katayama, è avvolta dalla bambola *patchwork*. Il corpo dell’artista si fonde con quello del manichino, come se riconoscesse due parti di sé. Sono due parti che si attraggono, che tentano un ricongiungimento. Un dentro di sé che richiama il fuori da sé: parti fatte della stessa sostanza.

La tradizione giapponese ci racconta che le fratture degli oggetti che si rompono non si nascondono ma si accentuano. L’antica arte del *Kintsugi*, significa proprio aggiustare con l’oro. Un’ antica tecnica del restauro che “[...] consiste nel riparare le ceramiche che si sono rotte con lacca mescolata a polvere d’oro o d’argento. Più o meno lo stesso fa l’artista Mari Katayama con il suo corpo che, segnato da una rarissima malattia genetica, trasforma in un’opera d’arte”³³⁰.

Mari Katayama costringe a riflettere su una consapevolezza, “[...] su una realtà in continua evoluzione che include corpi unici, differenti e al contempo stupendi, degni”³³¹.

Con il suo candore, la sua austerità e il suo portamento fiero, Mari Katayama crea un ponte ideale tra le opere d’arte greco romane consunte dal tempo, come *La Venere di Milo* e *La Nike di Samotracia*, e la sua volontà di sfidare rappresentazioni estetiche dominanti e consolidate. Il suo lavoro ricorda concettualmente quello di Marc Quinn.

³²⁹ *Ivi*, p. 84.

Come sentenzierà Haraway “[...] preferisco essere cyborg che dèa”.

³³⁰ G. D’ACQUISTO, *L’armonia imperfetta di Mari Katayama* in *RivistaStudio*, art. cit.

³³¹ ALESSANDRA TRIFARI, *Disabilità e arte: la perfezione del corpo imperfetto in Marc Quinn* in *MdS*, 22 febbraio 2023, [<https://www.mardeisargassi.it/disabilita-e-arte-la-perfezione-del-corpo-imperfetto-in-marc-quinn/>] u.c. 08 giugno 2026.

La volontà dell'artista britannico di voler veicolare integrità, perfezione e forme altre di bellezza si ritrova nell'agire della Katayama, che aggiunge una propria personalissima e femminile "mano d'artista".

Mari Katayama usa il proprio corpo per creare immagini che combinano scritture, tessuti e fotografie: tutto le serve per esprimersi ed esprimere i suoi sentimenti, per comunicare. "Mari 'artista' lo è diventata non perché lo sentisse come vocazione, ma come conseguenza delle sue sperimentazioni sul suo corpo 'diverso' "³³².

In un'intervista del 2015 ammette di non riuscire a capire se le sue gambe artificiali possano essere considerate parte del suo corpo o meno: non riuscendo a stabilire dove il suo corpo iniziasse e dove finisse, prova a delinearlo con degli oggetti d'arte, che diventano mezzi per tracciarlo e comprenderlo³³³. Ma ancora sembra non bastarle: e infatti vi lavora per trasformare il suo corpo in una vera e propria scultura vivente, che contempla l'estensione dei suoi arti.

Quello di Mari Katayama "[...] è un superamento creativo della disabilità, nato dall'esigenza di affrontarlo e vincerlo"³³⁴. Il risultato da un punto di vista estetico è decisamente notevole, infatti i suoi scatti sono affascinanti e seducenti. "Il suo corpo spesso sprovvisto di protesi e offerto nella propria disabilità, possiede un'armonia e una delicatezza invidiabili"³³⁵.

In questo modo saltano i canoni stereotipati della bellezza fisica: l'artista ci esorta dunque a reconsiderarli in base a nuovi codici rappresentativi e interpretativi.

Per quanto riguarda l'approccio alla disabilità, inoltre, "Mari rappresenta un chiaro esempio di rielaborazione creativa che genera un sentimento che va oltre la compassione"³³⁶. Dalla volontà di voler garantire alla persona con disabilità lo stesso

³³² BARBARA PICCI, *Venezia – La disabilità rielaborata di Mari Katayama @ Biennale Arte 2019*, art. cit.

³³³ *Fragments. Storie dietro e oltre la moda. Colmare il divario tra "anormale" e "normale" | Prima mostra personale di Mari Katayama "you're mine"* in *Fragments*, 30 marzo 2015, [<https://www.fragmentsmag.com/en/2015/03/mari-katayama-youre-mine/2/>] u. c. 13 luglio 2026.

³³⁴ BARBARA PICCI, *Venezia – La disabilità rielaborata di Mari Katayama @ Biennale Arte 2019*, art. cit.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ *Ibidem*.

“diritto all’eleganza” delle persone senza disabilità, con la creazione di abiti comodi, ma di alta moda, alla libertà espressiva di restituire agli occhi dell’osservatore e con grande libertà il proprio corpo non conforme.

Le sue opere s’inseriscono a pieno titolo in quella contrattualità sociale, per cui la persona con disabilità pretende il riconoscimento di uno spazio tutt’altro che ai margini. Di una posizione tutt’altro che all’angolo. Fotografando ambienti saturi di oggetti, pizzi e sculture di stoffa da lei create, decide come occupare lo spazio: si pone al centro dell’inquadratura. Non nasconde la sua situazione al fine di integrarsi silenziosamente in un mondo abilista, reclama la propria presenza con orgoglio e senso estetico.

Il lavoro di Katayama ha avuto grande successo internazionale: di critica, pubblico e di addetti ai lavori in genere. Numerosi e prestigiosi i premi a lei attribuiti: del 2026 è il premio *Mori Art Award* (2026), grazie al quale potrà esporre a breve una mostra proprio negli ambienti del prestigioso museo.

La giuria internazionale ha elogiato con entusiasmo il lavoro di Katayama Mari per la sua capacità di espandere i confini del proprio corpo. L'artista raggiunge questo risultato attraverso la fotografia analogica e tecniche artigianali come il ricamo e il cucito. Si prevede che otterrà ulteriore successo sulla scena artistica internazionale³³⁷.

Questa mostra includerà un'installazione con la serie *Tree of Life* (2024-), (fig. 51) un'opera recente di Katayama che ora rientra nella collezione del Victoria & Albert Museum di Londra.

La sua abilità di fotografa e la sua capacità di raccontare e raccontarsi ha suscitato interesse, curiosità e ammirazione in tutto il mondo per il modo unico in cui esplora il corpo, l'identità e la disabilità.

³³⁷ ORGANIZZATORI MUSEO D'ARTE MORI, *Mostra del Gran Premio Mori Art Award 2026: Katayama Mari in Mori Art museum*, s.d., [<https://www.mori.art.museum/en/exhibitions/moricaf2026/>] u. c. 19 luglio 2026.

In merito al suo interrogarsi sulla “proprietà” della sua immagine: se appartenesse a se stessa o a chi la guarda. Questo è uno sprone ad asserire la propria unicità, a non soccombere di fronte a sprezzanti giudizi altrui. Ma anche a saper riconoscere reciprocamente ciò che accomuna, più che a scorgere ciò che allontana.

E nuovamente trova il modo di stupirci con un’affermazione sul suo terreno preferito di emancipazione e di lavoro, l’arte. Questa giovane donna dimostra che tutta la sua realtà, e chi la osserva, a sua volta con il proprio vissuto, vibra più di un qualche accenno di vicinanza.

Art isn't necessarily just beautiful, but I like beautiful things and want to create beautiful things, because beauty is something we all possess. The objects and self-portraits I made were connected to my family, my neighbors, society, and the world. And they showed me that there's something in me that's the same as you. I am 'you'³³⁸.

Mari Katayama è una giovane artista ricca di intuizione, talento e idee. Tutto ciò annuncia una ricerca fruttuosa e dinamica, in costante evoluzione, portatrice di una condivisione di pensieri e di progetti attraverso uno straordinario viaggio visivo e concettuale. Un itinerario estetico capace di ispirare nuove generazioni di artiste e artisti senza e con disabilità, unendo sperimentazioni continue, la scoperta di inedite modalità narrative e nuovi territori da esplorare.

³³⁸ [<https://marikatayama.com/works/white-legs/>] u. c. 19 giugno 2026.

Traduzione proposta: “L’arte non è necessariamente solo bella, ma a me piacciono le cose belle e voglio crearle, perché la bellezza è qualcosa che tutti possediamo. Gli oggetti e gli autoritratti che realizzavo erano legati alla mia famiglia, ai miei vicini, alla società e al mondo. E mi hanno mostrato che c’è qualcosa in me che è uguale a te. Io sono ‘te’ “.

E' nata così, le sue braccia sono rimaste in Cielo, ma nessuno ha fatto tragedie³³⁹.

Candido Cannavò

Come tutti, ho i miei punti forti e i miei punti deboli, e a furia di danzare ho scoperto perfettamente quali sono. Sono come Sansone, ho la forza nei capelli, e come mio nonno, ho la forza nel sorriso. Sono come un calabrone, volo anche se non ho le ali e, ... mi metto scarpette rosa alla faccia dei busti ortopedici³⁴⁰.

Simona Atzori

³³⁹ CANDIDO CANNAVÒ, *E li chiamano disabili. Storie di vite difficili, coraggiose, stupende*, pref. di WALTER VELTRONI, Art Grafiche, Bergamo, 2007, p. 21.

³⁴⁰ SIMONA ATZORI, *Cosa ti manca per essere felice?* Elcograf Spa, Trento, 2015, p. 45.

3.2 L'arte pittorica e coreutica: il “passo a due” di Simona Atzori

Simona Atzori nasce a Milano nel 1974, da genitori originari della Sardegna.

Simona si presenta alla vita con una peculiarità. L'amelia degli arti superiori: una disabilità congenita che impedisce lo sviluppo delle braccia. La famiglia di Simona non ne fa un dramma. Come avrà modo di raccontare più volte e nei suoi libri³⁴¹ e, nelle varie interviste, i suoi genitori e la sorella maggiore Gioia l'hanno fortemente desiderata e accolta, sempre sostenuta, senza impedirle mai di provare e sperimentare nuovi percorsi, nuovi progetti. Come afferma lei stessa: “A volte capita che certi genitori non consentono di fare delle cose ai loro figli nemmeno in circostanze ‘ordinarie’, a maggior ragione nel mio caso. Quindi le opportunità che mi hanno regalato sono state davvero preziose”³⁴².

Nel raccontarsi, Simona Atzori, che ha come cifra stilistica un eloquio e una scrittura ironici, a tratti commoventi, ma mai pietistici, ricorda le difficoltà a scuola, più legate alle paure degli insegnanti, che a quelle sue o della sua famiglia; dei primi passi nel disegno e di un naturale, quasi proverbiale uso dei piedi, con cui infatti gesticola, impugna matite e pennelli, scrive come fossero mani. Tanto che l'artista stessa, oggi parla di questa sua capacità, in termini di ‘pedualità’³⁴³.

L'incontro con la pittura avvenne a soli sette anni, quando ebbe modo di conoscere l'Associazione Internazionale degli Artisti che Dipingono con la Bocca e con il Piede³⁴⁴. Ma il vero cambiamento lo conosce a vent'anni, quando si trasferisce in

³⁴¹ Si citano in particolar modo a due volumi, che sono diventati degli autentici best seller: SIMONA ATZORI, *Cosa ti manca per essere felice*, Mondadori, Milano 2011; SIMONA ATZORI, *dopo di te*, Mondadori, Milano 2014.

³⁴² Intervista a Simona Atzori rilasciata all'autrice, Padova 02 giugno 2026. La si può leggere nella sua interezza a fine elaborato.

³⁴³ Simona Atzori porta la sua testimonianza in occasione di un evento dal titolo: *Resilienza: il lato nascosto del limite Cosa ti manca per essere felice*, all'interno del *Festival Biblico*, tenutosi a Villa Caldogno (VI) il 17 maggio 2026.

³⁴⁴ VDMK (Association of Mouth and Foot Painting Artists of the World). E' un'organizzazione internazionale fondata nel 1957 da Arnulf Erich Stegmann (1912-1984), che a sua volta dipingeva con la bocca. L'organizzazione promuove la vendita di opere d'arte realizzate da artisti che dipingono con la bocca e con il piede associati all'organizzazione. V. [<https://www.vdmfk.com/en/>] u. c. 09 giugno 2026.

Canada, per studiare arti visive. Nel 2001 si laurea in *Visual Arts* presso l'Università del *Western Ontario*, con una tesi che esplora il legame tra pittura e danza, le sue più grandi passioni. Non solo la pittura dunque, ma anche la danza, che aveva interrotto a dieci anni poiché la scuola di ballo che frequentava: “[...] per continuare chiedeva obbligatoriamente un esame per sostenere l’uso delle braccia”³⁴⁵.

Simona a proposito del contesto canadese racconta che:

In Canada ho trovato un clima e una realtà multiculturale, in cui la dimensione della diversità è la base del tessuto sociale del paese che è cresciuto proprio per le tante tante persone che lì sono trasferite. Io mi sono sentita molto “più” accolta, per via della forma del mio corpo e la mia provenienza. Il fatto che frequentassi l'Università, studiassi arte e provenissi dall'Italia è stato un valore aggiunto: ho avuto le stesse possibilità di qualunque altra persona: questa modalità di agire è proprio parte della loro cultura³⁴⁶.

E' dunque in seguito agli studi canadesi, che pittura e danza entrano sempre più nella modalità estetico-espressiva di Simona Atzori. La contaminazione, o meglio la fusione tra le due arti è totale. Si esibisce sui palcoscenici di tutto il mondo, vivendo le sue due passioni in modo naturale, come se il corpo fosse il pennello e la tela prendesse vita: ogni movimento diventa un'opera d'arte³⁴⁷.

L'idea di portare sul palco assieme pittura e danza nasce in maniera naturale. E' stato durante gli anni universitari, studiando *Visual Art* in Canada, che ho iniziato a unire le due cose. Era un'idea che avevo dentro, fin da quando ero una ragazzina. Non avrei mai pensato di riuscire a fare certe cose, perché non avevo né gli strumenti, né le conoscenze. All'università ho conosciuto altre realtà, tra cui quelle delle *performance art* che stavano proponendo nuove modalità di fare arte. E all'università ho avuto l'opportunità di sperimentare³⁴⁸.

³⁴⁵ S. ATZORI, *Cosa ti manca per essere felice*, op.cit. , p. 26. In Canada si era trasferita in precedenza la sorella.

³⁴⁶ Intervista a Simona Atzori rilasciata all'autrice, Padova 02 giugno 2026.

³⁴⁷ Dal sito ufficiale dell'artista: [<https://simonarte.com/pittura/>] u. c. 09 giugno 2026.

³⁴⁸ Intervista a Simona Atzori rilasciata all'autrice, Padova 02 giugno 2026.

L'esibizione prevede solitamente la coreografia che può essere un assolo dell'artista o un passo a due, oppure un balletto corale (fig. 52). Successivamente Simona rimane da sola, e di fronte a una tela, inizia a stendere i colori per delineare il soggetto che con precise pennellate prende forma. Infatti, come spiega lei stessa "Balletti e pittura sono già programmati: per quello che ho deciso io, è tutto giusto, tutto si raccorda perfettamente"³⁴⁹ (figg. 53-54-55).

Questo momento può essere accompagnato da una canzone a tema, o da un testo inciso in precedenza dall'artista stessa.

Per inquadrare al meglio la popolarità, i riconoscimenti che il mondo della cultura, dei mass media, e della collettività le hanno attribuito, si ricorda che le sue esposizioni di pittura sono iniziate nel 1992 e fino al 2023 sono state organizzate a Milano, Roma, Sassari. Mentre quelle internazionali (fig. 56), sono iniziate nel 2001 e fino al 2023 si sono tenute in Spagna, Francia, ma anche Cina e Brasile. Inoltre in Canada è stata realizzata una collezione permanente delle sue opere³⁵⁰.

Sono tantissimi a oggi, i premi, le manifestazioni, le cerimonie, che l'hanno vista protagonista, anche con il ruolo di ambasciatrice e di motivatrice. Porta la danza nel Grande Giubileo del 2000, ballando come prima volta nella storia, in una Chiesa, con una coreografia dal titolo "Amen" di Paolo Londi (1964), inserita nella Grande Enciclopedia Multimediale del Vaticano. Un premio dell'arte ha preso il suo nome: Simona ha avuto l'onore di donare il premio "Atzori" 2002, fra gli altri a Luciana Savignano (1943), Carla Fracci (1936-2021), Oriella Dorella (1952), che sono da lei indicate come le maggiori *étoile* a cui si ispira.

Un Premio Speciale 2009 a Roberto Bolle (1975), con cui collabora anche per il progetto "Roberto Bolle and Friends". È stata protagonista della cerimonia di apertura delle Paralimpiadi di Torino 2006. E nello stesso anno partecipa alla trasmissione "Amore" di Raffaella Carrà (1943-2021), danzando su due coreografie di Franco

³⁴⁹ V. n. precedente.

³⁵⁰ Per l'elenco completo delle località e dei luoghi espositivi coinvolti, si rimanda al sito dell'artista. [<https://simonarte.com/esposizioni/>] u. c. 09 giugno 2026.

Miseria (1949). Simona è stata invitata al Festival Internazionale della danza di Taiwan. Nell'ottobre 2009 nasce lo spettacolo "Simona & Friends" ; è del 2010 lo spettacolo "Me" presentato a Madrid. Nel 2011 è uscito il suo primo libro: "Cosa ti manca per essere felice?" Nel 2012 ha aperto la quarta serata del festival di Sanremo danzando su una coreografia di Daniel Ezralow (1956). Nel 2014 esce il suo secondo libro "Dopo di te"; nello stesso anno danza in Vaticano per Papa Francesco (1936-2025), e dona a lui un suo ritratto. Nel 2012 Simona è stata insignita dell'onorificenza di Cavaliere della Repubblica Italiana dal Presidente Giorgio Napolitano³⁵¹.

Parlando con lei, sembra idealmente di raggiungere trepidanti, il camerino dove attende l'entrata in scena, uno dei suoi miti: l'anticonformista e talentuoso Rudólf Nuréev³⁵². O ancora si potrebbe rischiare piacevolmente l'incontro, lungo i corridoi di una contemporanea accademia, con Martha Graham (1894-1991) madre della danza moderna americana. La coreografa, con il suo rivoluzionario "movimento", sapeva scavare e andare in profondità alla ricerca di quelle movenze, di quei gesti, in grado di comunicare le più viscerali emozioni del danzatore³⁵³.

