

# LA PERFORMATIVITÀ DELLA LINGUA DEI SEGNI

DAL GESTO AL SIMBOLO



National Theatre of the Deaf, da *Spring Awakening*, 1967

**Alida Rosalia Calderone**

# **Indice**

## **Capitolo 1**

- 1.1 COS'È LA LINGUA DEI SEGNI? pag. 3
- 1.2 IL METODO MIMICO DI ORAZIO COSTA pag. 4
- 1.3 IL RAPPORTO CON IL TEATRO NEL SOCIALE E DI COMUNITÀ pag. 6

## **Capitolo 2**

- 2.1 ESPRESSIONI ARTISTICHE DELLA LINGUA DEI SEGNI pag. 9
- 2.2 L'ESPERIENZA DEL NATIONAL THEATRE OF THE DEAF pag. 11

**Conclusioni** pag. 15

**Bibliografia** pag. 16

## INTRODUZIONE

La mia ricerca nasce da una passione che mi accompagna da anni. Nel mio percorso di danzatrice ho abbracciato diversi stili per trovare, infine, la mia dimensione nella danza contemporanea con grande ammirazione verso il teatro-danza. In particolare, ogni qual volta vada ad assistere a uno spettacolo, resto totalmente rapita o, per meglio dire, ipnotizzata dall'uso delle mani e dalla gestualità dei performer. Non saprei spiegarne il motivo però trovo che gran parte dell'espressività, e di conseguenza della comunicazione, avvenga attraverso i gesti. Non mi sembra casuale, dunque, che pian piano i miei studi si siano rivolti alle performance in lingua dei segni. Questo lavoro si inserisce all'interno di una ricerca più ampia, che vorrei approfondire, circa il rapporto tra i gesti della lingua dei segni e la mimica nel teatro e nella danza. Se consideriamo la riflessione di Aldo Roma, che insiste con fervore sulla differenza tra linguaggio mimico-gestuale (come a lungo è stata designata la lingua dei segni) e lingua<sup>1</sup>, ritroviamo il motivo nella storia della comunità sorda che è rimasta a lungo isolata dai sostenitori dell'oralismo dilagante in tutto il mondo perché ritenuta una mera riproduzione mimica, e se vogliamo grottesca, della lingua parlata. Più avanti avrò modo di approfondire le lotte portate avanti nel corso del '900, ad oggi non ancora terminate, per riconoscere dignità e statuto alla lingua dei segni dotata di lessico e grammatica propri. Tuttavia il mio intento è di riprendere quella componente mimica che ha in sé, fin dalle origini, una propensione alla teatralità o, per usare un termine caro a Schechner, un alto grado di performatività. Forse, per evitare equivoci, sarebbe meglio parlare di *mimesica* e non di mimica, come ci insegna Orazio Costa, per indicare non una semplice rappresentazione mimetica della realtà ma una consapevole trasposizione creativo-teatrale e una ricerca espressiva<sup>2</sup>. La lingua dei segni *enacted*<sup>3</sup> non è quella di uso quotidiano, ma viene teatralizzata con l'aggiunta di elementi più astratti e simbolici. La mia ricerca si inserisce proprio nel passaggio dal segno al simbolo, laddove l'immaginazione e, financo, la partecipazione dello spettatore completa il guscio<sup>4</sup>. Desidero, infine, portare alla luce un aspetto altrettanto importante che riguarda il teatro nel sociale e di comunità in cui le performance in lingua

---

<sup>1</sup> Aldo Roma, *Il teatro silenzioso: appunti e riflessioni sul teatro dei sordi*, in Biblioteca teatrale, n.111-112, luglio-dicembre 2014, pag. 93

<sup>2</sup> Maricla Boggio, *Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa*, Bulzoni Editore, 2001, pag. 67

<sup>3</sup> Richard Schechner, *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*, Bulzoni Editore, 2017, pag.41. Per enactment si intende mettere in scena una rappresentazione

<sup>4</sup> Simbolo: [der. di συμβάλλω «mettere insieme, far coincidere»]. Nell'uso degli antichi Greci era un mezzo di riconoscimento costituito da ognuna delle due parti ottenute spezzando irregolarmente in due un oggetto (per es., un pezzo di legno, un guscio), che i discendenti di famiglie diverse conservavano come segno di reciproca amicizia.