Questo duplice ruolo di coreografa e danzatrice li interpreta alla perfezione Simona Aztori: a volte è lei che dirige se stessa e le ballerine (o ballerini), altre volte è un maestro esterno (come i già citati Franco Miseria o Daniel Ezralow). Rispetto a passi studiati per lei da altri, l'artista milanese si esprime in questi termini:

³⁵¹ Cfr. MICHELE OLIVIERI, *La mia preghiera è la danza: intervista a Simona Atzori* in *Giornale della danza* , 1 marzo 2017, [<https://giornaledelladanza.com/la-mia-preghiera-e-la-danza-intervista-a-simona-atzori/>] u. c. 11 giugno 2026. Si desidera segnalare due video dell'artista: nel primo, lei danza con due ballerine della Scala di Milano, nel secondo l'esibizione coreografia/pittura si alterna a momenti "motivazionali". SIMONA ATZORI danza sulle note del *Magnificat di Mina*, TV2000, 20 gennaio 2017, [<https://www.youtube.com/watch?v=Fcs85jrmODY>] u. c. 09 giugno 2026.

SIMONA ATZORI,, *Repaint your dreams*, TEDxVerona, 24 maggio 2016, [<https://www.youtube.com/watch?v=xdqQsWmbTBg>] u. c. 12 giugno 2026.

³⁵² Si rimanda alla biografia (appassionata e documentata) di BERTRAND MEYER-STABLEY, *Rudolf Nureyev. Biografia di un ribelle*, trad. it., Elga Mugellini, Lindau, Torino 2009.

³⁵³ Cfr. MICHELE OLIVIERI, *La mia preghiera è la danza: intervista a Simona Atzori*, art. cit.

E' un modo per andare oltre me stessa e sperimentare cose che da sola non avrei mai pensato di realizzare. Mi piace comunque l'idea di immaginare coreografie anche con i miei amici ballerini. La collaborazione con gli altri favorisce quello sguardo esterno che completa anche la mia performance. E' lo sguardo che traduce in movimento ciò che è la mia parte interna³⁵⁴.

Nello svolgersi della coreografia si può notare che in alcuni momenti i *performer* che accompagnano Simona, con estrema naturalezza e con grande sintonia, si posizionino alle sue spalle e inizino a muovere le loro braccia dietro di lei, quasi a volerla dotare di arti superiori. Protesi umane indossate il tempo limitato di un'esibizione, funzionali alla performance. Come lei stessa ha raccontato le braccia artificiali, che ha usato per pochissimo tempo, le sembravano inutili, innaturali. E le giudicava una scomodità³⁵⁵.

Un'ulteriore dimostrazione di quanto pittura e danza siano in un rapporto osmotico nell'espressione estetica di Simona Atzori, lo dimostra la frequentazione di un artista francese che ispira i suoi dipinti: Edgard Degas (1834-1917), conosciuto come il pittore delle ballerine. Degas coglie la fragilità emotiva di giovani danzatrici, per lo più di danza classica, sbirciandole nei camerini, quando svolgono gli esercizi alla sbarra, prima di uno spettacolo: traducendo nella tela la loro fatica durante le prove³⁵⁶.

Particolarmente suggestiva la sua "Ballerina di quattordici anni" (1789-1881) decorata con materiale vario.

Un altro pittore che ispira Simona Atzori è poi Caravaggio (1571-1610) soprattutto per il modo con cui gestisce il chiaroscuro³⁵⁷.

³⁵⁴ Intervista a Simona Atzori rilasciata all'autrice, Padova 02 giugno 2026.

³⁵⁵ Anche in questo caso, il contesto è l'evento di Caldogno (v. n. 343), dove alla precisa domanda di un bambino, che le chiedeva se avesse mai pensato a un braccio bionico, l'artista ha risposto divertita di come l'avesse provato e di quanto lo avesse trovato disagevole.

³⁵⁶ Si segnala a questo proposito la mostra in corso in questi mesi a Rovigo proprio su Edgar Degas. Cfr. FRANCESCA DINI (a cura di), *Zandomeneghi e Degas. Impressionismo tra Firenze e Parigi*, catalogo della mostra, (Rovigo, Palazzo Roverella, 27 febbraio 2026 – 28 giugno 2026), Silvana Editoriale, Milano 2026.

³⁵⁷ L'artista lo ha precisato, rispondendo a un'altra domanda del pubblico durante il già citato evento di Caldogno. V. n. 343.

Mentre un'artista che l'ha accompagnata visivamente nel periodo degli studi universitari in Canada è stata l'americana Georgia O'Keeffe (1887-1986): non solo per la modalità con cui quest'ultima prende a prestito paesaggi, minimalismo, romanticismo, ma anche per come ha saputo essere un'icona dell'emancipazione artistica e femminista³⁵⁸.

Anche in Simona Atzori si riconosce questo aspetto dell'unicità, di simbolo di libertà, indipendenza e resilienza. Il suo corpo è unico fin dall'inizio. Ma è una non conformità che l'ha sempre fatta sentire a suo agio. Un corpo con cui si sentiva e si sente completa, con cui ha tutto ciò che le serve per esprimersi, lavorare, scrivere. Sa che gli sguardi delle altre persone possono fermarsi alla sua non conformità. Sguardi che lei accoglie, fin tanto che non diventa uno "fissare" invasivo, giudicante, vuoto. "In questo senso pongo sempre all'attenzione di chi partecipa ai miei eventi il rischio di inciampare in questa modalità distorta del guardare, proprio per aiutare le persone ad acquisire maggiore consapevolezza"³⁵⁹.

In più occasioni ha avuto modo di precisare che il suo è stato un percorso volto a far sì che gli sguardi degli altri non potessero più ferirla, farle del male. E ancora una volta la famiglia si è dimostrata la più forte alleata e la più strenua difesa.

Dopo aver parlato con lei, vorresti che ricominciasse da capo, temendo di aver perso quella parola, quel gesto, quel sorriso che fanno parte della sua Arte, che lei non sa bene come definire, forse sognante...³⁶⁰

...far sognare: spiccare il volo in una danza senza barriere, imbrattarsi con i colori della sua tavolozza. Per un po' ci si dimentica delle brutture del mondo, delle asperità del cammino, ci si immerge in un'atmosfera eterea, quasi perfetta. Manca qualcosa? No. Non manca nulla.

³⁵⁸ BASTIEN ALLEAUME, *Tutto quello che devi sapere su Georgia O'Keeffe* in *ArtMajeur*, 17 dicembre 2021, [<https://www.artmajeur.com/it/magazine/5-storia-dell-arte/tutto-quello-che-devi-sapere-su-georgia-o-keeffe/330892>] u. c. 12 giugno 2026.

³⁵⁹ Intervista a Simona Atzori rilasciata all'autrice, Padova 02 giugno 2026.

³⁶⁰ V. n. precedente.

3.3 La *performance* estrema: Bob Flanagan

L'incontro che il percorso ora suggerisce è quello con un corpo maschile estenuato dalla malattia, o meglio da una disfunzione subita e da una sofferenza autoindotta.

Il newyorkese Bob Flanagan (1952-1996) nasce con una fibrosi cistica. Si tratta di una patologia genetica rara e grave, che debilita in particolar modo l'apparato respiratorio, ma che di fatto ha conseguenze impattanti sull'intero organismo. Le cure intense e quotidiane a cui Flanagan si sottopose gli permisero di sopravvivere fino a quarantatré anni, divenendo il malato di fibrosi cistica più longevo di quell'epoca.

Flanagan si dedicò alla pittura, ma fu appassionato soprattutto di poesia: è del 1978 un suo primo volumetto d'esordio *The Kid is the Man* (L'uomo è il ragazzo), in cui si focalizza sulla transizione dall'infanzia all'età adulta sotto l'ombra della malattia.

Sarà poi del 1993 *Fuck Journal* (Diario Erotico): una cronaca esplicita e senza filtri della sua vita sessuale, medica e privata.

L'artista americano decise fin da subito che non si sarebbe arreso alla narrazione dominante che voleva le persone con disabilità del tutto piegate alle conseguenze di una grave patologia, né tanto meno offerte allo sguardo pietistico del resto della società. L'obiettivo di Flanagan era riappropriarsi della propria dimensione esteriore e trasformare il dolore passivo (imposto dalla malattia) in un dolore attivo, controllato e scelto. In questo modo una sofferenza subita diveniva una scelta autonoma e liberatoria. Per questo con il proprio corpo inizia un dialogo fino all'estremo delle forze: tanto da farlo diventare un autentico campo di battaglia, dove dolore e piacere venivano esasperati e fusi in un ossimoro radicale. Sono due le strade che sceglie per realizzare questo scopo: le esperienze estreme della *Body Art* e il sadomasochismo³⁶¹. Per la pratica di quest'ultimo sia avvale della collaborazione della moglie Sheree Rose (1941) (fig. 57) fotografa e artista concettuale. Tra i due lei è la dominante e lui il

³⁶¹ Cfr. MARTIN O'BRIEN, *Lie Back and Take It: BDSM, Biomedicine, and the Hospital Bed in the Work of Bob Flanagan and Sheree Rose*, 1st January 2016 in *Body, Space & Technology*, vol. 15, 2016, [DOI: <http://doi.org/10.16995/bst.18>] u. c. 03 luglio 2026.

sottomesso sia fisicamente che psicologicamente. I due vivono in una dinamica di potere a tempo pieno. Flanagan intraprende un percorso che lo porta a condividere pubblicamente l'inevitabile deterioramento della sua salute. A questa ineluttabile discesa nell'abisso della malattia, unisce una profonda identificazione con le pratiche sessuali del BDSM (Bondage e Disciplina/Dominanza e Sottomissione/Sadismo e Masochismo)³⁶².

Il sadomasochismo funzionava per lui come modalità analgesica e come catarsi, rivendicando la possibilità di permettersi il piacere sessuale e quello fisico, sebbene perpetuato con l'uso di pratiche estreme. Già nella *Body Art* il limite è il corpo biologico, segnato da esperienze esasperate, di frontiera “[...] fin quasi alle soglie della morte, un attacco attraverso il proprio corpo, al corpo sociale, alla sonnolenta omogeneizzazione dell'identità”³⁶³.

Il corpo di Flanagan diventa un corpo palcoscenico³⁶⁴, in grado di patire una serie di pratiche mediche e sessuali, nell'ambito della performance *Visiting Hours* (Orari di visita) (fig. 58). Allestimento che ha previsto un primo debutto nel 1992, presso il *Santa Monica Museum of Art* (California) e poi un secondo nel 1994, presso il *New Museum* di New York. Il letto di ospedale subisce una sorta di “risemantizzazione”: da luogo di degenza in cui il paziente è completamente asservito alla volontà del medico e non conosce nessun tipo di azione, a luogo di autodeterminazione e affermazione di una propria volontà. Infatti provocandosi il dolore da solo o consensualmente con la partner

³⁶² Cfr. JULES PELTA FELDMAN, *Performing Disability and Endurance. On Carolyn Lazard's Support System (for Tina, Park and Bob)* in ANN MILLETT-GALLANT, ELIZABETH HOWIE, *Disability and Art History from Antiquity to the Twenty-First Century*, Routledge, London-New York 2022, p. 261.

³⁶³ FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Costa & Nolan, Ancona Milano 1997, p. 44.

³⁶⁴ ROBERTO MARCHESINI, KARIN ANDERSEN, *Estetica dell'infezione: dal cyborg al teriomorfo*, Venezia Arti Nuova serie 2 – Vol. 29 – Dicembre 2020, Ed. Ca' Foscari, Venezia 2020, p. 159.

Si abbraccia il sintagma corpo-palcoscenico proposto da Marchesini e Andersen, per definire il fisico di Flanagan tenendo presente poi che la citazione continua con “(corpo palcoscenico) che s’inserisce nella dimensione del paradigma post umanista, abitato dalle alterità”. I due autori intendono con “alterità”, contaminazioni tecnologiche (cyborg) e teriomorfe (animali).

Sheree Rose, riprende il controllo del proprio corpo. Il dolore autoinflitto diventa un atto di scelta che sovrasta il dolore subito e incontrollabile della fibrosi cistica. E proprio nell'ambito della citata installazione *Visiting Hours* il *Santa Monica Museum of Art* prima e il *New York Museum* poi, sebbene luoghi di trasmissione e di fruizione del sapere, vengono trasformati in strutture ospedaliere dove la prigionia-letto diviene luogo di performance. Mostrando la malattia in modo crudo, ironico e privo di filtri, Flanagan rivendica il diritto di abitare un corpo malato senza doverlo nascondere o redimere.

Attratto dall'idea di “combattere la malattia con la malattia,” apparve nel video di *Happiness in Slavery* del 1992 della band musicale americana *Nine Inch Nails*, che fu bandito nella maggior parte dei paesi poco dopo la sua uscita. Nel filmato si vede come l'artista si prepara ritualmente prima di farsi letteralmente torturare da una macchina (fig. 59).

Il documentario *"Sick: The Life & Death of Bob Flanagan, Supermasochist"* (Malato: La vita e la morte di Bob Flanagan, Supermasochista) del 1997 (fig. 60), è una sorta di ritratto autobiografico di Flanagan ed esplora la sua arte e la sua poesia. Oltre a poter esser considerato il suo testamento spirituale. Nel documentario si riscontrano scene piuttosto raccapriccianti: in una di queste, la compagna Sheree Rose gli trafigge l'inguine con degli aghi. In un'altra lui stesso si inchioda il pene a un blocco di legno davanti a un pubblico dal vivo. A parte alcune scene macabre, il film mostra la sensibilità, l'umorismo e l'umanità di Flanagan, così come il suo stato di incredulità nei suoi ultimi istanti di vita. L'artista accoglie la morte evidenziando lo stupore e la stranezza di un momento che lui stesso vedeva lontano. *"I never thought this would really happen...this is so weird"*³⁶⁵.

³⁶⁵ CARL WHETHAM, *Bob Flanagan. Supermasochista*, [<https://carlwhetham.photo.blog/2016/12/09/bob-flanagan-supermasochist/>] u. c. 16 luglio 2026.

Traduzione proposta: “Non avrei mai pensato che sarebbe successo davvero... è così strano”.

Bob Flanagan non fu l'unico rappresentante e interprete della *Body Art*. Da Gina Pane (1939-1990) a Vito Acconci (1940-2017), da Hermann Nitsch (1938-2022), fino ai successivi Sterlac (1946), Orlac (1956), e Marina Abramovich (1946).

Si devono però fare dei distinguo che consentono di tornare sul concetto di “uso del corpo”.

Nella *Body Art* classica, il dolore viene usato spesso come un rituale catartico, una metafora politica o una critica sociale: Gina Pane, per esempio, usava le ferite per parlare delle sofferenze del mondo o della condizione femminile. Artisti come Chris Burden (1946-2015), che si fece sparare a un braccio in *Shoot*, o Marina Abramović scelgono di portare un corpo sano, integro, in una situazione di pericolo, stress o dolore. Il corpo è una tela bianca che gli artisti decidono volontariamente di aggredire per testarne i limiti fisiologici e psicologici. Flanagan invece lavora su un corpo già violato dalla malattia: l'autolesionismo diventa l'unico modo per dominare un dolore che subirebbe a basta.

Se per le altre artiste e artisti della *Body Art*, lo scopo del dolore è metafora politica, critica sociale, per Flanagan lo scopo del dolore è anche strumento di controllo sul corpo e piacere erotico. Non solo, ma, se di fronte a una performance come *Rhythm 0* di Abramović³⁶⁶, il pubblico viene messo innanzi alla propria moralità e alla propria potenziale crudeltà, in Flanagan, lo spettatore non è una minaccia, ma un confidente a cui mostrare la propria vulnerabilità senza filtri. Bob Flanagan tenta di superare il concetto di determinismo biologico³⁶⁷, ingaggiando una partita con la morte in cui

³⁶⁶ Allestita presso la Galleria Studio Morra di Napoli nel 1974, l'opera prevedeva che Abramović rimanesse immobile mentre il pubblico era invitato a farle ciò che desiderava, usando uno dei settantadue oggetti che aveva posizionato su un tavolo. Gli oggetti erano stati scelti appositamente per rappresentare oggetti sia di piacere che di dolore. Alcuni oggetti includevano una rosa, una piuma, profumo, miele, pane, uva, vino, forbici, un bisturi, chiodi, una barra di metallo, una pistola e un proiettile. Lo scopo dell'opera, disse, era scoprire, data l'opportunità, fino a che punto si sarebbe spinto il pubblico. Cfr. GIUSEPPE NIFOSI, *Rhythm 0. Dalla Abramović ad Hannah Arendt. La banalità del male in ArteSvelata*, 8 luglio 2020, [<https://www.artesvelata.it/rhythm-0-abramovic-arendt/>] u. c. 16 luglio 2026.

³⁶⁷ Con determinismo biologico s'intende la teoria secondo cui i comportamenti, l'intelligenza e le caratteristiche di una persona dipendono esclusivamente dai suoi geni e dalla sua biologia. Posizioni completamente superate, grazie

pretende l'ultima mossa. Il suo è uno scacco matto esistenziale: non più vittima della genetica, ma artefice del proprio finale.

Sottolinea quanto sia possibile per un corpo con disabilità vivere appieno la dimensione della sessualità, scardinando così un ulteriore ultimo tabù grazie a un'esibizione ipersessuale e trasgressiva.

Bob Flanagan induce a riflettere sulla disabilità non come un limite da sconfiggere o una tragedia da piangere (torna il binomio eroe-vittima) ma come una condizione esistenziale da abitare con orgoglio, ironia, rabbia e piacere fisico, ridefinendo e rivendicando una propria autonomia, e letteralmente rubando il ruolo di primo attore alla malattia. Il dolore smette di essere una punizione biologica e diventa una scelta terapeutica ed erotica: da esibire, da mostrare come manifestazione ed espressione artistica.

L'esperienza della disabilità non si conclude con la gestione quotidiana, ma ingloba anche la morte precoce. Rende così la propria fine biologica un atto politico e artistico: per questo consente al regista Kirby Dick (1952), la realizzazione del docu-film *Sick* (fig. 60).

Disabilità, sessualità e morte dunque escono da una dimensione privata della stanza da letto, o di una clinica, per occupare uno spazio pubblico, di discussione e di confronto. Il linguaggio con cui Flanagan comunica, è ironico, mai solenne, mai sacrale, pervaso da quell'umorismo nero di pirandelliana memoria³⁶⁸, abbeverato alle fonti della cultura *underground*³⁶⁹, che rifugge le celebrazioni *mainstream*. Nelle sue performance canta

all'Epigenetica e alle Neuroscienze. Cfr. Robert Sapolsky, *Determinati. Biologia, comportamento e libero arbitrio*, Roi Edizioni, Macerata 2024.