dei segni trovano spazio da qualche anno. Si parla spesso della drammaterapia, della danzaterapia nonché del teatro in carcere, però, a mio modesto parere, ci sono poche riflessioni in merito alle compagnie che lavorano con la lingua dei segni già da parecchi anni. Basti pensare al National Theatre of the Deaf che in America opera dagli anni '60. Anche in Italia ci sono realtà come quella del Laboratorio Zero o di Mauro Iandolo che, tuttavia, non hanno ottenuto lo stesso riconoscimento. In questa prospettiva, desidero considerare il teatro dei sordi<sup>5</sup> come un teatro dell'esperienza in cui il processo ha il sopravvento sul progetto o, ancora, come un teatro sensoriale. Privati dell'abilità uditiva, performer e spettatori imparano ad attivare altri sensi. Prendendo in prestito una definizione di Enrique Vargas, a proposito del Teatro de Los Sentidos<sup>6</sup>, mi piace pensare a questi spettacoli come esperienze condivise da abitanti e viaggiatori, al posto di attori e spettatori. Si tratta di esperienze che hanno origine dalla storia di un luogo e si nutrono di una cultura specifica: quella dei sordi, nel caso in questione.

---

<sup>5</sup> Stephen C. Baldwin, *Pictures in the air, the Story of the National Theatre of the Deaf*, Gallaudet University Press, 1994, pag.20. Hays precisa che si tratta di un teatro dei sordi e non per i sordi, che non intende isolare il gruppo ma al contrario integrarlo nella società estendendo le performance al pubblico tout court.

<sup>6</sup> Irene Scaturro, *Il progetto Punti di vista: storia di un esperimento sensoriale*, in *Biblioteca teatrale*, n.111-112, luglio-dicembre 2014, pag. 105

## Capitolo 1

### 1.1 COS'È LA LINGUA DEI SEGNI?

La lingua dei segni è una lingua che veicola i propri significati attraverso un sistema codificato di segni delle mani, espressioni del viso e movimenti del corpo. È una comunicazione che sfrutta il canale visivo-gestuale, il messaggio viene espresso col corpo e percepito con la vista. In essa vi sono aspetti verbali (i segni) e aspetti non verbali (come l'intonazione per esempio) come in tutte le lingue parlate. Le lingue dei segni sono afferenti alle comunità dei sordi sparse in tutto il mondo: a diverse nazioni corrispondono diversi sistemi di segni, e quindi una diversa lingua. Cito solo alcuni esempi: in Italia, la lingua dei segni italiana (in acronimo LIS); negli Stati Uniti, la lingua dei segni americana (*American Sign Language*, ASL); nel Regno Unito, la lingua dei segni britannica (*British Sign Language*, BSL).

Il National Theatre of the Deaf (NTD), nato in America negli anni '60 ad opera di un gruppo di studiosi, come sottolinea Aldo Roma, crea spettacoli bilingui e bimodali che fondono la lingua veicolata attraverso il canale acustico-verbale (inglese) e lingua veicolata attraverso il canale visivo-gestuale (ASL - American Sign Language)<sup>7</sup>. Quest'ultima differisce dalla lingua dei segni britannica per la sua dinamicità e un maggior grado di astrazione. È questo il motivo per il quale l'NTD preferisce l'ASL che maggiormente si presta a scopi teatrali e performativi.

Le lingue dei segni possono presentare all'interno dello stesso paese anche leggere varianti regionali. La comunicazione visiva dei sordi è nota sin dall'antichità, sebbene le notizie circa quello che veniva chiamato linguaggio mimico siano frammentarie. Il primo a utilizzare questa forma di comunicazione per insegnare la lingua scritta e parlata aggiungendo dei segni da lui creati corrispondenti ad elementi grammaticali e sintattici della lingua francese, nella seconda metà del 1700, fu l'educatore e fondatore della Scuola di Parigi per sordi, l'Abbé de L'Épée. Successivamente lo statunitense Thomas Hopkins Gallaudet si reca in Francia e dopo un anno di tirocinio presso l'istituto dei sordi di Parigi, decide di ritornare in patria nel 1816. Combinando la lingua dei segni francese con dei segni allora in uso presso la popolazione locale, Hopkins ha dato origine alla lingua dei segni americana (ASL) e le somiglianze tra le due lingue sono ancora oggi significative. Gallaudet è famoso, inoltre, per aver fondato la prima università al mondo per sordi. Gli artisti che fondarono l'NTD venivano proprio dalla Gallaudet University. In Italia, invece, il Congresso di Milano del 1880 e la svolta rigidamente oralista che ad esso si accompagnò

---

<sup>7</sup> Aldo Roma, *Il teatro silenzioso: appunti e riflessioni sul teatro dei sordi*, in Biblioteca teatrale, n.111-112, luglio-dicembre 2014, pag. 95

impedirono che questa forma di comunicazione avesse un'ampia diffusione, soprattutto in ambito educativo, sebbene la lingua dei segni italiana costituisca la lingua madre dei sordi, non inferiore alla lingua degli udenti. È probabile sia questo il motivo per cui la realtà delle performance in LIS rimane latente e il suo valore non riconosciuto come dovrebbe.

In tutti i paesi, comunque, la lingua dei segni inizia ad essere studiata, dal punto di vista linguistico, solo a partire dagli anni sessanta. William Stokoe, un ricercatore americano, fu il primo a dimostrare che questa forma di comunicazione non è una semplice mimica, ma una vera lingua, con un suo lessico e una sua grammatica, in grado di esprimere qualsiasi messaggio. Con essa si esprime la comunità dei sordi italiani. I verbi ad esempio non si coniugano in base al tempo, ma devono concordare sia con il soggetto (come in italiano) sia con l'oggetto dell'azione. Il tono della voce è sostituito dall'espressione del viso: c'è un'espressione per le domande dirette, una per domande complesse, una per gli imperativi e altre per indicare le frasi relative. Ci sono anche componenti orali nelle lingue dei segni che mostrano un apporto delle lingue orali su di esse a causa di un'educazione oppressiva che non permise, e talvolta anche oggi non permette, l'uso naturale della lingua dei segni ai sordi con evidenti finalità di integrazione (forzata e a senso unico). Molte espressioni vengono italianizzate.

In Italia si attende ancora una legge per il riconoscimento della LIS sebbene alcune province abbiano già legiferato in modo preventivo. Tra le richieste avanzate dagli interpreti LIS da oltre 20 anni vi sono: inserire interpreti LIS in tutte le scuole, sottotitolare le trasmissioni televisive, riconoscere la LIS come lingua parlata e scritta così da lasciare la libertà ai sordi e alle loro famiglie di potersi esprimere nella loro lingua anche a scuola e nelle pubbliche amministrazioni.

## 1.2 IL METODO MIMICO DI ORAZIO COSTA

Uno dei motivi per cui sono attratta dalla lingua dei segni è legato al fatto che l'uso della gestualità in LIS mi rimanda all'approccio primordiale alla comunicazione di ciascun essere umano. Andando a fondo, seguendo questa sensazione, ho riscontrato nel metodo mimico di Orazio Costa una profonda connessione. Nelle sue parole:

*L'uomo, sin dai primi giochi da bambino, si immedesima nella realtà e impegna tutto il suo fisico; quindi credo che sia giusto far riscoprire in fondo a tutti, ma particolarmente all'attore, questo atteggiamento ed esaltarlo con la prosecuzione del gioco infantile. I bambini sono ricchi di quest'espressività, poi ne vengono completamente privati<sup>8</sup>.*

---

<sup>8</sup> Maricla Boggio, *Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa*, Bulzoni Editore, 2001, pag. 48

Per Costa, dunque, l'educazione è consistita nell'opprimere o comunque tentare di far tacere questa spontanea reazione mimica con frasi del tipo *Sii serio, non è più tempo di zompare, giocare, saltare*, già alla tenera età di 8 anni. Come ben sappiamo i performer LIS non utilizzano soltanto le proprie mani per comunicare ma, partendo da esse, innescano un movimento che coinvolge tutto il corpo. Mauro Iandolo lo definisce *atteggiamento prossemico*, con chiaro rimando alla tesi di Edward Hall secondo cui il nostro corpo non finisce con la sua epidermide ma si protrae nello spazio circostante che, così facendo, diventa estensione dell'organismo ed è delimitato da segnali visivi, olfattivi e vocali. Proprio dalla plasticità della mano e del corpo prende il via questa riflessione. Orazio Costa sostiene che noi ci manifestiamo - mani-festiamo - molto specificatamente con le mani appena cerchiamo un primo contatto o colloquio con qualcuno. La pressione mimica interiore, innata in ciascuno di noi, si esprime molto attraverso le mani ma anche in altri modi (danza, volto). Persino Bejart ha adottato la mimica per raggiungere con i danzatori una maggiore espressione fisica e spirituale.