³⁶⁸ Il sentimento del contrario, un riso amaro e riflessivo che sorge quando ci si rende conto che dietro il volto comico o grottesco di una situazione si nasconde, in realtà, un dramma profondo. In questo è figura emblematica, il Mattia Pascal di Pirandello. Cfr. LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori, Milano 2011.

³⁶⁹ S'intende la cultura che viene dal sottosuolo, "di chi stanco di verità superficiali si è messo a scavare a mani nude, alla ricerca di qualcosa di più profondo". Cfr. MARIA PETRACCA, *Musica e Libri. Uno Sguardo sull' Underground Italiano: Black Hole!* in *Rockambula*, 16 giugno 2015, [<https://www.rockambula.com/musica-e-libri-uno-sguardo-sull-underground-italiano-black-hole/>] u. c. 16 luglio 2026. Ma anche TURI MESSINEO, *Black Hole-Uno sguardo sull'underground italiano*, Eris Edizioni, Torino 2015.

mentre è legato, scherza sulla sua imminente morte, usa l'estetica dei sex club e dei fumetti.

Nell'artista newyorkese il binomio *Eros* e *Thanatos* vivono e si alimentano a vicenda: in un contesto di corpo non conforme, medicalizzato ma vessillo di una propria autodeterminazione.

L'opera di Flanagan ha aperto la strada a una generazione di artisti focalizzati sulla "Morfologia del corpo" e sulla *Bio-Art*. Si citano Ron Athey (1961): *performance artist* che esplora il dolore, il sacro attraverso il sangue e il piercing rituale.

Franko B (1960), un artista che usa il proprio sangue e la vulnerabilità del corpo per esplorare il dolore e la redenzione.

Orlan e Stelarc: sebbene con approcci diversi (chirurgia e tecnologia), continuano la linea di Flanagan modificando il corpo per superare i limiti biologici imposti dalla natura³⁷⁰.

³⁷⁰ Cfr. il volume che approfondisce gli artisti citati e i loro temi: TERESA MACRI', *Il corpo post organico. Sconfinamenti della performance*, Costa & Nolan, Genova - Milano 1996.

CONCLUSIONI

Alla fine di questo percorso, carico di suggestioni, dati esperienziali, e racconti di vite sorprendenti, è tempo di giungere a delle conclusioni.

Ci si chiedeva all'inizio se fosse possibile definire la nostra società inclusiva: svolgendo una ricognizione nei luoghi di cultura, si possono annoverare esempi di complessi museali virtuosi che hanno saputo ideare e realizzare modalità inclusive di fruizione. Ad esempio il Museo Bailo di Treviso che prevede percorsi personalizzati: contenuti audio per persone ipovedenti/non vedenti, video in LIS per persone non udenti, testi in linguaggio *Easy to read* (Facile da Leggere), per persone con disabilità intellettive³⁷¹.

Ancora il Centro Ateneo per i Musei Inclusivi (CAM) di Padova, gestisce dieci musei attraverso il gruppo MuseAble, offrendo percorsi multisensoriali, tattili e sonori. Il progetto Musei in Valigia porta inoltre la cultura fuori dalle sedi, raggiungendo persone con o senza disabilità impedita a spostarsi³⁷².

Anche all'interno del circuito MuVe - Musei di Venezia sono previsti percorsi *ad hoc* e un'architettura museale volta all'accoglienza e all'inclusione: esplorazione tattile, contenuti multimediali e visite guidate disponibili in LIS; ma anche inserimento di ascensori, montascale e rampe nei palazzi storici (come, ad esempio nei complessi architettonici di Palazzo Ducale e Ca' Rezzonico)³⁷³.

³⁷¹ Musei Civici di Treviso e l'arte accessibile a tutti [<https://museicivicitreviso.it/it/news-ed-eventi/news-ed-eventi/dettaglio/bailo-l-arte-accessibile-a-tutti>] u. c. 07 luglio 2026.

³⁷² A qs proposito si rinvia all'art. dell'Università di Padova, in cui Manuela Viezzoli del Centro di Ateneo per i Diritti Umani "Antonio Papisca" racconta la propria esperienza di visita ad alcune delle proposte accessibili ai musei di Ateneo, offrendo anche una serie di interessanti spunti per migliorare e risultare sempre più musei per tutti e di tutti.

MANUELA VIEZZOLI, *A sostegno dell'accessibilità della cultura. Il mio viaggio negli eventi inclusivi dei musei Unipd*, [<https://www.musei.unipd.it/it/cam-viaggio-inclusivo>] u. c. 07 luglio 2026.

³⁷³ Si rimanda al sito del MuVe, [<https://www.visitmuve.it/muve-education/accessibilita-e-inclusione/>] u. c. 07 luglio 2026.

Treviso, Padova, Venezia, ma anche Vicenza, Oderzo, in parte Verona per restare in Veneto. Di grande rilevanza il Museo Tattile Statale Omero di Ancona, nato nel 1993 da un'idea "rivoluzionaria" del professore Aldo Grassini e della moglie Daniela Bottegoni, entrambi non vedenti, poter fruire le opere d'arte attraverso il tatto, creando un'opportunità di conoscenza per tutti³⁷⁴.

Se l'intera struttura sociale rimane proiettata verso l'inclusione, non sarà più necessario controllare prima di recarvisi, l'accessibilità di un teatro, di una sede museale, di un ufficio o in generale di un complesso architettonico. Le non accessibilità saranno sporadiche eccezioni.

Quando una società progetta spazi e servizi pensando a tutte e tutti fin dall'inizio, ecco che l'inclusione diviene la norma e l'esclusione l'anomalia. Come evidenziava con forza Simona Atzori: "Mi piacerebbe trovare un'altra parola rispetto a 'inclusione' perché il termine sottintende che qualcuno viene escluso. Bisognerebbe non escludere"³⁷⁵.

Altra situazione pratica che si desidera portare all'attenzione è l'esempio di inclusione nella dimensione associativa, dove persone con e senza disabilità lavorano assieme per perseguire e realizzare un obiettivo comune, motivate da *vision* e *mission* condivisi. Ci si riferisce a tutte quelle associazioni *non-profit*, strutturate, che prevedono degli incontri calendarizzati, l'assemblea in plenaria dei soci, la presenza di un Consiglio Direttivo, nonché l'espletamento degli adempimenti fiscali e di quelli connessi al RUNTS³⁷⁶.

³⁷⁴ I due coniugi amanti dell'arte hanno un'idea: creare un museo dove tutto si potesse toccare, stanchi del "Divieto di toccare" diffuso nei complessi espositivi di tutto il mondo. Cfr. il sito ufficiale del Museo Tattile Omero, [<https://museoomero.it/museo/>] u. c. 07 luglio 2026.

³⁷⁵ In riferimento all'intervista rilasciata all'autrice. V. apparato documentario a seguire (risposte 14 e 15).

³⁷⁶ Il Registro Unico Nazionale Terzo Settore (RUNTS) è il registro telematico istituito presso il Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali, per assicurare la piena trasparenza degli enti del Terzo settore (ETS) attraverso la pubblicità degli elementi informativi che vi sono iscritti. Cfr. il sito del Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali, [<https://servizi.lavoro.gov.it/runts/it-it/>] u. c. 10 luglio 2026.

Per gli associati non si tratta “solo” di confermare diritti acquisiti e conquistarne altri, quanto di farsi promotori di cambiamenti sociali, culturali e civili. Le sfide del presente e quelle che si profilano nel prossimo futuro risultano sempre più impegnative e complicate. La possibilità di poter collaborare sinergicamente mettendo in campo ognuno le proprie competenze e abilità, non può che propiziare la buona riuscita. Le situazioni sopra citate si dimostrano come esempi concreti di realtà inclusive, realizzate e replicabili. Oltre a queste, ci sono da annoverare poi esempi virtuosi di altre esperienze come quelle scolastiche dove sempre più spesso gli istituti trasformano la didattica, gli spazi fisici e l'intera organizzazione per garantire il successo formativo di ogni studente.

Molto, dunque, è stato fatto e molto si sta facendo. Ma ancora si deve e si può fare. Un segno di vera inclusione potrebbe essere la non più necessaria celebrazione della Giornata per la Disabilità. O ancora il venir meno della distinzione tra Giochi Olimpici e Paralimpici, come già qualche atleta del progetto *Naked* auspicava. Sarebbe socialmente corretto riconoscere ciò che gli stessi Studi sulla Disabilità definiscono il diritto alla normalità contro “la retorica dell’eroismo”. Ovvero che le persone con disabilità non debbano per forza compiere imprese eclatanti e straordinarie per vedersi riconosciute, e veder riconosciuti pienamente i loro diritti e le possibilità di realizzazione. Tutto ciò significa garantire l'accesso allo studio, al lavoro, ai trasporti e alla vita sociale di tutti i giorni, senza che questo debba essere giustificato da un talento fuori dal comune. Altro aspetto che l’attivista Stella Young (1982-2014) denunciava identificandolo con l’espressione *inspiration porn*, è la pessima abitudine di guardare alla disabilità come a un paragone che serva di “consolazione”³⁷⁷.

³⁷⁷ L’attivista australiana, che aveva un’osteogenesi imperfetta dalla nascita, utilizzava di proposito il termine pornografia, indicando l’atteggiamento con cui si riduce una intera categoria a semplice oggetto a beneficio di un’altra; insomma si usano le persone con disabilità per dare una spinta motivazione e consolatoria a chi non ha una disabilità. Cfr. [<https://www.storiecoccute.it/storie-mirabili/stella-young-e-la-sua-idea-di-inspiration-porn/>] u. c . 18 luglio 2026.

Per smontare queste solide costruzioni stereotipate, serve un profondo lavoro culturale ed educativo. Si tratta di un cambiamento radicale, che si profila come un percorso non privo di ostacoli.

Un altro dei punti di partenza da considerare è quello che ha provato a dimostrare questo lavoro: la disabilità è tutt'altro che un conformarsi. Rivelandosi piuttosto una forma di resistenza all'omologazione e all'accettazione di regole standardizzate: è alterità. Quando si parla di persone con la stessa disabilità, la si può intendere in termini di acronimo, di scoperta scientifica, di ricerche e di possibili cure. Ma sono profondamente diverse le modalità in cui ogni persona vive, comunica ed esperisce la propria disabilità. L'omologazione, declinata in termini sociologici, non è realizzabile in nome proprio dell'unicità che ogni individuo afferma.

E in questo senso recuperando i casi studio indagati, lo ha dimostrato Marc Quinn con la rappresentazione della completezza quando all'occhio dell'osservatore si percepiva una mancanza. Lo ha affermato Oliviero Toscani, dove la disabilità, anzi la bellezza dell'alterità è restituita nella sua integrità e nella sua perfezione.

E ancora Maurizio Cattelan, che dismessi i panni del dissacratore e con un'insolita delicatezza ha voluto restituire l'immagine di una mobilità senza barriere, evidenziata dalla scelta di un contesto naturalistico.

Mari Katayama e Simona Atzori hanno affermato una libertà di auto-rappresentazione dal prezioso valore estetico. Le due artiste pur con mezzi diversi usano i propri corpi: la prima reinterpreta sé stessa divenendo opera d'arte, mentre per la seconda il corpo è un tramite per esplicitare la propria espressione artistica.

Corpo che invece per Bob Flanagan è un campo di battaglia: un corpo non conforme a causa della malattia, e che diventa un palcoscenico sul quale pubblicamente infierire e autoinfliggersi dolore e piacere. Tutto in nome di una libertà di autodeterminazione che travalica i limiti della performance.

C'è da aggiungere poi che tutte le artiste e gli artisti anche solo citati a titolo di esempio lungo il percorso, alimentano una contro-narrazione all'abilismo, che invece vorrebbe le persone con disabilità rinchiusse entro precise gabbie pregiudiziali.

La bellezza è molto altro di ciò che descrive e circoscrive il *kalòs kai agathòs* - del bello e del buono di cui si faceva portatrice la civiltà greca. Non si tratta solo di ampliare i termini “a raccolta” delle due categorie, ma di attuare un vero e proprio cambio di prospettiva, per cui i confini di bellezza e di perfezione, diventano labili, sfumati, soffusi. Perché non c’è una modalità “univoca” di intendere la bellezza e la perfezione. L’arte contemporanea in questo senso è molto potente, per cui i canoni estetici tradizionali vengono ridefiniti: il corpo ferito, marginalizzato, “mancante” diventa rappresentazione estetica, che non nasconde la vulnerabilità. La manifesta e la celebra. La narrazione visiva si amplia e si arricchisce di corpi che raccontano storie reali: un grande valore aggiunto.

La *Body Art* diventa uno strumento straordinario per esprimersi: nessuno può parlare della propria storia meglio del corpo che la vive.

L’indagine svolta ha inevitabilmente dei limiti. Fin da subito è apparsa chiara la grande interdisciplinarietà implicita nell’argomento scelto. Le varie conoscenze sociologiche, antropologiche, psicologiche, o comunque di tutte quelle discipline identificate come Scienze Sociali, rientrano parzialmente nel bagaglio culturale della scrivente.

Lo studio condotto per approssimarsi al meglio agli *exempla* trattati ha comunque dovuto fare i conti con i confini di un’indagine che, per ragioni di spazio e tempo, non ha potuto raggiungere il grado di approfondimento inizialmente auspicato.

Si segnalano infine altri due limiti strettamente collegati.

Il primo riguarda i casi studio, che inevitabilmente hanno previsto una selezione, laddove la platea delle artiste e degli artisti che hanno raccontato l’alterità avrebbe potuto essere molto più ampia. Così come più esteso avrebbe potuto essere il panorama delle artiste e artisti che raccontano se stessi e il loro corpo non conforme.

Un altro limite, ma dettato dalla necessità di perimetrare il campo di indagine, riguarda l’intero mondo delle disabilità. Il *focus* del presente studio si è concentrato sulle disabilità di tipo motorio e fisico. Un naturale sviluppo e ampliamento di questo lavoro di ricerca potrebbe orientarsi verso la presa in considerazione delle disabilità sensoriali

e intellettive, che in questa sede sono state soltanto accennate. Tali disabilità presentano bisogni specifici, barriere culturali e comunicative che meritano una trattazione dedicata; fondamentale per ridisegnare e ridefinire il concetto stesso di accessibilità universale.

Il punto di osservazione della ricerca appena conclusa indica che un'indagine futura in tale direzione potrebbe svelare sviluppi inaspettati e sorprendenti.

Si potrebbe poi pianificare un ulteriore ampliamento sul tema protesi. Sappiamo quanto la *téchne* abbia rivoluzionato il settore, ma anche quanto sia profondamente vero il contrario: impostare uno studio sull'interazione tra protesi e tecnologia potrebbe gettare più di uno sguardo sulla contemporaneità.

La visione più ampia che la disabilità possa offrire è il saper andare oltre la differenza e cogliere un ulteriore aspetto della sconfinata eterogeneità del genere umano, tenendo presente il memento francescano per cui “minorità non significa inferiorità”³⁷⁸.

³⁷⁸ ALDO CAZZULLO, *Francesco. Il primo italiano*, HarperCollins, Milano 2025, p. 45.

APPENDICE DOCUMENTARIA: INTERVISTA A SIMONA ATZORI

Padova, 2 giugno 2026

1. Simona, so che sei nata a Milano. Ti sei laureata in *Visual Art* a *London* (Canada). Parlando di disabilità, si tratta di due contesti ambientali e socio-culturali molto diversi.

D: Cosa hai trovato in Canada che in Italia non c'è, e cosa c'è in Italia che non hai trovato in Canada?

R: In Canada ho trovato un clima e una realtà multiculturale, in cui la dimensione della diversità è la base del tessuto sociale del paese che è cresciuto proprio per le tante tante persone che lì sono trasferite. Io mi sono sentita molto “più” accolta, per via della forma del mio corpo e la mia provenienza. Il fatto che frequentassi l'Università, studiassi arte e provenissi dall'Italia, è stato un valore aggiunto: ho avuto le stesse possibilità di qualunque altra persona: questa modalità di agire è proprio parte della loro cultura. E questo è stato molto importante per me. Rispetto all'Italia, posso confermare che in Canada sono molto gentili, hanno grande capacità di accoglienza, molto concreta, tangibile. Tuttavia non entrano così tanto nel coinvolgimento del sentimento profondo tipico dell'italianità: quella nostra modalità di esprimere calore umano, allegria, divertimento. In Canada quest'aspetto è più sommerso, un po' più freddo.

2. Nei tuoi *best seller* parli dell'amore della tua famiglia, racconti in *dopo di te*, in modo delicato, ma inevitabilmente impattante e commovente, la perdita di tua mamma Tonina.

D: Quanto hanno contato per te la famiglia, la cerchia di amici, gli incontri, per capire le tue aspirazioni e ciò che volevi diventare?

R: La mia famiglia, gli amici, gli incontri sono stati determinanti oltre che importanti. La mia famiglia *in primis* per come mi ha vista, per quello che mi ha

permesso di fare. A volte capita che certi genitori non consentono di fare delle cose ai loro figli nemmeno in circostanze “ordinarie”, a maggior ragione nel mio caso. Quindi le opportunità che mi hanno regalato sono state davvero preziose, per la mia crescita umana e per la costruzione della mia identità. Lungo il cammino si sono aggiunti via via degli amici che hanno riconosciuto le mie abilità e hanno abbracciato il mio modo di fare, creando loro stessi stimoli per me, per capire chi volessi essere e diventare. La cerchia di persone che si sono inserite e mi hanno accolta, sono state molte: a cominciare dagli insegnanti e di pittura e di danza. Persone che sono state importanti sempre nella dimensione della mia crescita umana e professionale. Vorrei sottolineare però che hanno avuto rilevanza anche quelle persone che non mi hanno saputo accogliere, sostenere, capire: comunque rientrano anch'esse nell'ambito di ogni percorso umano di vita e di lavoro.

3. *Cosa ti manca per essere felice, è un altro tuo best seller.*

D: C'è stata, o c'è, qualche persona, qualche situazione che ti ha fatto percepire che qualcosa ti manca?