Sollecitati dall'esempio della mano, da anni impiegata nel teatro delle marionette e dei burattini tanto da diventare dunque essa stessa un personaggio, ci accorgiamo che questo rapporto ci riporta ad una realtà antica che si è conservata latente, però vivente e attiva nel tempo trascorso tra l'infanzia e noi<sup>9</sup>. A tal proposito non può che venire alla mente il concetto di *comportamento recuperato* di cui parla Schechner, laddove il metodo mimico in oggetto tende a recuperare quella naturale propensione dei giochi infantili<sup>10</sup>. Ma cosa si intende esattamente per impulso mimico e in che modo risulta essere una qualità insita nell'essere umano? Orazio Costa definisce la mimica come un processo di lavoro che si basa sul fatto che l'uomo ha come facoltà primaria di reagire di fronte alla realtà con l'adeguamento di tutto il proprio essere fisico e spirituale, tanto da divenire la realtà stessa. L'uomo è per sua natura antropomorfizzante, vede le cose e ne assume l'immagine. Bisognerebbe parlare puntualmente di *mimesica*, intesa come ricerca espressiva, seppure venga utilizzato più frequentemente il termine mimica, che è una pratica d'imitazione molto differente. La mimesi - mimica- è la capacità di realizzare col corpo tutta la realtà, visibile e invisibile, ed è una capacità esclusiva dell'uomo<sup>11</sup>. Costa applica tale metodo nell'insegnamento all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica fino al 1976.

Come puntualizza Maricla Boggio, allieva di Costa, il metodo, nato per l'addestramento dell'attore, per volontà di Costa è stato esteso nel suo utilizzo anche al campo della danza e della musica,

---

<sup>9</sup> Ibid., pag.52

<sup>10</sup> Schechner espone la teoria del comportamento ritrovato in *Between Theatre and Anthropology* nel 1985. Il recupero del comportamento è una forma di esperienza come quella linguistica per cui capiamo il senso dei gesti anche senza averli visti prima. Il recupero del comportamento sta alla base di ogni performance, sia essa quotidiana o estetica.

<sup>11</sup> Maricla Boggio, *Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa*, Bulzoni Editore, 2001, pag. 50

rivolgendosi a un'utenza non più di soli allievi-attori ma di adolescenti, adulti, anziani e diversamente abili. Durante il lavoro con gli anziani, partendo da gesti quotidiani, Costa ha riscontrato che nella loro mano è rimasta una traccia di vitalità espressiva che, però, non si limita soltanto alla mano, ma da lì può innescare tutto il movimento del corpo. Costa, inoltre, rimase affascinato dal lavoro degli artigiani, dalla loro manualità e dalla capacità di muovere il proprio corpo dentro lo spazio in modo perfettamente armonico. Ancora una volta affiora la plasticità corporea che ci rimanda alla lingua dei segni e al concetto del corpo come testo e significante che avremo modo di approfondire più avanti. Per Costa il corpo umano offre dell'oggetto non solo un rispecchiamento mimico, non un'unica sintesi, bensì tre: la maggiore o integrale che utilizza tutto il corpo; quella del solo volto con i suoi atti e pigli espressivi, che chiameremo facciale e, infine, quella delle mani, isolate o accoppiate, o manuale. Le tre sintesi mimiche offrono tre versioni distinte dell'interpretazione dell'oggetto, identiche nel contenuto ma molto diverse nella forma<sup>12</sup>. Ciò che offrono le performance in lingua dei segni è certamente una sintesi integrale che, attraverso l'uso del corpo, trasmette una serie di significati e vissuti. Il movimento viene considerato da Costa alla base di ogni espressione artistica sia come tramite di impulsi, sia come origine di tracce, sia come trasformatore di materie, sia modificatore di gesti o puro segnalatore di ritmi e suoni. È un fattore comune a tutte le arti<sup>13</sup>. Un elemento della massima importanza nel discorso mimico è infine il volto, laddove mimica vuol dire anche rendere ciò che si vede volto, ovvero animare qualcosa. Se consideriamo in termini linguistici che il volto nella lingua dei segni rende le intonazioni, ci accorgiamo della connessione con quanto detto prima. Inoltre, in una comunicazione visivo-gestuale, in un teatro non verbale, l'espressione facciale così come quella del corpo intero non può che essere strumento privilegiato per costruire *sculture nell'aria*. Così verranno definite le immagini evocate dalle performance del National Theatre of the Deaf<sup>14</sup>.

### 1.3 IL RAPPORTO CON IL TEATRO NEL SOCIALE E DI COMUNITÀ

Per addentrarci nel cuore del discorso comincerei con la definizione di teatro caldeggiata da Pontremoli. Il teatro del *come se* permette tutto e tutto in sé è reversibile. È per sua natura luogo delle relazioni, ambito terapeutico e socializzante. Si propone come strumento di cambiamento di sé e della società<sup>15</sup>. In un ambiente così accogliente, dunque, non ci sorprende trovare anche

---

<sup>12</sup> Ibidem

<sup>13</sup> Maricla Boggio, *Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa*, Bulzoni Editore, 2001, pag. 144

<sup>14</sup> Stephen C. Baldwin, *Pictures in the air, the Story of the National Theatre of the Deaf*, Gallaudet University Press, 1994, pag. 60

<sup>15</sup> Alessandro Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, UTET Università, 2014, pag. 20



l'esperienza in lingua dei segni. Possiamo parlare di un teatro necessario che ha un alto potenziale trasformativo per luoghi e comunità. Il teatro di comunità nasce dalla necessità di sperimentare un'espressività propria per rispondere a bisogni comunicativi. Per rafforzare la ricerca sull'identità della comunità sorda, ad esempio, la compagnia romana Arte & Mani Deaf Italy, diretta da Pasquarella, costruisce le proprie performance su testi scritti in lingua dei segni. D'altro canto, perché utilizzare sempre testi composti da persone udenti nella lingua scritta ufficiale quando la lingua dei segni dispone di lessico e grammatica propri? In altre parole il teatro, così inteso, diventa condivisione o, citando ancora una volta Pontremoli, teatro della consegna - segnati-con -, il cui peso viene sostenuto all'unisono<sup>16</sup>. La sordità, a lungo considerata un handicap da risolvere a tutti i costi, è stata fonte di emarginazione e polemiche nel corso del '900. Solo a partire dagli anni '60 fu rivalutata. Si intravede così una nuova prospettiva che, come suggerisce Guido di Palma, è fatta di vagabondaggi efficaci che persone e gruppi sperimentano nella loro vita quotidiana e che bisogna riconoscere e rispettare per procurare arricchimento in ciascuno di noi. Un teatro di relazioni dirette che possono modificare la nostra traiettoria e in cui non si può parlare di alterità ma più probabilmente di marginalità, in quanto esperienze liminali da approfondire<sup>17</sup>. L'obiettivo del teatro di comunità è l'*empowerment* di cui Rappaport fornisce una definizione esaustiva:

*Identificare, facilitare, creare contesti in cui i soggetti altrove isolati e senza voce, per vari motivi marginali (outsiders), e anche organizzazioni e comunità, riescono a trovare voce, a ottenere riconoscimento e possibilità di influenza sulle decisioni che riguardano la propria vita. L'empowerment concerne per definizione coloro che sono esclusi dalla maggioranza*<sup>18</sup>.

Per raggiungere un teatro necessario bisogna impoverirlo di tutti gli orpelli e lasciarsi andare alle suggestioni create dal gruppo. Di fondamentale importanza per il processo creativo nel teatro di comunità, infatti, è il laboratorio. Esaltato da Grotowski come luogo ideale di sperimentazione, in un continuo fare e ri-fare, trova la sua essenza in ciò che inaspettatamente affiora durante il processo e non nella performance finale che sgorga automaticamente. Nel laboratorio della comunità viene messo in crisi il concetto di autorialità. Certamente non mancherà una guida o un conduttore, ma, come suggerisce l'etimologia, sarà piuttosto un muoversi con, in gruppo verso un crocevia imprevisto di direzioni. La dimensione relazionale e di scambio è fondamentale. Il contatto avviene attraverso la corporeità non più intesa come segno ma come simbolo. Segno e senso possono essere visti come due facce della stessa medaglia. Il corpo diventa traccia di sé e della sua presenza e contemporaneamente di altro e della sua assenza. In un tipo di laboratorio di sordi,

---

<sup>16</sup> Ibid., pag. 30

<sup>17</sup> Guido Di Palma, *Il teatro impoverito come ambiente arricchito ovvero del teatro sociale*, in Biblioteca teatrale, n.111-112, luglio-dicembre 2014, pag.131

<sup>18</sup> Alessandro Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, UTET Università, 2014, pag. 126

immaginiamo inoltre che, privati dell'uso della parola, si aggiungano aspetti molto interessanti durante la fase d'improvvisazione e di training, come metafore visive o strumenti che producono vibrazioni molto forti così da poter essere percepite da tutti. Chiaramente gran parte della ricerca parte dai segni comunemente usati nella vita quotidiana giacché, come sostiene Goffman, non esiste un sé individuabile separabile dalla sua performance quotidiana<sup>19</sup>. Ci si chiede a questo punto come reagisca il pubblico a performance del genere e che relazione si instauri con i performer. Aldo Roma definisce il rapporto attore-spettatore del teatro dei sordi come una tensione triangolare al cui vertice si trova l'attore sordo e in basso spettatori sordi e udenti. Gli spettatori vengono immersi in una dimensione inusuale e le reazioni sono molteplici. Si richiede loro una partecipazione attiva che consenta di creare mondi possibili e condividere responsabilità attraverso lo scambio. Saranno i famosi viaggiatori o *imaginantes* di Vargas che renderanno la performance effettivamente simbolica e dunque riuscita. In ogni caso si tratta di un'esperienza che genera emozioni, intendendo volutamente il significato collettivo che Schechner attribuisce loro, differenziandole dalle sensazioni che sono qualcosa di personale<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Ibid., pag.56