R: Sì, è successo in molte situazioni e attraverso molte persone. In particolar modo, non sono state le loro parole, piuttosto i loro sguardi, silenziosi ma eloquenti, che mi facevano percepire chiaramente come mi mancasse qualcosa. Questo accadeva sia quando ero bambina, ma anche ora, nonostante sia una donna con esperienza, maturità, e “le spalle forti”. Alcune persone me lo hanno anche detto esplicitamente, oppure in alcune situazioni io stessa sono stata esclusa. Devo dire però che non mi sono mai fermata davanti a questa modalità di esclusione. Sicuramente devo ringraziare la mia famiglia, che non solo mi ha protetta da determinate situazioni, ma mi anche allenata ad affrontarle, a non dar loro tanta importanza, e a non permettere che potessero bloccarmi. Ho agito un po' per difesa, ma anche con una tecnica mentale e nel concreto di una scelta di

vita, per cui certe situazioni le lascio fuori, pur sapendo che sono parte del mio vissuto, e che potrebbero anche ricapitarmi.

4. La professoressa Rosemarie Garland Thomson definisce il termine *to stare* (fissare), come una reazione visiva incorporata e relazionale alla “differenza” o al sorprendente. Il magnetismo scaturito da questo particolare “differente”, è talmente forte, che non ci è possibile distogliere lo sguardo.

D: Secondo te, questa modalità del “fissare” verso la persona con disabilità, è naturale/spontanea o pruriginosa/*voyeristica*? (es. Sguardo dei bambini vs sguardo degli adulti...)

R: La modalità del fissare secondo me può essere di entrambi i tipi: naturale, spontanea, di curiosità, e lo trovo anche normale in questi termini, e fino a quando rimane in questo livello, la accolgo. Se invece la modalità del guardare diventa invasiva, *voyeristica*, giudicante, risulta fastidiosa e irrispettosa. In questo senso pongo sempre all’attenzione di chi partecipa ai miei eventi il rischio di inciampare in questa modalità distorta del guardare, proprio per aiutare le persone ad acquisire maggiore consapevolezza. Cercare di cogliere la spontaneità che può catturare una persona con una diversità, è ammesso, però poi bisogna saperla riempire di contenuto e non di un giudizio, di una curiosità fine a se stessa. Lo sguardo dei bambini è sicuramente più spontaneo, più innocente. In questo senso agli adulti è data una grande responsabilità: i bambini possono perdere lo sguardo pulito ed assumere quello sovrastrutturato degli adulti. E qui emerge un’altra responsabilità dell’adulto riguardante le modalità del “mostrare” ai bambini.

5. Marc Quinn racconta che l’idea per *The Complete Marbles*, gli venne durante una visita al British Museum. Si era infatti reso conto di quanto gli utenti guardassero con ammirazione le opere scultoree mutilate come la Nike di Samotracia o la Venere di Milo. Le sculture dei *Marbles* e soprattutto quella di

Alison Lapper rappresentano corpi di persone reali, e mutilate, eppure sono state accolte con un certo imbarazzo e disorientamento da parte di critica e pubblico.

D: Perché secondo te c'è questa differenza nella percezione delle opere classiche e i marmi di Quinn?

R: Io conosco personalmente Alison Lapper, poiché fa parte dell'Associazione degli artisti che dipingono con la bocca e con il piede (**MFPA** Mouth and Foot Painting Artists, UK, *n.d.a.*) ed ero presente alla presentazione della scultura che la vedeva ritratta. E' grande ed è tanta la differenza tra la percezione di una scultura classica mutilata, e la persona con una mancanza. Come se le opere classiche fossero partite intatte e il tempo abbia fatto perdere loro dei pezzi in modo naturale. E in realtà, il fatto che tempo stesso ce le abbia consegnate, e siano arrivate fino a noi, assume anche una connotazione quasi di romanticismo. Nulla a che vedere con una persona a cui manca qualcosa. Le sculture di Marc Quinn raccontano una storia che è quella, ovvero la storia di un corpo mancante, che nella realtà però è intero. Tra l'altro la mancanza di Alison Lapper è molto impattante allo sguardo e lei ricordo bene ha una personalità molto forte, che a tratti si può quasi cogliere nella sua imponente scultura. Marc Quinn ci mette di fronte a qualcosa che l'essere umano fa fatica a vedere, a una diversità che ci spaventa, perché è come se dicesse che è sbagliato, perché noi non vogliamo quel corpo lì. Un conto è un corpo che ha perso i pezzi con l'andare del tempo, un conto è un corpo che è stato creato così. Ed è una storia della contemporaneità: è un corpo qui e ora. E' difficile per noi recepirlo.

6. Candido Cannavò a proposito di te nel suo libro *e li chiamano disabili*, racconta la prima volta che venne a casa tua. Lui scrive che ancora prima di entrare in casa ha già preso atto di quanto "[...] i piedi di Simona rappresentano in tutto e per tutto anche le sue mani [...]".... Tu usi i piedi per disegnare e dipingere mentre qualche altro artista si serve della bocca per adoperare il pennello.

D: Quanto l'estensione creativa può andare oltre il concetto consolidato di "mano d'artista"?

R: "Mano d'artista" credo sia un termine che in generale restituisce l'idea di un concetto metaforico. E' come dire il "tocco". Nel mio caso la mia mano d'artista è il piede. Non so se facendo quello che faccio riesco a far sì che questa cosa venga percepita. Però è la mia traduzione pratica del concetto figurato di mano.

7. Venendo in particolare alla tua arte:

D: Da dove nasce l'idea di portare sul palcoscenico pittura e danza insieme? Cosa accomuna queste due modalità di espressione artistica per te?

R: L'idea di portare sul palco assieme pittura e danza nasce in maniera naturale. E' stato durante gli anni universitari, studiando *Visual Art* in Canada, che ho iniziato a unire le due cose. Era un'idea che avevo dentro, fin da quando ero una ragazzina. Non avrei mai pensato di riuscire a fare certe cose, perché non avevo né gli strumenti, né le conoscenze. All'università ho conosciuto altre realtà, tra cui quelle delle *performance art* che stavano proponendo nuove modalità di fare arte. E all'università ho avuto l'opportunità di sperimentare: a me non pareva vero! E quindi ho iniziato lì. Per me danza e pittura sono accomunate alla comunicazione come fossero un flusso, due colori diversi di un'unica modalità di espressione artistica. Anche se dentro di me provocano delle emozioni in maniera diversa. E' difficile raccontarlo in maniera concreta: è come se con la danza si creassero delle emozioni e dei colori che durano un istante e poi spariscono. Attraverso la pittura riesco a creare delle istantanee, delle fotografie che fermano il tempo in quel momento: unendo assieme danza e pittura è come se idealmente dipingessi con il mio corpo e danzassi con i miei colori.

8. Molte volte il corpo dell'artista è o è stato, per esempio con Marina Abramovich, un terreno quasi di scontro, con performance spinte davvero all'estremo. La stessa Abramovich in *Rhythm 0* si sottopose a una posa di sei ore dove il pubblico

arrivò a stracciarle tutti i vestiti e a ferirla con ogni cosa. La tua narrazione è diversa. Tu sei quasi celestiale, diafana.

D: E' una scelta che hai fatto man mano che prendeva forma la tua consapevolezza per come volevi danzare o, da subito, hai deciso che ti saresti espressa nel modo che conosciamo?

R: Il mio modo di comunicare coincide con l'arte di ciò che esprimo, non è una scelta. Forse ora ne sono più consapevole, perché funziona, l'ho fatta mia. E' quello che sono io: è la mia filosofia di vita, ciò che mi hanno insegnato i miei genitori, ciò che ho imparato. Non saprei e non vorrei esprimermi diversamente.

9. L'artista Rebecca Horn, usava delle estensioni corporali per forzare "i confini tra il sé e ciò che lo circonda, mettendo in discussione la fine del corpo e l'inizio di ciò che lo contiene". Non solo, ma in *Kiss of the Rhinoceros*, con un meccanismo complesso, realizzò una sorta di cyborg, con cui fuse "animale, metallo e pezzi meccanici mettendo così in discussione il primato o la purezza della forma umana".

D: Cosa pensi di questa modalità esplorativa dello spazio? E la prospettiva di ballare un giorno con un cyborg o simile, è distopica? curiosa? inevitabile?

R: Mi piacciono tutte le modalità esplorative dello spazio. Trovo sia bello, arricchente, crescere e sperimentare. Direi che fa parte dell'essere umano. L'idea un giorno di ballare con un *cyborg* è curiosa, non so dire se inevitabile. Il mondo procede e velocemente verso certe modalità, anche di porsi verso l'arte. Certo è un po' faticoso pensare che altre forme possano andare oltre l'umano... Rimango a guardare con curiosità.

10. Sei una ballerina, scrittrice, pittrice, e sicuramente una donna influente. Ma rimani una persona semplice, disponibile (che non si è sottratta per esempio a questa intervista).

D: Dove trovi le “formule” per rimanere fedele a te stessa senza cadere nelle trappole della narrazione *mainstream*?

R: Sono profondamente questo, se non fossi così, non riuscirei a pensare davvero come e chi essere diversamente. Mi piace quello che faccio e le persone che incontro. Mi piace il contatto con l’umanità; mi piace creare connessioni di cuore e di emozioni. E’ quello che sono. A volte la Simona della quotidianità si stupisce ancora e tanto e di quello che sta facendo.

11. Ti sei esibita sui palcoscenici di tutto il mondo, e davanti a personaggi illustri. Assoli, *pas de deux*, balletti corali...

D: Chi struttura le tue coreografie e qual è differenza nell’esibirsi su una coreografia immaginata da e per se stessi, e quella pensata da qualcun altro?

R: Le mie coreografie sono nate anche da collaborazioni esterne. E’ un modo per andare oltre me stessa e sperimentare cose che da sola non avrei mai pensato di realizzare. Mi piace comunque l’idea di immaginare coreografie anche con i miei amici ballerini. La collaborazione con gli altri favorisce quello sguardo esterno che completa anche la mia performance. E’ lo sguardo che traduce in movimento ciò che è la mia parte interna.

12.D: Nel palcoscenico quando passi dalla danza alla pittura quasi istantaneamente, cosa ti suggerisce il soggetto del dipinto? ti è mai successo di renderti conto che non fosse il caso di realizzare la parte pittorica, anche se prevista?

R: Quando inizio lo spettacolo, balletti e pittura sono già programmati: per quello che ho deciso io, è tutto giusto, tutto si raccorda perfettamente. Qualche volta però ho avuto la sensazione che avrei voluto fare altro, ma non c’erano gli strumenti o il tempo per un cambio in corsa. A volte mi è successo che mi sono sentita confinata da me stessa: succede! Trovo stimolante e corretto andare oltre gli schemi, magari in quell’occasione non ho potuto cambiare nulla, ma è stato uno spunto per la volta successiva.

13.D: Come definiresti la tua arte?

R: Forse la mia arte è sognante.... Non riesco a definirla: è difficile per me. E' un'arte che vuole conoscere, indagare, arrivare dentro l'animo umano. La mia è sicuramente un'arte curiosa e creativa.

14.D: Secondo te, la danza, la pittura, l'arte in generale è in grado di generare "inclusività"?

R: L'arte in generale dovrebbe creare inclusione ma non sempre ci riesce. L'arte in generale dovrebbe unire un po' tutti. Ognuno con le proprie capacità, e con il proprio punto di vista. Mi piacerebbe trovare un'altra parola rispetto a "inclusione", perché il termine sottintende che qualcuno viene escluso. Anche in questo senso sarebbe corretto trovare un giusto linguaggio a cui tutti possono attingere, e a cui tutti possono riferirsi, ognuno a suo modo, con le proprie capacità e competenze.

15.D: Cosa ancora dovremmo fare tutte e tutti per essere costruttori di "inclusività"?

R: Bisognerebbe non escludere: avere uno sguardo che abbraccia, che banalmente riesce a vedere le persone e ognuno di noi per quello che è, nella sua armonia, nelle sue peculiarità.

16.D: Cosa vorresti realizzare ancora per Simona, in ambito artistico?

R: Mi piacerebbe fare ancora tante cose. Un sogno che ho nel cuore è quello di poter scrivere romanzi. Quindi lato scrittura è questo che auguro a me stessa: poter realizzare questo sogno che ho nel cuore. A livello di danza mi piacerebbe continuare a danzare finché il corpo me lo permette. Di fatto in questo ultimo anno, sto danzando meno, eppure ho avuto modo di esibirmi per ben due volte all'Arena di Verona, e sono state due esperienze straordinarie. Invece come pittrice sarebbe bello per me trovare la mia chiave stilistica, perché la sto ancora cercando. Mi piace ancora tanto sperimentare, provare, il mio modo di realizzare

varia tanto. Non mi voglio auto limitare, ma un giorno mi piacerebbe poter individuare, in termini di tecniche, di racconto e di soggetti, lo strumento che mi appartiene di più.

APPENDICE ICONOGRAFICA



Fig.1, **G. Plinio Secondo** , *Historia naturale* , 77-78 d.C.
tradotta per M. Lodouico Domenichi con le postille in
margine, 1561.

Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, Biblioteche europee
Libro dalle collezioni di Biblioteca Nazionale Centrale di
Roma.

Prima edizione a stampa: Venezia, a opera di Giovanni da
Spira nel 1469.



Fig.2, **Ambroise Paré**, *Les Oeuvres*, 1642,
Diviso in ventotto libri con figure e ritratti, sia
dell'anatomia degli strumenti chirurgici, sia di
diversi mostri, rivisti e ampliati dall'autore,
Edizione Quatriemesme.

Prima edizione del 1575 conservata alla
National Library of Medicine o consultabile
online in digitale tramite l'Internet Archive.

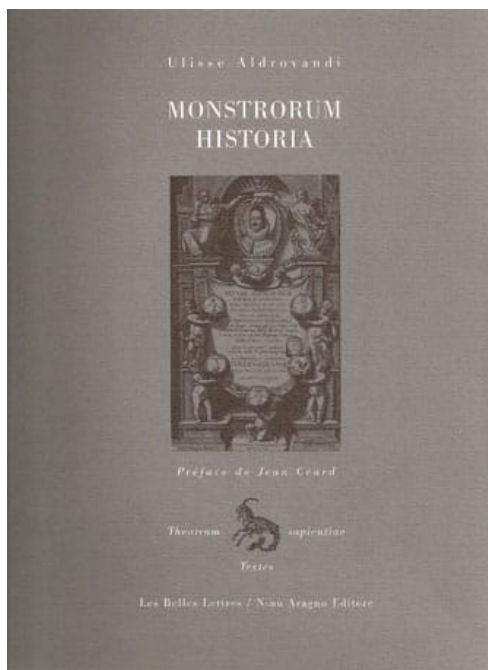


Fig.3, **Ulisse Aldrovandi**, *Monstrum Historia*, pubblicazione postuma, 1642, Nino Aragno Editore Biblioteca Pellegrino (UniPd)



Fig.4, **Denis Diderot**, copertina dello scritto, *Lettera sui ciechi ad uso di coloro che vedono*, 1749. Incisione su rame (acquaforte/bulino), circa 10,5 x 17,2 cm, Parigi, Bibliothèque nationale de France (BnF), Dipartimento dei Libri Rari (Réserve).

Fig.5, **Charles Eisenmann** , il fotografo dei *freaks*, in particolare al circo Barnum and Bailey (1880circa), foto (a destra) di *Annie Jones*, la donna barbata. A sinistra, la locandina ne pubblicizza la presenza (statua di cera) presso il Museo Castan di Bruxelles (attivo dal 1875 al 1895).

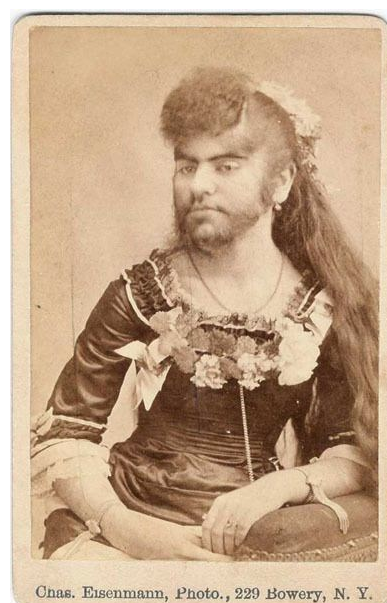
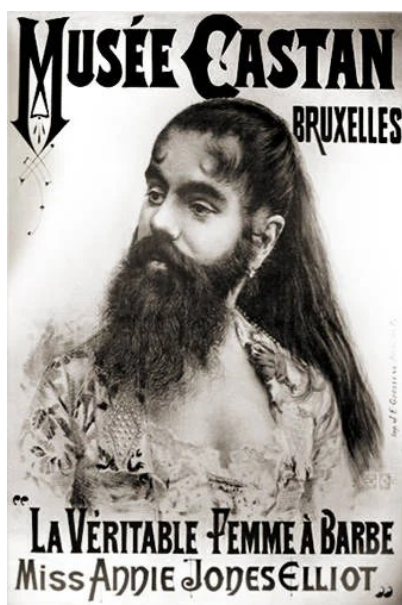


Fig.6, **Hendrick Cezar** , **Frederic Christian**, *Sartjee, the Hottentot Venus*, 1872. Acquaforte, acquatinta su carta, Londra, British Museum

Fig. 7, **Pittore del gruppo E** (per convenzione), *Anfora attica a figure nere* : dettaglio della decorazione su un vaso in ceramica antica, 525 a.C.

Dioniso riconduce all'Olimpo Efesto, con i piedi girati all'indietro.

Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig.8, **Ashley Arakas** (disegno), riferibile a scoperte degli Anni Venti-Trenta del Novecento, *Statuette Tang*, Toronto, Royal Ontario Museum.