<sup>20</sup> Richard Schechner, *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*, Bulzoni Editore, 2017, pag. 81

## CAPITOLO 2

### 2.1 ESPRESSIONI ARTISTICHE DELLA LINGUA DEI SEGNI

È sufficiente lanciare una ricerca in rete per trovare migliaia di video su Youtube di interpreti in lingua dei segni che raccontano con le mani poemi, fiabe, testi drammatici e canzoni. Inoltre è possibile trovare un numero notevole di laboratori per interpreti ma anche per persone udenti che vogliono avvicinarsi a questo mondo. Mauro Iandolo, ad esempio, figlio udente di genitori sordi e attualmente direttore del centro per interpreti LIS di Nettuno, collabora da anni con l'università Ca' Foscari di Venezia. In un'intervista spiegò che un giorno la madre lo vide cantare e gli chiese di tradurre in lingua dei segni. Da quel momento capì che era possibile fare quest'operazione e rendere accessibile il mondo della musica ai non udenti. Chiaramente le difficoltà non mancano, ciò che risulta più ostico è comunicare il significato del brano a cui Iandolo, considerati gli studi pregressi, aggiunge anche elementi di danza ed espressioni facciali. Il numero delle visualizzazioni su Youtube cresce ogni giorno di più. Tuttavia, quando non esisteva il digitale, non era possibile la stessa diffusione della tematica in oggetto. Proviamo a fare un tuffo nel passato. David Hays, nel libro sull'NTD, ricorda i giorni d'oro dei film muti, quando nei club sordi americani la gente gioiva e godeva. Poi maledirono l'avvento dei *talk movies* che forzò loro all'isolamento. La lingua dei segni, non a caso, ha molto in comune con la *slapstick comedy*. Charlie Chaplin era celebrato come un mito nei Deaf Clubs americani. Nel 1962 Anne Bancroft recitò nel memorabile ruolo di Annie Sullivan per *The Miracle Worker* tratto dal testo di Gibson. Fu la prima volta che la lingua dei segni veniva usata come mezzo espressivo. La trama racconta di una bambina cieca e sorda dall'età di sei mesi, viziata dai genitori, che vive in modo totalmente indisciplinato. Annie Sullivan, la tutrice, compierà il miracolo di insegnarle a collegare le parole alle cose attraverso la lingua dei segni. Commovente è il momento, verso la fine, in cui la piccola Helen pronuncia la parola *acqua* nell'alfabeto dei muti. Da quel momento la Bancroft cominciò a interessarsi alla cultura sorda andando nelle scuole di bambini e instaurando un profondo rapporto con lo psicologo Edner. Sono le fasi embrionali del NTD. A loro si aggiungerà il contributo fondamentale di David Hays e dei suoi collaboratori. Un altro grande successo cinematografico del 1986 fu *Children of a lesser God*, basato sul racconto di Mark Madoff. La trama racconta della relazione conflittuale tra Sarah Norman (interpretata da Phyllis Frelich, altra grande esponente del NTD), studentessa cieca, e il suo insegnante James Leeds.

Un altro aspetto interessante, che collega la lingua dei segni alla danza, viene da una testimonianza della Bancroft secondo cui tra le fonti di ispirazione, che la spinsero a creare una compagnia formata da attori udenti e non, vi fu quella dei danzatori kabuki giapponesi. Il termine kabuki è

costituito da tre ideogrammi: *ka* (poesia), *bu* (danza) e *ki* (arte) e deriva dal verbo *kabuku* che vuol dire *fuori dall'ordinario, fare cose stravaganti*. Si dice che l'origine risalga alla danzatrice Izumo no Ōkuni e alle sue danze sfrenate che poi furono censurate. Due sono, a mio avviso, i punti di contatto rilevanti con questa cultura: la predilezione per un tipo di comunicazione non verbale, a differenza della tradizione del teatro occidentale, e il concetto di ideogramma come simbolo portatore di un'idea, così come il gesto diventa simbolo di concetti più ampi e talvolta astratti. È molto interessante, a proposito, l'esperienza della Lindsay Kemp Dance Mime Company, coeva al National Theatre of the Deaf, che, sotto l'egida guida di Lindsay Kemp, mescola in modo sublime teatro, danza, mimo e canto. Lindsay Kemp, personalità britannica eclettica che ispirò David Bowie e tanti altri, in più occasioni dichiarò che il suo maestro Marcel Marceau gli diede le mani, giocando con le parole per indicare l'effettiva importanza delle mani nell'arte mimica e nella sua personale interpretazione di essa. Il mimo francese trasmise all'allievo britannico il solo *Le mani* come dono tra artisti e maestri nell'arte mimica che interpretano in modi totalmente differenti la loro arte. Certamente, il potere degli attori sordi consiste nell'essere abituati a esprimersi cinesteticamente invece che vocalmente, così come la forza delle coreografie citate prima consisteva nell'azione muta. Non mi addentro oltre a questo argomento ma mi riservo di approfondire il rapporto con la danza e il balletto pantomimo in futuro perché potrebbe svelare delle sorprese.