Fig. 9, **Agnolo Bronzino**, *Nano Morgante*, 1533. Olio su tela, 149 x 98 cm,
Firenze, Palazzo Pitti



Fig.10, **Andrea Mantegna**, *Camera Picta*, 1465-1474. Affresco
300 x 800 cm, Mantova, Castello di San Giorgio
Part. Nana Lucia



Fig.11, **Masaccio**, *San Pietro risana gli infermi con la sua ombra*, 1425. Affresco 230 x 162 cm, Firenze, Cappella Brancacci



Fig.12, **Urs Graf**, *Armlose Dirne mit Stelzbein*, 1514. Inchiostro su carta 210 × 159 mm, Basilea - Museo d'arte Gabinetto Amerbach, Sala delle stampe

Fig.13, **Diego Velazquez**, *Las_Meninas*, 1656. Olio su tela, 318 x 276 cm, Madrid,
Museo del Prado



Fig.14, **Thomas Eakins**, *La clinica Gross* (Portrait of Dr. Samuel D. Gross /The Gross Clinic) 1875. Olio su tela 2,44 x 2,98 metri, Pennsylvania, Philadelphia Museum of Art and PAFA (Accademia di Belle Arti della Pennsylvania)



Fig.15, **Paul Sescou**, *Henri de Toulouse-Lautrec*, 1894.
Fotografia, Albi, Musée Toulouse-Lautrec

Fig.16, **Otto Dix**, *Gli Storpi*, 1920. L'opera originale è andata distrutta dai nazisti nel 1933 perché considerata "arte degenerata", ma sopravvive attraverso una famosa stampa a puntasecca conservata a New York, Museum of Modern Art (MoMA)





Fig.17, **Otto Dix**, *Invalidi di guerra giocano a carte*, 1920. Olio su tela con collage, 110 x 87 cm, Berlino, Neue Nationalgalerie

Fig.18, **Kader Attia**, *The Repair*, 2012. Dittico di proiezioni di diapositive, per cortesia degli artisti della Collection Marguliés,, France, Collection Centre Georges Pompidou - MARKK Museum am Rothenbaum



Fig.19, **Andrew Wyeth**, *Christina's World*, 1948. Pittura a tempera, 82 cm x1.21 m, New York, MoMA



Fig.20, **Frida Kahlo**, *Autoritratto con il ritratto del Dottor Farill*, 1951. Olio su masonite 50 x 41,5 cm; Città del Messico, Galleria Arvil



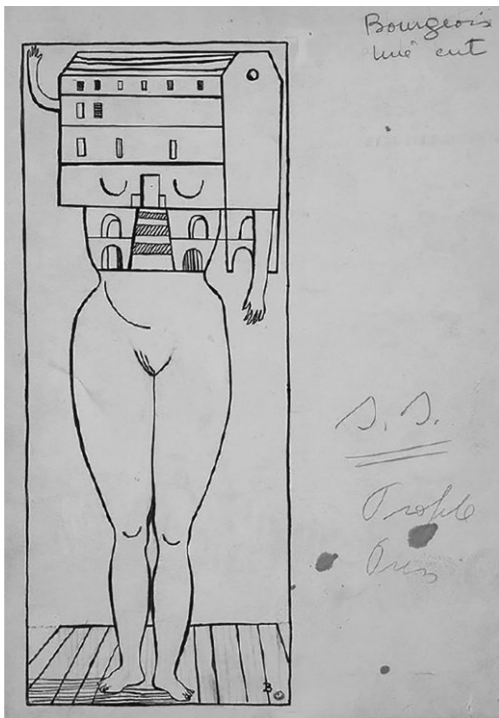


Fig.21, **Louise Bourgeois**, *Femme Maison*, 1947. Penna e inchiostro su carta, 9 15/16 × 7 1/8 in.; 25.2 × 18.1 cm., New York, Collection Solomon R. Guggenheim Museum



Fig.22, **Cheng Chang Kuo**, *Sandie (Chun-shan) Yi, Armed and Beautiful* – fotografia della Serie Crip Couture, 2005

Fig.23, **Lisa Bufano - Sonsherée Giles**, *The one breath is an ocean for the Wooden Heart*, 2007,
 Frame dello spettacolo: duetto di danza moderna. Musica composta da Jerry Smith,
 Commissioning body: AXIS Dance Company in associazione con Alliger Arts
 Fonte: kontejner.org



Fig.24, **Marc Quinn**, *Self*, 1991, sangue
 (dell'artista), silicone liquido, acciaio
 inossidabile, vetro, perspex e apparecchiature di
 refrigerazione, 80 3/4 pollici x 25 5/8 pollici 25
 5/8 pollici (2050 mm x 650 mm x 650 mm).
 Londra, National Portrait Gallery, Sala 32



Fig.25, **Marc Quinn**, *Ritratto di John E. Sulston*, 2001, campione di DNA di Sir John Edward Sulston, ritratto in gelatina di agar montato in acciaio inossidabile. 10 1/2 pollici x 8 1/8 pollici (266 mm x 205 mm). Londra, National Portrait Gallery,



Fig.26, **Marc Quinn**, *Siren (Kate Moss)*, 2006. Scultura in oro per 50 Kg, Londra, British Museum

Fig.27, **Marc Quinn**, *The Garden*, 2000, serra/acquario di vetro contenente centinaia di piante e fiori impossibili da trovare insieme in natura, ibernati in 25 tonnellate di olio siliconico a -20° C, Milano, Fondazione Prada



Fig.28, **Marc Quinn**, *Group Portrait*, 2000. Sculture in marmo bianco. Veduta della mostra. Foto Attilio Maranzano, Milano, Fondazione Prada.

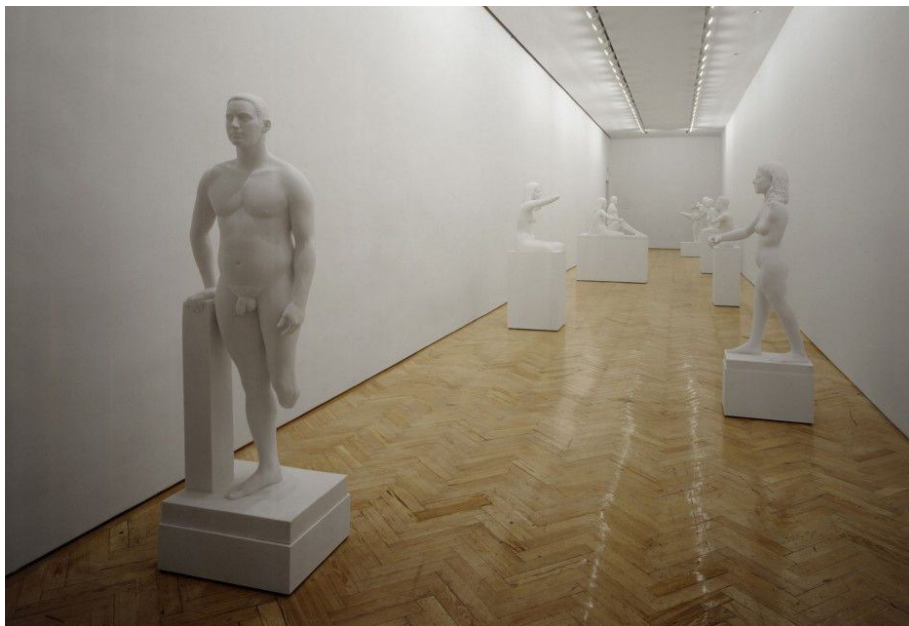




Fig.29, **Marc Quinn**, *Jamie Gillespie*, 2000. Scultura in marmo, 180 x 62 x 51 cm

Milano, Collezione permanente Fondazione Prada



Fig.30, **Marc Quinn**, *Katrine Long*, 2000, Scultura in marmo 89 x 63,5 x 61 cm

Milano, Collezione permanente Fondazione Prada

Fig.31, **Marc Quinn**, *Stuart Penn*, 2000. Scultura in marmo, 157,5 x 99,1 x 48,3 cm
Milano, Collezione permanente Fondazione Prada



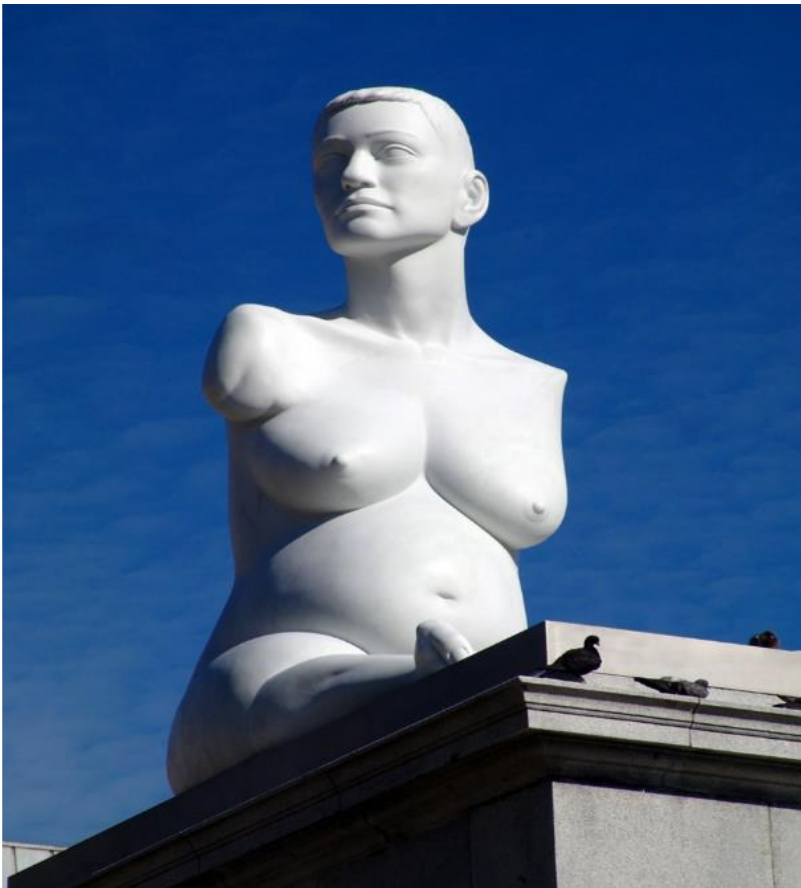


Fig.32, **Marc Quinn**, *Alison Lapper pregnant*, 2005. Scultura in marmo bianco in un unico blocco, 13 tonnellate di peso, alta oltre 3,5 metri.

Sede espositiva: quarto plinto, Londra, Trafalgar Square, 2005-2007.

Ora conservato a Londra- studio dell'artista





Fig.33, **Oliviero Toscani**, Dettaglio della campagna pubblicitaria *Jeans Jesus* dell'Agenzia Italia, 1973, copywriter Emanuele Pirella e Michael Goettsche

Slogan celebre: Chi mi ama, mi segua

Fonte: Comunicazione Italiana



Fig.34, **Oliviero Toscani**, *Una coperta per tre.*

Collezione autunno inverno 1990-1991

Fonte: Artisorelle

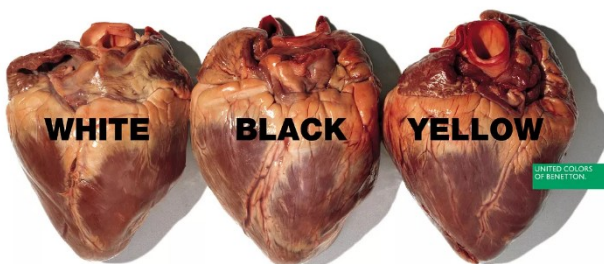


Fig.35, **Oliviero Toscani**, *Cuori multietnici*, Collezione primavera estate 1996

Fonte: Artisorelle

Fig.36, **Therese Frare-Oliviero Toscani**, *Uomo che muore di AIDS*, Poster per la campagna pubblicitaria Benetton, 1992, Altezza: 299 mm; Larghezza: 422 mm.

Fonte: Londra, V&A Museum



Fig.37, **Oliviero Toscani**, *No Anorexia* 2007

La campagna "No Anorexia" fu creata per il marchio di moda **No-I-ita** (del gruppo Flash & Partners). Milano, settimana della moda

Fonte: La Nazione



Fig. 38, **Oliviero Toscani**, *I Girasoli*: Dettaglio e copertina del Catalogo United Colors of Benetton,

Anno/Stagione: Autunno-Inverno 1998/1999 (uscito a settembre 1998)

Presentazione: Susanna Tamaro (presente in edizioni affini dell'anno)

Fonte: Benetton Group

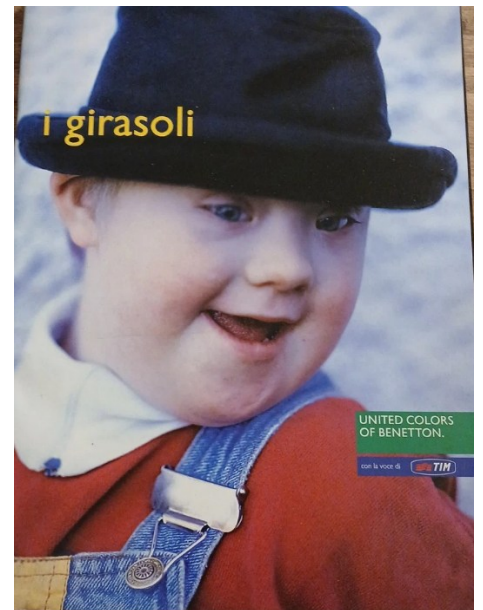
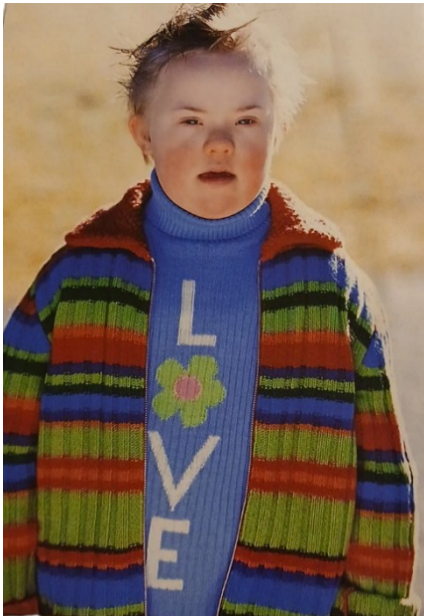


Fig.39, **Gino de Dominicis**, *Seconda soluzione di continuità*, 1973

Venezia, Trentaseiesima Biennale

Fonte: Arcomai



Fig.40, 2019, Alcuni protagonisti dell’allestimento Progetto *Naked* presso il chiostro antico di Palazzo Bo.

Progetto fotografico promosso dal Comitato Italiano Paralimpico (CIP) in collaborazione con Fabbrica e il fotografo Oliviero Toscani.

Fonte: Nuoto.com



Fig.41, **Oliviero Toscani**, *Simone Barlaam*, 2019

Fonte: Comitato Paralimpico



Fig.42, **Oliviero Toscani**, *Donato Telesca*, 2019

Fonte: Comitato Paralimpico





Fig.43, **Maurizio Cattelan** *Untitled*, 2016. Zurigo.

Edith Wolf-Hunkeler “galleggia” a pelo d’acqua: possibile ricostruzione dell’idea originaria di Cattelan

Fonte: ArtNet

Fig.44, **Maurizio Cattelan** *Untitled* 2016 . Zurigo.

Scatti che restituiscono la situazione reale con zattera in evidenza.

Fonte: ArtNet





Fig.45, **Mari Katayama**, *White legs*, 2009

Fonte: sito ufficiale dell'artista

Fig.46, **Mari Katayama**, *Hello, my new legs*, all'interno del macro progetto *High Heels Project* del 2011, rilanciato poi nel 2022

Fonte: sito ufficiale dell'artista



Fig.47, **Mari Katayama**,
You are mine #001, 2014
Fonte: sito ufficiale dell'artista



Fig.48, **Mari Katayama**, *Thus I exist #2*, 2015
Fonte: sito ufficiale dell'artista

Fig. 49, **Mari Katayama**, *By stander*, 2016

Spiaggia dell'isola di Naoshima

Fonte: sito ufficiale dell'artista





Fig.50, **Mari Katyama** , *On the way home*,
2017

Fonte: sito ufficiale dell'artista



Fig.51, **Mari Katayama** , *Studies for Tree of life*, 2025
London, Center of Fotography of V&A Museum



Fig.52, 2020, **Simona Atzori** (e corpo di ballo) durante uno spettacolo

Fonte: Sito Ufficiale dell'artista



Fig.53, 2020, **Simona Atzori** e i suoi piedi al lavoro, part.

Fonte: Sito Ufficiale dell'artista





Fig.54, maggio 2017, **Simona Atzori**“ alla tela”
 Evento: *INCONTRARTI - Danza, Musica, Pittura, Emozioni*
 Teatro Giuditta Pasta di Saronno (VA)
 Fonte: Ass. La nostra famiglia

Fig.55, 2019, **Simona Atzori** al termine di un suo lavoro
 Fonte: Sito della blogger Chiara Ricci





Fig.56, luglio 2023, Simona Atzori, a Copenaghen, per un'esposizione dell'Associazione Internazionale dei Pittori che Dipingono con la Bocca e con il Piede Royal Danish Opera House (*Opera di Copenaghen*).

Nell'immagine sottostante il tema *Forma* consente l'uso dell'argento e del gel (luglio 2022).

Dai canali social dell'artista





Fig.57, **Bob Flanagan** e la moglie **Sheene Rose**
anni Ottanta, *Promesse d'amore*



Fig.58, Veduta di *Visiting hours*, New
York, New Contemporary Art museum,
1992

Fig.59, **John Reiss** regista del video *Happiness in Slavery*, 1992.

Bob Flanagan torturato nel video dalla macchina

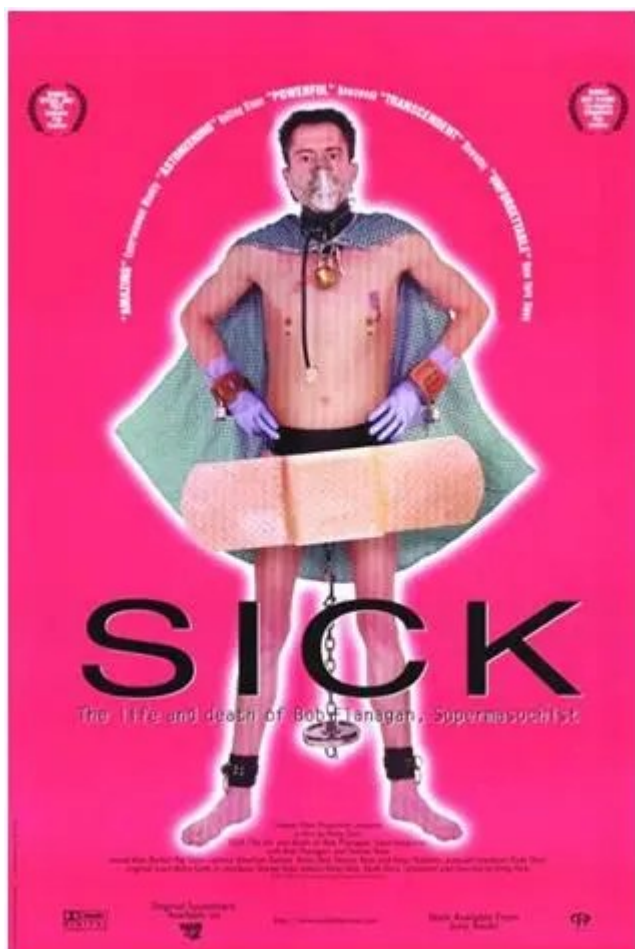


Fig.60, Locandina del film di **Kirby Dick**
Sick: The Life and Death of Bob Flanagan
Supermasochist , 1997

Proprietà del film Cinepix, USA 1997

BIBLIOGRAFIA

FRANCESCO ADORNO, FRANCESCO GABRIELI (a cura di) *Platone. La Repubblica*, Rizzoli, Milano 1981, Voll. I-II.

FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Costa & Nolan, Ancona Milano 1997.

CLAUDIO ARRIGONI, *Paralimpici. Lo sport per disabili: storie, discipline, personaggi*, pref. di Candidò Cannavò, Hoepli, Milano 2010.

SIMONA ATZORI, *Cosa ti manca per essere felice*, Mondadori, Milano 2011.

SIMONA ATZORI, *dopo di te*, Mondadori, Milano 2014.

GUIDO BARTORELLI, GIOVANNI BIANCHI, ROSAMARIA SALVATORE *ET ALL.*, *Il corpo parlante. Contaminazioni e slittamenti tra psicoanalisi, cinema. Multimedialità e arti visive*, Quodlibet, Macerata 2021.

ELIZABETH B. BEARDEN, *Crip authority. Disability and the art of consolation in the Renaissance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2025.

SILVIA BIASI, ANTONELLA STELITANO, *Volevo solo giocare a pallavolo*, Ediciclo, Portogruaro (Ve) 2021.

ROSY BINDI, *Una sanità uguale per tutti*, Solferino, Milano 2025.

PIER MARIA BOCCHI, ANDREA BRUNI, *Freak show. Il cinema della difformità*, PuntoZero, Bologna 1998.

FRANCO BOMPREZZI, *Io sono così*, Il Prato, Saonara (PD) 2003.

FRANCESCO BONANI (a cura di), *Maurizio Cattelan*, Electa, Milano 2006.

FRANCESCO BONANI, *Maurizio Cattelan. Autobiografia non autorizzata*, Mondadori, Milano 2011.

FRANCESCO BONANI, *L'arte nel cesso. Da Duchamp a Catellan, ascesa e declino dell'arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2017.

ACHILLE BONITO OLIVA, DANILO ECCHER (a cura di), *Marc Quinn*, catalogo della mostra (MACRO-Roma, Museo d'Arte Contemporanea, 23 giugno-30 ottobre 2006), Mondadori Electa, Milano 2006.

ROSI BRAIDOTTI, *Madri, mostri, macchine*, Castelveccchi, Roma 2021.

CESARE BRANDI, *Teoria del Restauro*, La Nave di Teseo, Milano 2022.

MANLIO BRUSANTIN, JEAN CLAIR (a cura di), *Identità e alterità: figure del corpo, 1895-1995*, catalogo della 46 Esposizione Internazionale d'Arte (Venezia, Giardini e Arsenale, 11 giugno - 15 ottobre 1995), Marsilio, Venezia, 1995.

DONATELLA CALABI, ELENA SVALDUZ (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Luoghi, spazi, architetture*. Vol VI, Fondazione Cassamarca-Costabissara Colla, Treviso 2010.

ANDREA CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Sellerio, Palermo 2019.

LUCA CANALI, MARIA PELLEGRINI (a cura di) *Vegezio. L'arte della guerra*, Mondadori, Milano 2001.

ANDREA CANEVARO, *Le logiche del confine e del sentiero. Una pedagogia dell'inclusione (per tutti, disabili inclusi)*, Erickson, Trento 2006.

CANDIDO CANNAVÒ, *E li chiamano disabili. Storie di vite difficili, coraggiose, stupende*, pref. di Walter Veltroni, Art Grafiche, Bergamo, 2007.

GIUSEPPE CAPRIOTTI, FRANCESCO PIRANI (a cura di), *Incontri. Storie di spazi, immagini, testi*, Eum- Edizioni Università di Macerata, Macerata, 2011.

CARLO CARENA (a cura di) *Sant'Agostino. Le Confessioni*, Città Nuova, Roma 1988.

GIANRICO CAROFIGLIO, *Con parole precise. Manuale di autodifesa civile*, Feltrinelli, Milano 2025.

ISABELLE CARO, *La ragazza che non voleva crescere. La mia battaglia contro l'anoressia*, trad. it. Ximena Rodríguez, Cairo, Milano 2008.

SILVIA CARRARO, SIMONA MRCCHESINI (a cura di), *Alter-habilitas. Perception of disability among people*, Alteritas, Verona 2018.

MAURIZIO CATTELAN, CATHERINE GRENIER, trad. it. Maurizio Peri, *Un salto nel vuoto. La mia vita fuori dalle cornici*, Rizzoli, Milano 2011.

MAURIZIO CATTELAN, NANCY SPECTOR, *All*, Catalogo della mostra (Solomon R. Guggenheim Museum di New York, 4 novembre 2011 – 22 gennaio 2012), Guggenheim Museum Pubns, New York, 2011.

ALDO CAZZULLO, *Francesco. Il primo italiano*, HarperCollins, Milano 2025.

JEAN CEARD, BARTOLOMEO AMBROSINI (a cura di), *Ulisse Aldrovandi. Monstrum historia*, Les Belles Lettres – Aragno, Parigi-Torino 2002.

GERMANO CELANT , DARIAN LEADER (a cura di), *Marc Quinn*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 5 maggio-10 giugno 2000), Fondazione Prada, Milano 2000.

GERMANO CELANT (a cura di) *Marc Quinn. Memory box*, Skira, Milano 2013.

ROBERT CHAPMAN, *L'impero della normalità : neurodiversità e capitalismo*, trad. it. Gilda Dina, Mimesis, Milano 2025.

ELEONORA CHARANS, *Gino De Dominicis. 2ª Soluzione di immortalità (l'universo è immobile)*, Scalpendi, Milano 2012.

MASSIMO CIAVOLELLA (a cura di), *Ambroise Parè. Mostri e prodigi*, Salerno, Roma 1996.

La Costituzione italiana, pref. di GHERARDO COLOMBO, Garzanti, Milano 2018.

CHARLES DARWIN, *L'origine della specie*, trad. it. Luca Fratini, XVIII^a ed., Bollati Boringhieri, Torino 2011.

GIANCARLO DE CARLO, CLELIA TUSCANO, *La città e il territorio. Quattro lezioni*, Quodlibet, Macerata 2019.

PIERLUIGI DE VECCHI, ELDA CERCHIARI, *Arte nel tempo. Dal Postimpressionismo al Postmoderno*, vol. II, tomo 2, Bompiani, Milano 2018.

ARIANNA DI GENOVA, *Il circo nell'arte: dagli arlecchini di Picasso al fachiro di Cattelan*, Il Saggiatore, Milano 2008.

DONATO DI CAPUA, *In piedi*, Kimerik, Messina 2021.

FRANCESCA DINI (a cura di), *Zandomeneghi e Degas. Impressionismo tra Firenze e Parigi*, catalogo della mostra, (Rovigo, Palazzo Roverella, 27 febbraio 2026 – 28 giugno 2026), Silvana, Milano 2026.

DARIA DOLFINI (a cura di), *Il diritto alla sessualità e la disabilità, tra bisogni e desideri. Il punto di vista delle persone con disabilità, dei loro familiari e degli operatori*, Erickson, Trento 2019.

VIVIANO DOMENICI, *Uomini nelle gabbie. Dagli zoo umani dell'Expo al razzismo della vacanza etnica*, Il Saggiatore, Milano 2015.

ALBRECHT DÜRER, *Quattro Libri sulla Proporzione Umana*, trad. it. Giuditta Moly Feo, Bup, Bologna 2007.

DANILO ECCHER (a cura di), *Marc Quinn. Myth*, catalogo della mostra, (Verona, Casa di Giulietta, 22 maggio-27 settembre 2009), Cartha, Milano 2009.

NICHOLAS A. ECKSTEIN (a cura di), *The Brancacci chapel : form, function and setting : acts of an international conference : Florence, Villa I Tatti*, Olschki, Firenze 2003.

UMBERTO ECO (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007.

UMBERTO ECO (a cura di), *Storia della bellezza*, Bompiani Milano 2018.

MASSIMO FIORANELLI, *Il decimo cerchio. Appunti per una storia della disabilità*, Laterza, Bari 2011.

FLAVIO FOGAROLO, LUCIANO ONDER, *La nuova legge sull'inclusione. Come cambia la scuola con la modifica del DLgs66*, Erickson, Trento 2019.

MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano 1998.

UMBERTO GALIMBERTI, *Psichiatria e fenomenologia*, Feltrinelli, Milano 2020.

ROBERT GARLAND, *The Eye of the Beholder: Deformity and Disability in the Graeco-Roman World* in Kuriyama, Shigehisa, *Bollettino di storia della medicina*, Baltimora, Johns Hopkins University 1998, Vol. 72, n. 2.

ROSEMARIE GARLAND-THOMSON, *Extraordinary body. Figuring Physical disability in American culture and literature*, Columbia University Press, Columbia, 1997.

ROSEMARIE GARLAND-THOMSON, *Staring: How We Look*, Oxford University Press Inc, Oxford 2009.

JOSÈ GIL, *Mostri. Umanità e anormalità*, trad. it. Marcello Sacco, Besa, Nardò (LE) 1994.

RENÈ GIRARD, *Il capro espiatorio*, trad. it Christine Leverd e Franco Bovoli, Adelphi, Milano 1987.

ERVING GOFFMAN, *L'identità negata*, Ombre Corte, Verona 2003.

ALY GOTZ, *Zavorre: storia dell'Aktion T4: l'eutanasia nella Germania nazista, 1939-1945*, trad.it. Daniela Idra, Einaudi, Torino 2017.

ELIO GRAZIOLI, BIANCA TREVISAN (a cura di), *Maurizio Cattelan*, Quodlibet, Macerata 2007.

DONATELLA GUIDA, *La Cina antica. Dalle origini mitiche fino alla dinastia Tang*, Le Monnier, Firenze 2025.

DONNA J. HARAWAY, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. Liana Borghi, intr. Rosi Braidotti, Feltrinelli, Milano 1995.

WILLIAM HARRIS, *Mental disorders in the classical world*, Brill, Boston 2013.

ISTITUTO NAZIONALE DI STATISTICA, *Conoscere il mondo della disabilità. Persone, relazioni e istituzioni*, Istituto Nazionale di Statistica, Roma 2019.

JEAN ITARD, *Il ragazzo selvaggio*, trad. it. Giovanni Mariotti, SE, Milano 2024.

CHRISTIAN JANKOWSKI (a cura di), *Cosa le persone fanno per soldi: alcune Joint Ventures. Manifesta 11 : la Biennale europea di arte contemporanea*, catalogo della mostra (Zurigo, 11 giugno - 18 settembre 2016), Lars Muller, Zurigo 2016.

FRANZ KAFKA, *La metamorfosi*, trad. it Arturo Generali, B.C. Dalai, Milano 2010.

DAVID KANDEL et al., *Prodigiorm ac ostentorm cronaca: quae praeter naturae ordinem, motum, et operacionem, et in syperioribus & his inferioribus mundi regionibus, ab exordio mundi usque ad haec nostra tempora, acciderunt*, Per Henricvm Petri, Basilea 1557.

NICOLA LABANCA, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna 2002.

NICOLA LABANCA (a cura di) *Guerra e disabilità. Mutilati e invalidi italiani e primo conflitto mondiale*, Unicopli, Milano 2016.

ALISON LAPPER, GUY FELDMAN, *La vita in pugno. Il coraggio di una donna diversa*, trad. it. Cecilia Veronese, Corbaccio, Milano 2006.

SANDRINE LEMAIRE, PASCAL BLANCHARD, NICOLAS BANCEL *ET AL*, *Zoo umani. Dalla Venere Ottentotta ai reality show*, trad. it. Stefania De Petris Ombre Corte, Verona 2003.

CESARE LOMBROSO, *L'uomo delinquente*, V^a ed., Bompiani, Milano 2013.

SALVATORE LUPO, ANGELO VENTRONE, *L'età contemporanea*, Mondadori, Milano 2018.

TERESA MACRI', *Il corpo post organico. Sconfinamenti della performance*, Costa & Nolan, Genova - Milano 1996.

BRUNO MAGGIONI, GREGORIO VIVALDELLI (a cura di), *La Bibbia Nazareth*, Ancora, Milano 2008.

GUIDO MARANGONI, *Anna che sorride alla pioggia. Storia di calzini spaiati e cromosomi rubati*, Sperling & Kupfer, Milano 2018.

ROBERTO MARCHESINI, KARIN ANDERSEN, *Estetica dell'infezione: dal cyborg al teriomorfo*, Venezia Arti Nuova serie 2 – Vol. 29 – Dicembre 2020, Ed. Ca' Foscari, Venezia 2020.

DERRICK C. MARTIN, *The iconic doctor Harold Gillies. The Captivating True Story of The New Zealand Surgeon Who Reconstructed the Faces of World War I Soldiers*, Independently published, UK 2023.

ROBERTO MEDEGHINI, SIMONA D'ALESSIO, ANGELO D. MARRA *ET AL.*, *Disability Studies. Emancipazione scolastica e sociale, cittadinanza*, Erickson, Trento 2013.

BERTRAND MEYER-STABLEY, *Rudolf Nureyev. Biografia di un ribelle*, trad. it., Elga Mugellini, Lindau, Torino 2009.

TURI MESSINEO, *Black Hole - Uno sguardo sull'underground italiano*, Eris Edizioni, Torino 2015.

ANN MILLETT-GALLANT, *The disabled body in contemporary art*, Palgrave Macmillan, United States 2000.

ANN MILLETT-GALLANT, ELIZABETH HOWIE, *Disability and Art History from Antiquity to the Twenty-First Century*, Routledge, London-New York 2022.

MICHAEL MONTAIGNE, *Saggi*, Vol. II, Mondadori, Milano 1991.

TOMASO MONTANARI, *Il Barocco*, Einaudi, Torino, 2012.

TOMASO MONTANARI, *L'ora d'arte*, Einaudi, Torino 2019.

ANTONELLA MOSCATI (a cura di) *Gilles Deleuze. Che cos'è l'atto di creazione?* Cronopio, Napoli 2020.

MASSIMO MOSCATI, *Guida al cinema dell'orrore*, Il Formichiere, Milano 1977.

ROBERT FRANCIS MURPHY, *Il silenzio del corpo. Antropologia della disabilità*, trad. it. Enrico Valtellina, Erickson, Trento 2022.

MARTA NEZZO, GIULIANA TOMASELLA, *Dire l'arte. Percorsi critici dall'antichità al primo Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2020.

OMS, *Classificazione internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute (ICF)*, Erickson, Trento 2001.

GIOVANNI PACCAGNINI, *Mantegna. La camera degli sposi*, Skira, Milano 1968.

LUCA PANCALLI, GIACOMO CROSA, *Lo specchio di Luca*, Fazi, Roma 2013.

MARISA PAVONE (a cura di) *L'integrazione scolastica e sociale*, Vol. X°, Nr. 3, Giugno 2011, Erickson, Trento 2011.

CLOÈ PERRONE, GERALDINE LEARDI, PHILIP LARRATT-SMITH (a cura di), *Louise Bourgeois. L'inconscio della memoria*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, dal 21 giugno al 15 settembre 2024), Marsilio Arte, Venezia 2024.

LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori, Milano 2011.

PLUTARCO, *Vite parallele*, Milano, Mondadori 1974.

ELISABETTA RASY, *Le disobbedienti. Storie di sei donne che hanno cambiato l'arte*, Mondadori, Milano, 2019.

LUCIA ROSCIONI, *Il governo della follia : ospedali, medici e pazzi nell'età moderna*, Mondadori, Milano 2003.

MARILENA RUBALTELLI, *In una conchiglia*, Messaggero, Padova 2013.

MARILENA RUBALTELLI, *Non posso stare ferma*, II ed., Archivio Dedalus, Milano 2013.

ROBERT SAPOLSKY, *Determinati. Biologia, comportamento e libero arbitrio*, Roi Edizioni, Macerata 2024.

MATTEO SCHIANCHI, *La terza nazione del mondo*, Feltrinelli, Milano 2009.

MATTEO SCHIANCHI, *Storia della disabilità. Dal castigo degli dei alla crisi del welfare*, Carrocci, Roma 2012.

WILL SELF, *Marc Quinn. Incarnate*, Booth-Clibborn Editions, London, 1998.

LUCIO ANNEO SENECA, *De Ira*, Rizzoli, Milano 1998.

ALESSANDRO SERENA, *Storia del circo*, Mondadori, Milano 2008.

TOBIN SIEBERS, *Disability Aesthetics*, University of Michigan, 2010.

SOFOCLE, *Edipo re*, XVI^a ed., intr. Franco Rella, Feltrinelli, Milano 2013.

VITTORIO SPAMPINATO (a cura di), *Felice Tagliaferri: i sogni prendono forma*, Con-fine, PU 2016.

CRISTIANO SPILA, *Mostri da salotto. I nani fra Medioevo e Rinascimento*, Liguori, Napoli 2009.

GIULIANA TOMASELLA, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Il Poligrafo, Padova 2017.

OLIVIERO TOSCANI, *Moriremo eleganti. Conversazione con Luca Sommi*, Aliberti, Roma 2012.

OLIVIERO TOSCANI, *Ne ho fatte di tutti i colori. Vita e fortuna di un situazionista*, La nave di Teseo +, Milano 2022.

FREDERICK TREVES, *The Elephant Man*, trad.it Matteo Codignola, Adelphi, Milano 2021.

PAOLO VAGHEGGI, *Conversazioni d'artista*, Skira, Milano 2006.

BEBE VIO, SERENA PIAZZA, intr. di Luca Pancalli, *Mi hanno regalato un sogno. La scherma, li spritz e le Paralimpiadi*, Milano, Rizzoli, 2015.

BEBE VIO, *Se sembra impossibile allora si può fare*, Milano, Rizzoli 2017.