In chiave più contemporanea, invece, come non ricordare il solo di Lutz Förster, storico danzatore della compagnia di Pina Bausch, che interpretò in lingua dei segni il brano *The man I love* all'interno dello spettacolo *Nelken* nel 1994. Di recente ho avuto l'onore di incontrarlo durante un workshop coreografico e mi ha raccontato che all'epoca aveva un caro amico interprete in lingua dei segni da cui imparò la sequenza per il brano, poi lo propose a Pina Bausch che ne fu entusiasta e lo inserì nello spettacolo come un solo. Gli chiesi se avesse avuto qualche contatto con persone sorde durante il processo creativo, cosa che sarebbe risultata molto interessante, ma sfortunatamente ha risposto negativamente. Tra le sorprendenti forme artistiche in cui ritroviamo la lingua dei segni, infine, sottolineando ancora una volta come l'avvento del digitale abbia investito ogni campo, nel 1995 Philippe Decouflé realizzò un cortometraggio intitolato *Le petit bal perdu* dall'omonima canzone interpretata da Bourvil. Ciò che risulta estremamente interessante è l'ironia con cui viene utilizzata la lingua dei segni. Non si tratta di una semplice trasposizione del brano ma i protagonisti trattano il testo con ironia, associando talvolta a qualche termine il suo opposto attraverso il movimento. Fu un esperimento che riscosse molto successo.

## 2.2 L'ESPERIENZA DEL NATIONAL THEATRE OF THE DEAF

Fin qui abbiamo tracciato una panoramica delle varie forme d'arte in cui ritroviamo la lingua dei segni come mezzo espressivo. Adesso esaminiamo il suo impiego nel teatro, attraverso l'esperienza del NTD. Se è vero che, come sostiene Schechner, la politica sia ovunque e non esista la teoria dell'arte per l'arte o astratta, lontana da prassi artistiche e culturali, non possiamo considerare l'NTD fuori dal contesto americano degli anni '60. Ambiente fervido e vivo in cui nasceranno tra l'altro i *performance studies*, dove dilaga la pop art come non-arte e ci si addentra in nuovi spazi come il garage utilizzato da Schechner. Si cercano spazi alternativi e si comincia a parlare di irruzione della vita quotidiana nella performance. Se a questo fermento culturale si aggiungono le difficoltà della comunità sorda e il progredire verso un riconoscimento nella società, il quadro in cui sorge l'NTD è completo. Nel 1880 in America viene fondata la National Association of Deaf per difendere i diritti civili delle persone sorde. La sordità era percepita come *anti-speech* e *anti-English*. Nel 1905 l'American Sign Language comincia a diffondersi con programmi bilingui e biculturali nei circoli accademici e pubblici. Soltanto nel 1960 con un articolo del Dr. Siger, si riconoscono le potenzialità della lingua dei segni sul palcoscenico. Si tratta di una lingua diversa dal quotidiano, modellata *ad hoc*<sup>21</sup>.

L'NTD è costituita da un gruppo misto di attori sordi che provengono dalla Gallaudet University dove fu fondato il primo dipartimento per sordi e di attori udenti che traducono oralmente simultaneamente, in scena o dietro le quinte, per consentire la comprensione a tutti. Il *turning point* per l'NTD arrivò con il primo debutto nel 1966 e fu un grande successo. Non mancarono, però, polemiche tra il pubblico sordo secondo cui l'uso della parola in scena sminuiva il valore della lingua dei segni. Tra le critiche favorevoli vi fu chi sostenne che si trattava di un contributo significativo alle arti performative americane. In realtà si trattava di una vera e propria rivoluzione che Taras B. Denis sintetizza così:

*All told, the new theatre- the show boat of the nation's deaf- has been launched. Commissioned, but yet unchristened, she floats in port: Proud, the promise of potential in her planks, confident that her captain will come up with a crew capable of challenging the often rough seas of the entertainment world. How will she sail? What storms will she weather? What ports will she visit? What cargo will she unload? Above all, what*