JANE WILDE, *Verso l'infinito. La vera storia di Jane e Stephen Hawking in «La teoria del tutto»*, tit. originale *Travelling to Infinity – My Life with Stephen*, Piemme, Milano 2015.

ANTONIO ZAMBON (a cura di), *Il fisiologo*, Adelphi, Milano 1975.

ALEX ZANARDI, GIANLUCA GASPERINI, *...però Zanardi da Castel Maggiore!*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2003.

SITOGRAFIA

Admin di Annfasc Corigliano Rossano, *Schedati, perseguitati, sterminati: i malati psichici e disabili durante nazionalsocialismo e fascismo* in *AnfascCorigliano*, 26 gennaio 2019

[<https://www.anffascorigliano.it/schedati-perseguitati-sterminati-i-malati-psichici-e-disabili-durante-nazionalsocialismo-e-fascismo/>] u. c. 13 agosto 2026.

Ulisse Aldrovandi, *Monstrum historia*

[<https://archive.org/details/vlyssisaldrouan00aldra/mode/2up>] u. c. 14 agosto 2026.

Francesco Alifano, Michele Dalla Sega, *La nuova definizione della “condizione di disabilità”: implicazioni e procedure ex. D.Lgs. n. 62/2024*, in *Bollettinoadapt*, 01 luglio 2024

[<https://www.bollettinoadapt.it/la-nuova-definizione-della-condizione-di-disabilita-implicazioni-e-procedure-ex-d-lgs-n-62-2024/>] u. c. 13 agosto 2026.

Kader Attia, *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures, Installation*, 2012

[<http://kaderattia.de/the-repair-from-occident-to-extra-occidental-cultures-fridericianum-museum-kassel-germany-2012/>] u. c. 13 agosto 2026.

V.B., *La Rivoluzione Della Disabilità: Marilena Rubaltelli* in *Uildm.org*, 27 giugno 2018

[<https://uildm.org/blog/la-rivoluzione-della-disabilita-marilena-rubaltelli/>] u. c. 13 agosto 2026.

Sofia Belardinelli, *Perché ricordare la tragedia della talidomide*, in *Il Bo Live*, 23 marzo 2022, Università di Padova

[<https://ilbolive.unipd.it/it/news/societa/perche-ricordare-tragedia-talidomide>] u. c. 13 agosto 2026.

Lisa Bufano

[https://en.wikipedia.org/wiki/Lisa_Bufano] u. c. 13 agosto 2026.

Mirko Cario, *Breve storia della disabilità* in *Educare.it - Rivista open access sui temi dell'educazione* 11 luglio 2014

[<https://www.educare.it/j/temi/disabilita/studi-e-articoli/2793-breve-storia-della-disabilita?showall=1>] u. c. 13 agosto 2026.

Mirko Cario, *Breve storia della disabilità - L'eugenetica e lo sterminio nazista* in *Educare.it - Rivista open access sui temi dell'educazione* 11 luglio 2014

[<https://www.educare.it/j/temi/disabilita/studi-e-articoli/2793-breve-storia-della-disabilita?start=3>]

u. c. 13 agosto 2026.

Anna Cortelazzo, *Gli antichi greci e l'infanticidio: una falsa credenza millenaria* in *Il Bo Live Università di Padova*, 20 dicembre 2021

[<https://ilbolive.unipd.it/it/news/cultura/antichi-greci-linfanticidio-falsa-credenza>] u. c. 13 agosto 2026.

Costituzione dell'Organizzazione mondiale della Sanità

[https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/1948/1015_1002_976/it] u. c. 14 agosto 2026.

Pierluigi Cignoli, *Frammenti di cultura - Andrew Wyeth* in *Il Popolano*, 21 dicembre 2024

[<https://www.ilpopolano.com/frammenti-di-cultura-andrew-wyeth/>] u. c. 14 agosto 2026.

Simona D'Alessio, Angelo Marra, Stefano Onnis, *et al.*, *Nascono i Disability Studies Italiani*, Università di Ferrara, 2010

[http://www.unife.it/filo.edu/at_download/file] u. c. 13 agosto 2026.

Definizione di acondroplasia

[<https://aisac.it/acondroplasia/>] u. c. 13 agosto 2026.

Definizione di *expositio*

[<https://dizionari.simone.it/3/expositio>] u. c. 13 agosto 2026.

Definizione di lazzaretto

[<https://www.treccani.it/vocabolario/lazzaretto/>] u. c. 13 agosto 2026.

Definizione di *monstrum*

[<https://www.treccani.it/vocabolario/monstrum/>] u. c. 13 agosto 2026.

Definizione di Sindrome *Lock-in*

[https://en.wikipedia.org/wiki/Locked-in_syndrome] u. c. 13 agosto 2026.

Definizione di stigma

[<https://www.treccani.it/vocabolario/stigma1/>] u. c. 13 agosto 2026.

Definizione di teratologia

[<https://www.treccani.it/vocabolario/teratologia/>] u.s. 13 agosto 2026.

Chiara Delia, *I diritti dei disabili: dalla preistoria ad oggi* in *Prezi*, 20 aprile 2024

[<https://prezi.com/p/n1zgbq7iiog2/i-diritti-dei-disabili-dalla-preistoria-ad-oggi/>] u. c. 13 agosto 2026.

Dichiarazione Universale dei Diritti Umani

[www.ohchr.org/sites/default/files/UDHR/Documents/UDHR_Translations/itn.pdf] u. c. 13 agosto 2026.

Etimologia di malato

[<https://www.etimo.it/?term=malato>] u. c. 13 agosto 2026.

Fabrizio Foni, *Nani e ragazzi rana: la solitudine dei freaks italiani* in *Cuadernos de Filología Italiana*, Vol. (31) Monografico: *Dal margine al centro: rappresentazioni della disabilità nella letteratura e cultura dell'Italia contemporanea*, pp. 23-45, 11 novembre 2024, University of Malta

[<https://dx.doi.org/10.5209/cfit.93321>] u. c. 13 agosto 2026.

Federico Giannini, *Un significativo ritratto del Bronzino: il nano Braccio di Bartolo, detto Morgante* in *Finestre sull'arte*, 7 dicembre 2015

[<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/bronzino-ritratto-braccio-di-bartolo-nano-morgante>] u. c. 14 agosto 2026.

Solino, *Collectanea rerum memorabilium*

[<https://archive.org/details/collectanearerum00soliuoft/page/n19/mode/2up>] u. c. 15 agosto 2026.

Istituto Superiore di Sanità

[<https://www.iss.it/-/iduhc>] u. c. 13 agosto 2026.

Antonino La Vela, *L'artista Kader Attia ci racconta la sua opera alla Biennale di Venezia 2026*.
L'intervista in *ArtTribune*, 10 maggio 2026

[<https://www.arttribune.com/arte-contemporanea-2/2026/05/intervista-attia-veneziana-2026/>] u. c. 14 agosto 2026.

Javier Leralta, *La giustizia nel Medioevo: dalla gogna al patibolo* in *Storica*, 16 novembre 2022
[https://www.storicang.it/a/giustizia-nel-medioevo-dalla-gogna-patibolo_15851] u. c. 14 agosto 2026.

Legge sulle pensioni per familiari a carico e invalidità

[https://en.wikipedia.org/wiki/Dependent_and_Disability_Pension_Act] u. c. 14 agosto 2026.

Legislazione sulla disabilità

[<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2024/05/14/24G00079/SG>] u. c. 14 agosto 2026.

Fortunio Liceto, *De monstrorum caussis, natura, et differentiis*

[<https://archive.org/details/demonstrorumcaus00lice/page/n7/mode/2up>] u. c. 15 agosto 2026.

John Locke

[https://it.wikipedia.org/wiki/John_Locke] u. c. 13 agosto 2026.

Ignazio Marino, *Handicap* in *Enciclopedia Treccani - Dizionario di Medicina (2010)*

[[https://www.treccani.it/enciclopedia/handicap_\(Dizionario-di-Medicina\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/handicap_(Dizionario-di-Medicina)/)] u. c. 13 agosto 2026.

Roberto Medeghini, *Disabilità acquisita. "Prima e dopo... è questa la mia vita?"* in *Università Roma3. Disability Studies* 3 marzo 2020

[<https://disabilitystudies.uniroma3.it/?p=2263>] u. c. 14 agosto 2026.

Mercuriade, *Via per la santità o punizione divina? La disabilità nel Medioevo* in *Il palazzo di Sichelgaita*, 2 luglio 2024

[<https://ilpalazzodisichelgaita.wordpress.com/2024/07/02/via-per-la-santita-o-punizione-divina-la-disabilita-nel-medioevo/>] u. c. 14 agosto 2026.

Ministero della Salute - SSN, il diritto alla salute

[<https://www.salute.gov.it/new/it/tema/ssn-principi-e-organizzazione/ssn-il-diritto-alla-salute/>] u. c. 13 agosto 2026.

Ministero della Salute

[<https://www.salute.gov.it/new/it/ministero/le-funzioni-e-gli-obiettivi-del-ministero/>] u. c. 14 agosto 2026.

Grazia Musso, *Il nano Seneb in La civiltà egizia*, 18 settembre 2022
[<https://laciviltaegizia.org/2022/09/18/il-nano-seneb/>] u. c. 14 agosto 2026.

NanaBianca, *Le persone nane nella storia e nell'arte: la mia conferenza al Festival Non C'è Differenza*, 26 gennaio 2020
[<https://nanabianca.blog/2020/01/26/le-persone-nane-storia-e-arte/>] u. c. 14 agosto 2026.

Nora, *Il mito di Efesto e la disabilità ai tempi dell'Antica Grecia* in *Sistemabile*, 19 maggio 2022
[<https://www.sistemabile.it/il-mito-di-efesto-disabilita-antica-grecia/>] u. c. 13 agosto 2026.

Laura Pagani, *Disabilità* in *Enciclopedia Treccani - Dizionario di Economia e Finanza (2012)*
[[https://www.treccani.it/enciclopedia/disabilita_\(Dizionario-di-Economia-e-Finanza\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/disabilita_(Dizionario-di-Economia-e-Finanza)/)] u. c. 14 agosto 2026.

Plinio, *Historia Naturalis*

[https://archive.org/details/bub_gb_pjzWC0-PoCsC/page/n9/mode/2up] u. c. 15 agosto 2026.

Marco Rabino, *Invalidi di guerra giocano a carte di Otto Dix* in *ADO*, 28 novembre 2017
[<https://www.analisedellopera.it/otto-dix-invalidi-di-guerra-giocano-a-carte/>] u. c. 14 agosto 2026.

Marco Rabino, *Lezione di anatomia del dottor Tulp di Rembrandt van Rijn* in *ADO*, 23 febbraio 2018
[<https://www.analisedellopera.it/rembrandt-lezione-di-anatomia-del-dottor-tulp/>] u. c. 14 agosto 2026.

Alessandro Rosa, *La disabilità nella storia (seconda parte)* in *Uildm Torino*, 5 dicembre 2019
[<https://www.uildmtorino.org/la-disabilita-nella-storia-seconda-parte/>] u. c. 13 agosto 2026.

Martina Salviane, *La storiografia e la storia delle disabilità: cosa, come, perché* in *Mondadori Education*, novembre 2024

[<https://www.mondadorieducation.it/la-storiografia-e-la-storia-delle-disabilita-cosa-come-perche/>]

u. c. 13 agosto 2026.

Amaranta Sbardella, *Bambini esposti: l'abbandono dei neonati nell'antica Grecia* in *Storica*, 26 giugno 2021

[https://www.storicang.it/a/bambini-esposti-labbandono-dei-neonati-nellantica-grecia_15244] u. c.

13 agosto 2026.

Ma (Amartya) Sen, *Dinastia Tang, rinascimento cinese*, in *CFA - Conceptual Fine Arts*, 22 febbraio 2024

[<https://www.conceptualfinearts.com/cfa/it/2024/01/23/dinastia-tang-rinascimento-cinese/>] u. c. 14

agosto 2026.

Staff, *Sindrome dell'arto fantasma: quando si verifica e quanto dura?* in *Rehable*, 27 giugno 2023

[<https://www.riabilitazioneamputati.it/blog-riabilitazione/sindrome-dellarto-fantasma-quando-si-verifica-e-quanto-dura/>] u. c. 14 agosto 2026.

“Nulla su di Noi senza di Noi”: mai più considerarlo come un vuoto slogan privo di significato! in *Superando*, 23 giugno 2025

[<https://superando.it/2025/06/23/nulla-su-di-noi-senza-di-noi-mai-piu-considerarlo-come-un-vuoto-slogan-privo-di-significato/>] u. c. 13 agosto 2026.

Unione Italiana Lotta Distrofia Muscolare - Padova

[<https://uildm.org/>] u. c. 15 agosto 2026.

Ufficio Stampa, *Giornata della Copertura Sanitaria Universale, nel mondo 4,6 mld di persone senza i servizi essenziali* in *Istituto Superiore di Sanità*, 16 febbraio 2026

[<https://www.iss.it/-/iduhc>] u. c. 15 agosto 2026.

Università di Padova – Centro di Ateneo per i Diritti Umani “Antonio Papisca”, *Convenzione internazionale sui diritti delle persone con disabilità (2006)*

[<https://unipd-centrodirittiumani.it/it/archivi/strumenti-internazionali/convenzione-internazionale-sui-diritti-delle-persone-con-disabilita-2006>] u. c. 13 agosto 2026.

Università di Pavia, *Cesare Lombroso in Museo per la Storia dell'Università di Pavia*
[<https://museoperlastoria.unipv.it/cesare-lombroso/>] u. c. 14 agosto 2026.

Sara Urbani, *Lo sguardo di Dorothea Lange* in *La ricerca*, 9 gennaio 2024
[<https://laricerca.loescher.it/lo-sguardo-di-dorothea-lange/>] u. c. 14 agosto 2026.

Conrad Wolfhart, *Prodigiorm ac ostentorm cronaca*
[https://archive.org/details/gri_prodigiormma00lyko/mode/2up] u. c. 14 agosto 2026.

MARC QUINN

Germano Celant, *Marc Quinn* in *La repubblica of the Arts*, maggio 2010
[https://www.repubblica.it/repubblicarts/quinn/arte_1pag.html] u. c. 15 agosto 2026.

Simone Ciglia, *Young-british-artists* in *Enciclopedia Italiana Treccani - IX Appendice (2015)*
[[https://www.treccani.it/enciclopedia/young-british-artists_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/young-british-artists_(Enciclopedia-Italiana)/)] u. c. 15 agosto 2026.

Claudio Imprudente, *Tagliaferri e il suo Cristo RiVelato* in *Il Messaggero di Sant'Antonio*, 12 marzo 2019
[<https://messaggerosantantonio.it/content/tagliaferri-e-il-suo-cristo-rivelato>] u. c. 15 agosto 2026.

Hervé Lancelin, *Marc Quinn: Corpi mortali e anime immortali* in *Art Critic*, 23 gennaio 2025
[<https://www.artcritic.com/it/marc-quinn-corpi-mortali-e-anime-immortali/>] u. c. 15 agosto 2026.

Fondazione Prada
[<https://www.fondazioneprada.org/project/marc-quinn/>] u. c. 15 agosto 2026.

National Portrait Gallery

[<https://www.npg.org.uk/>] u. c. 27 luglio 2026.

OLIVIERO TOSCANI

Antonello Bevilacqua, *Le riflessioni di Donato Telesca nella giornata della disabilità* in *Riflessioni*, dicembre 2025

[<https://www.riflessionionline.it/cronaca/le-riflessioni-di-donato-telesca-nella-giornata-della-disabilita/>] u. c. 05 giugno 2026.

Benetton Group, *I girasoli Benetton fioriscono in autunno* in *Benetton Group.com*

[<https://www.benettongroup.com/it/media-press/comunicati-statements/i-girasoli-benetton-fioriscono-in-autunno/>] u. c. 15 agosto 2026.

Paola Berro, *Audiodescrizione, LIS e spazi di quiete: l'eredità inclusiva di Milano-Cortina 2026* in *Terris. La voce degli ultimi*, 13 febbraio 2026

[[Audiodescrizione, LIS e spazi di quiete: l'eredità inclusiva di Milano-Cortina 2026](#)] u. c. 15 agosto 2026.

Rossella Briganti, *Intervista a Edoardo Giordan: "La scherma mi ha salvato la vita"* in *StarBene*, 27 febbraio 2024

[<https://www.starbene.it/fitness/intervista-edoardo-giordan-scherma/>] u. c. 17 agosto 2026.

Giusy Cisale, *Naked. Ovvero, mettere a nudo la disabilità senza aggettivi* in *SwimSwam*, 06 novembre 2019

[<https://swimswam.com/naked-36-foto-di-oliviero-toscani-la-disabilita-senza-aggettivi/>] u. c. 15 agosto 2026.

Penelope Contardi, *Oliviero Toscani: una retrospettiva fotografica* in *Artisorelle*, 17 gennaio 2025

[<https://www.artisorelle.com/post/oliviero-toscani-una-retrospettiva-fotografica>] u. c. 15 agosto 2026.

Comunicazione italiana, *Oliviero Toscani e lo scandalo dei jeans Jesus 'Chi mi ama, mi segua'* in *Comunicazione Italiana*, 13 gennaio 2025

[<https://comunicazioneitaliana.it/news/9aba14d330e421bbc495d70bec454d4e>] u. c. 17 agosto 2026.

Dal Comunicato Stampa del Comune di Padova del 3 novembre 2019,
[<https://www.comune.padova.it/novita/notizie/comunicato-stampa-festival-della-cultura-paralimpica-mostra-curata-da-oliviero>] u. c. 17 agosto 2026.

Irene dal Mas, *Olimpiadi, per ciechi e ipovedenti arriva l'audiodescrizione* in *L'Amico del Popolo. Il Giornale delle Dolomiti bellunesi*, 4 febbraio 2026
[<https://www.amicodelpopolo.it/2026/02/04/olimpiadi-per-ciechi-e-ipovedenti-arriva-laudiodescrizione/>] u. c. 15 agosto 2026.

Dal sito Art4sport: Edoardo Giordan
[<https://www.art4sport.org/portfolio-item/edoardo-giordan/>] u. c. 15 agosto 2026.

Dal sito del Comitato Paralimpico: Giulia Aringhieri
[<https://www.comitatoparalimpico.it/parigi-2024/item/aringhieri-giulia.html>] u. c. 15 agosto 2026.

Dal sito del Comitato Paralimpico: Simone Baarlam
[<https://www.comitatoparalimpico.it/item/barlaam-simone.html>] u. c. 15 agosto 2026.

Dal sito del Comitato Paralimpico: Silvia Biasi
[<https://www.comitatoparalimpico.it/parigi-2024/item/biasi-silvia.html>] u. c. 15 agosto 2026.

Dal sito SuperAbile: Anila Hoxa
[<https://www.superabile.it/portale/it/storie-eventi-e-notizie/news-disabilita/dettaglio-notizia.2020.06.20200625-canottaggio-paralimpico.html>] u. c. 15 agosto 2026.

Definizione di situazionismo in *Vocabolario on line*
[<https://www.treccani.it/vocabolario/situazionismo/>] u. c. 17 agosto 2026.

Giusy Dente, *Intervista a Nicolas Ballario, Oliviero Toscani, il ricordo di Ballario: “Gli stupidi vedono il bello nel bello, gli intelligenti nel caos”* in *Fanpage.it*, 13 gennaio 2025
[<https://www.fanpage.it/stile-e-trend/moda/oliviero-toscani-il-ricordo-di-ballario-gli-stupidi-vedono-il-bello-nel-bello-gli-intelligenti-nel-caos/>] u. c. 15 agosto 2026.

Nicola Desiderio, *Seconda soluzione di immortalità la performance che sconvolse la biennale del 1972* in *Arcomai*, 20 maggio 2026

[<https://www.arcomai.org/2026/05/20/seconda-soluzione-di-immortalita-la-performance-che-sconvolse-la-biennale-del-1972/>] u. c. 17 agosto 2026.

International Center of photography

[<https://www.icp.org/browse/archive/collections/cornell-capra-concerned-photographer>] u. c. 15 agosto 2026.

Giorgia Fenaroli, *Oliviero Toscani: i committenti «dei cretini», l'alta moda «per ridere»*, in *lampoonmagazine.com* 13 gennaio 2025

[<https://lampoonmagazine.com/oliviero-toscani/>] u. c. 17 agosto 2026.

Davide Landoni, *Quando Gino de Dominicis coinvolse un ragazzo Down in una sua opera* in *ArtsLife*, 26 marzo 2020

[<https://artslife.com/2020/03/26/quando-gino-de-dominicis-coinvolse-un-ragazzo-down-in-una-sua-opera/>] u. c. 17 agosto 2026.

La scioccante campagna pubblicitaria per sensibilizzare sul tema dell'anoressia in *La Nazione*, 2007

[<https://www.lanazione.it/cronaca/sch-oliviero-toscanifoto-g4pr0zb3/la-scioccante-campagna-pubblicitaria-per-sensibilizzare-sul-tema-dellanoressia>] u. c. 17 agosto 2026.

Lo Slalom, *Il corpo secondo Oliviero Toscani* in *Lo Slalom*, 13 gennaio 2025

[<https://www.loslalom.it/2025/01/il-corpo-secondo-oliviero-toscani/>] u. c. 17 agosto 2026.

Tiziano Marino, *“L'unica cosa che so è che non avrò rimpianti”*: intervista a Jacopo Luchini in *MH Men'sHealth*, 05 marzo 2026

[<https://www.menshealth.com/it/fitness/vip/a70600672/jacopo-luchini/>] u. c. 17 agosto 2026.

Mirca Montanari, *Il corpo mutante della/nella disabilità* in *MeTis. Mondi educativi, Temi, indagini, aggettivi*, 12 febbraio 2022

[DOI:10.30557/MT00236] u. c. 17 agosto 2026.

Chiara Pizzimenti, *Paralimpiadi, Silvia Biasi che gioca a pallavolo senza una mano* in *Vanity Fair*, 24 agosto 2021

[<https://www.vanityfair.it/sport/altri-sport/2021/08/24/paralimpiadi-silvia-biasi-sitting-volley-pallavolo-libro>] u. c. 17 agosto 2026.

Redazione, *Oliviero Toscani per il Comitato Italiano Paralimpico* in *nuoto.com*, 5 novembre 2019
[<https://www.nuoto.com/articolo/notizie/oliviero-toscani-per-il-comitato-italiano-paralimpico/>] u. c. 17 agosto 2026.

Fabiola Spaziano, *“A muso duro”, nel film Rai c’è Eleonora Sarti: “Spero lasci qualcosa nelle persone”* in *Abilitychannel*, 16 maggio 2022

[<https://www.abilitychannel.tv/a-muso-duro-film-rai-eleonora-sarti/>] u. c. 17 agosto 2026.

Sport e disabilità: un cammino ancora in salita verso l’inclusione reale in *SuperAbile*, 18 marzo 2025

[<https://www.superabile.it/portale/it/risorse-utili-normative-disabilita/formazione-corsi-disabilita/dettaglio-corso/dettaglio-lezione.2025.08.sport-disabilita-inclusione-eleonora-sarti.html>] u. c. 17 agosto 2026.

Sport e disabilità, la lezione di Planker e Laini agli studenti, 19 settembre 2018,

[<https://news.provincia.bz.it/it/news-archive/618357>] u. c. 17 agosto 2026.

Oliviero Toscani e la campagna *No anorexia* in *Artsupp*

[<https://artsupp.com/it/artisti/oliviero-toscani/no-anorexia>] u. c. 17 agosto 2026.

Gennaro Totorizzo, *Donato Telesca si racconta a Bari, storia di un campione paralimpico: “Ho perso le gambe ma mai la determinazione”* in *Repubblica*, 10 maggio 2022

[https://bari.repubblica.it/cronaca/2022/05/12/video/donato_tesca_si_racconta_a_bari_storia_di_un_campione_paralimpico_ho_perso_le_gambe_ma_mai_la_determinazione-422945605] u. c. 17 agosto 2026.

Università di Padova. centro per i diritti umani “Antonio Papisca” inclusione e giustizia eco-sociale, *Giornata internazionale delle persone con disabilità - 3 Dicembre 2025*, 02 dicembre 2025

[<https://unipd-centrodirittiumani.it/it/notizie/giornata-internazionale-delle-persone-con-disabilita-3-dicembre-2025>] u. c. 17 agosto 2026.

V&A Museum

[<https://collections.vam.ac.uk/item/O76080/man-dying-of-aids-poster-frare-therese/>] u. c. 17 agosto 2026.

Lorenzo Vendemiale, *Paralimpiadi Londra 2012, conclusa l'edizione dei record. Ora tocca al Rio 2016* in *Il Fatto Quotidiano*, 9 settembre 2012

[<https://www.ilfattoquotidiano.it/2012/09/09/paralimpiadi-londra-2012-conclusa-ledizione-dei-record-ora-tocca-al-rio-2016/347219/>] u. c. 17 agosto 2026.

Vogue Italia, *Oliviero Toscani per Benetton: le 6 campagne pubblicitarie che hanno fatto più discutere* in *Vogue*, 15 gennaio 2025

[<https://www.vogue.it/article/oliviero-toscani-campagne-piu-provocatorie-benetton>] u. c. 15 agosto 2026.

Rita Zauri, *Audiodescrizione di Olimpiadi e Paralimpiadi* in *Giornale UICI*

[<https://giornale.uici.it/sport-audiodescrizione-di-olimpiadi-e-paralimpiadi/>] u. c. 15 agosto 2026.

MAURIZIO CATTELAN

Santa Nastro, *L'ultima performance di Maurizio Cattelan a Zurigo. Una campionessa paralimpica solca il lago con la sua sedia a rotelle* in *Artribune*, 10 giugno 2016

[<https://www.artribune.com/tribnews/2016/06/performance-maurizio-cattelan-zurigo-manifesta/>] u. c. 17 agosto 2026.

Hili Perlson, *L'esibizione di Maurizio Cattelan in sedia a rotelle sull'acqua è più una schiacciata che una semplice schiacciata* in *Artnet*, 10 giugno 2016

[<https://news.artnet.com/art-world/maurizio-cattelan-wheelchair-water-manifesta-photos-516545>] u. c. 17 agosto 2026.

Redazione Finestre sull'arte, *Maurizio Cattelan: le opere principali, i temi della sua arte* in *Finestre sull'arte*, 24 febbraio 2021

[<https://www.finestresullarte.info/arte-base/maurizio-cattelan-opere-principali-temi-arte>] u. c. 17 agosto 2026.

Redazione Sky Arte, *La performance di Maurizio Cattelan, sulle acque del lago di Zurigo* in *Sky Arte*, 13 giugno 2016

[<https://arte.sky.it/archivio/2016/06/la-performance-di-maurizio-cattelan-sulle-acque-del-lago-di-zurigo>] u. c. 17 agosto 2026.

Clara Rodorigo, *Maurizio Cattelan* in *DomusWeb*, 31 agosto 2022

[<https://www.domusweb.it/it/progettisti/maurizio-cattelan.html>] u. c. 17 agosto 2026.

Gabi Scardi, *What people do for money* in *DomusWeb*, 08 agosto 2016

[https://www.domusweb.it/it/arte/2016/08/08/manifesta_11_what_people_do_for_money.html] u. c. 17 agosto 2026.

World Para Athletics, *La campionessa paralimpica Edith Wolf-Hunkeler si ritira* in *World Para Athletics*, 19 marzo 2015

[<https://www.paralympic.org/news/paralympic-champion-edith-wolf-hunkeler-retires>] u. c. 17 agosto 2026.

MARI KATAYAMA

Germano D'Acquisto, *L'armonia imperfetta di Mari Katayama* in *RivistaStudio*, 13 novembre 2019

[<https://www.rivistastudio.com/mari-katayama/>] u. c. 18 agosto 2026.

Fragments. Storie dietro e oltre la moda. Colmare il divario tra "anormale" e "normale" | Prima mostra personale di Mari Katayama "you're mine" in *Fragments. Storie dietro e oltre la moda*, 30 marzo 2015

[<https://www.fragmentsmag.com/en/2015/03/mari-katayama-youre-mine/2/>] u. c. 18 agosto 2026.

Emilia Jacobacci, *Fotosintesi. Oltre i limiti del corpo: la bellezza imperfetta di Mari Katayama* in *Artribune*, 19 dicembre 2019

[<https://www.tribune.com/arti-visive/fotografia/2019/12/intervista-mari-katayama/>] u. c. 18 agosto 2026.

Mari Katayama, *Grazie all'arte ora sono capace di dire: "ma tu chi sei per dirmi chi sono?"* in *Linkiesta Magazine*, 18 settembre 2023

[<https://www.linkiesta.it/2023/09/mari-katayama-artista-tate-museum/>] u. c. 18 agosto 2026.

Alessandra Olivares, *Vulnerabilità e resilienza. Mari Katayama: la ferita diventa arte* in *ARACNE*, 20 gennaio 2026

[<https://aracne-rivista.it/vulnerabilita-e-resilienza-mari-katayama-la-ferita-diventa-arte/>] u. c. 18 agosto 2026.

Organizzatori Museo d'Arte Mori, *Mostra del Gran Premio Mori Art Award 2026: Katayama Mari* in *Mori Art museum*, s.d.

[<https://www.mori.art.museum/en/exhibitions/moricaf2026/>] u. c. 19 luglio 2026

Barbara Picci, *Venezia – La disabilità rielaborata di Mari Katayama @ Biennale Arte 2019*, 12 luglio 2019

[<https://barbarapicci.com/2019/07/12/mari-katayama-biennale-arte-2019/>] u. c. 18 agosto 2026.

Siti ufficiali di Mari Katayama

[<https://marikatayama.com/cv-2/>] u. c. 18 agosto 2026.

[<https://www.nabtesco.com/hhproject>] u. c. 18 agosto 2026.

[<https://marikatayama.com/works/white-legs/>] u. c. 18 agosto 2026.

Fiona Rogers, *Mari Katayama – commissione della V&A Parasol Foundation per il progetto "Albero della vita"* in *Victoria and Albert Museum*, 20 febbraio 2026

[<https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/mari-katayama-va-parasol-foundation-women-in-photography-commission-tree-of-life?srsId=AfmBOopyR1LV>] u. c. 18 agosto 2026.

Alessandra Trifari, *Disabilità e arte: la perfezione del corpo imperfetto in Marc Quinn* in *MdS*, 22 febbraio 2023

[<https://www.mardeisargassi.it/disabilita-e-arte-la-perfezione-del-corpo-imperfetto-in-marc-quinn/>] u. c. 18 agosto 2026.

SIMONA ATZORI

Bastien Alleaume, *Tutto quello che devi sapere su Georgia O'Keeffe* in *ArtMajeur*, 17 dicembre 2021
[<https://www.artmajeur.com/it/magazine/5-storia-dell-arte/tutto-quello-che-devi-sapere-su-georgia-o-keeffe/330892>] u. c. 18 agosto 2026.

Associazione internazionale degli artisti che dipingono con la bocca e con il piede
[<https://www.vdmfk.com/en/>] u. c. 18 agosto 2026.

La nostra famiglia, maggio 2017
[<https://lanostrafamiglia.it/25/index.php/dove-siamo/item/191>] u. c. 26 luglio 2026.

Michele Olivieri, *La mia preghiera è la danza: intervista a Simona Atzori*, in *Giornale della danza*,
01 marzo 2017
[<https://giornaledelladanza.com/la-mia-preghiera-e-la-danza-intervista-a-simona-atzori/>] u. c. 11
giugno 2026.

Robe da donne, *Cosa ti manca per essere felice* in *Danza dance*, 04 marzo 2020
[https://www.danzadance.com/simona_atzori/] u. c. 18 agosto 2026.

Chiara Ricci, *Simona Atzori, l'angelo della danza*, 12 aprile 2019
[<https://www.riccichiara.com/incontri-darte/simona-atzori-langelo-della-danza/>] u. c. 18 agosto
2026.

Siti ufficiali Simona Atzori
[<https://simonarte.com/pittura/>] u. c. 17 agosto 2026.
[<https://simonarte.com/esposizioni/>] u. c. 17 agosto 2026.

BOB FLANAGAN

Cathy Curtis, *Flanagan Finds Depicting Pain Is a Pleasure : Art: Survivor of cystic fibrosis and his lover give a 'toned-down' presentation of masochistic works at Rancho Santiago College in Santa Ana* in *Los Angeles Times*, 12 maggio 1993

[<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-05-12-ca-34434-story.html>] u. c. 21 luglio 2026.

Giuseppe Nifosi, *Rhythm 0. Dalla Abramović ad Hannah Arendt. La banalità del male* in *ArteSvelata*, 8 luglio 2020, [<https://www.artesvelata.it/rhythm-0-abramovic-arendt/>] u. c. 18 agosto 2026.

Martin O'brien, *Lie Back and Take It: BDSM, Biomedicine, and the Hospital Bed in the Work of Bob Flanagan and Sheree Rose*, 1st January 2016 in *Body, Space & Technology*, vol. 15, 2016

[DOI:<http://doi.org/10.16995/bst.18>] u. c. 18 agosto 2026.

Maria Petracca, *Musica e Libri. Uno Sguardo sull' Underground Italiano: Black Hole!* in *Rockambula*, 16 giugno 2015

[<https://www.rockambula.com/musica-e-libri-uno-sguardo-sull-underground-italiano-black-hole/>] u. c. 18 agosto 2026.

Ralph Rugoff, *Openings: Bob Flanagan*, in *Artforum*, dicembre 1993

[<https://www.artforum.com/features/openings-bob-flanagan-203832/>] u. c. 21 luglio 2026.

Carl Whetham, *Bob Flanagan. Supermasochista*

[<https://carlwhetham.photo.blog/2016/12/09/bob-flanagan-supermasochist/>] u. c. 18 agosto 2026.

Wikipedia England

[https://en.wikipedia.org/wiki/Sick:_The_Life_and_Death_of_Bob_Flanagan,_Supermasochist] u. c. 27 luglio 2026.

MATERIALE VIDEO

Simona Atzori danza sulle note del Magnificat di Mina, TV2000, 20 gennaio 2017

[<https://www.youtube.com/watch?v=Fcs85jrmODY>] u. c. 18 agosto 2026.

Simona Atzori, *Repaint your dreams*, TEDxVerona, 24 maggio 2016

[<https://www.youtube.com/watch?v=xdqQsWmbTBg>] u. c. 18 agosto 2026.

Cerimonia apertura Giochi Invernali paralimpici Milano-Cortina 2026.

[<https://www.raipplay.it/video/2026/02/LIS---Cerimonia-di-Apertura-delle-Paralimpiadi-Invernali-Milano-Cortina-2026-912e65ec-f109-4892-98cc-4210934fecfd.html>] u. c. 18 agosto 2026.

Francesca Fialdini, *Da noi a ruota libera. Arianna Talamona*, 15 dicembre 2024

[<https://www.raipplay.it/video/2024/12/Da-noia-ruota-libera---Puntata-del-15122024-6028b88e-879f-4bad-be40-d868ec1ff7d6.html>] u. c. 18 agosto 2026.

I legionari invalidi e disabili: che fine facevano.

[<https://www.youtube.com/watch?v=W4Xx9i5gWKs>] u. c. 18 agosto 2026.

Matteo Restivo, Lorenzo Zazzeri, *Simone Barlaam: Crescere con una disabilità non significa avere meno* - Ep. 7 *Sportiva-Mente*, Podcast del 13 maggio 2025

[<https://www.youtube.com/watch?v=TkOIICB8lAQ>] u. c. 18 agosto 2026.

Giorgio Zanchini, *L'arte di Oliviero Toscani, tra osservazione e provocazione* in *Quante storie* del 22 marzo 2022

[<https://www.raipplay.it/video/2022/03/Quante-storie-577c904c-191e-4a41-b807-12fd4b9ee235.html>] u. c. 18 agosto 2026.

MATERIALE FILMICO

Tod Browning, *Freaks*, Stati Uniti 1932.

Kirby Dick, *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, Proprietà del film Cinepix, USA 1997.

Victor Fleming, *Go to the wind*, Metro-Goldwyn-Mayer, USA 1939.

Derek Jarman, *Blue*, Mikado Film (Italia), Regno Unito - Giappone, 1993.

David Lynch, *The Elephant Man*, Brooks Film, Stati Uniti - Regno Unito, 1980.

Ben Lewin, *The Sessions - Gli incontri*, 20th Century Fox, USA 2012.

James Marsh, La teoria del tutto, *The Theory of Everything*, Universal Picture, UK 2014.

Gillo Pontecorvo, *A muso duro – Campioni di vita*, Rai Fiction, Elysia Productions e L'Alveare Cinema, Italia 2022.

François Truffaut, *L'Enfant sauvage*, Francia 1970.