---

<sup>21</sup> Stephen C. Baldwin, *Pictures in the air, the Story of the National Theatre of the Deaf*, Gallaudet University Press, 1994, <<Of course, the sign language of casual conversation is not appropriate to the stage. But sign language properly learned and properly used can be a vehicle of considerable power and beauty, better suited to the expression of emotion, in some respects, than any spoken language>>, cit. Dr. Siger, pag. 15

*new dramatic adventures will she be able to add in the log of her sister ships already on the seas? Not just time, but tide, too, will tell*<sup>22</sup>.

Fortemente voluta da David Hays in collaborazione con Violet Armstrong, Bernard Bragg, Lou Fant, Ed Fearon, Plyllis Frelich, la compagnia americana del National Theatre of the Deaf, oggi conosciuta in tutto il mondo, vanta un'esperienza di oltre 40 anni. Inizialmente costruiva i suoi spettacoli su testi o drammi scritti che venivano tradotti in lingua dei segni. Il ruolo dei traduttori fu fondamentale nei primi tre anni. I testi erano scritti in inglese e per tradurli in lingua dei segni americana, una sorta di dialetto della lingua dei segni inglese che si differenzia in parecchi elementi, bisognava prestare attenzione a combinare bene i segni alle parole sia in termini di stile che di contenuto e spirito. Uno degli autori prediletti da Hays, direttore artistico della compagnia, è Dylan Thomas. Progressivamente furono creati testi appositamente per la compagnia. Come possiamo constatare da alcune interviste sul web, una delle difficoltà maggiori per gli attori udenti è dialogare con i compagni in lingua dei segni. Il tutto deve avvenire nel modo più naturale e fluido possibile. Una qualità degli attori non udenti è la velocità di apprendimento. Quali sono le caratteristiche del NTD? Lo spazio scenico è essenziale, con pochi elementi, in modo da consentire il movimento dei performer e anche per potersi spostare più facilmente in tournèe. Talvolta bisogna apportare delle modifiche ai testi come ad esempio *guarda!* piuttosto che *ascolta!*, piccoli accorgimenti che possono sembrare banali ma che sono essenziali. Viene tagliata, laddove prevista, un'interazione verbale fatta di domande con il pubblico perché bisogna tener conto della presenza di non udenti. Vengono utilizzati strumenti musicali con forti vibrazioni che indicano l'attacco delle scene e l'ingresso degli attori. Le percussioni ad esempio sono molto usate perché possono essere percepite da tutti. I *voice actors*, prima in scena leggendo lo script e poi progressivamente dietro le quinte, devono sempre cercare l'equilibrio in modo da non indebolire con la voce la potenza dei segni resa con l'aggiunta di gesti teatrali.

Tra le performance del NTD ricordiamo *The Tale of Kasane*, in cui Hays invitò un attore giapponese a prendere parte allo spettacolo. La semplicità e la classicità del teatro Kabuki si sposava con i principi della compagnia. Da lì cominciarono vari tour in Cina, dove le performance diventano sorprendentemente trilingue: si traduce persino in cinese.

Hays più di una volta rammentava al suo pubblico e alla stampa che non si trattava di un teatro *per* i sordi, cosa che poteva destare discriminazioni, ma di un teatro *dei* sordi. Anche loro possono

---

<sup>22</sup> Stephen C. Baldwin, *Pictures in the air, the Story of the National Theatre of the Deaf*, Gallaudet University Press, 1994, pag.40

prendere parte all'intrattenimento e abbracciare un pubblico eterogeneo, tenendo sempre in mente che il corpo di per sé è fonte di teatro<sup>23</sup>.

Concludo con una bellissima immagine che racchiude l'essenza del NTD e che ne dimostra la sua grande rivoluzione. La rivista *Time* commentò il nuovo stile della compagnia: *They paint pictures in the air, it is language*, sottolineando il carattere visivo-evocativo che la contraddistingue.

Sono evidentemente delle immagini cariche di significato etico-politico oltre che artistico.



---

<sup>23</sup> Stephen C. Baldwin, *Pictures in the air, the Story of the National Theatre of the Deaf*, Gallaudet University Press, 1994. <<Human body is in itself a source of drama>>, cit. David Hays, pag. 70







## CONCLUSIONI

Molteplici sono gli spunti e le riflessioni circa le espressioni artistiche della lingua dei segni. Ho tracciato una breve panoramica consapevole del fatto che bisognerebbe approfondire ciascun aspetto più a fondo. Ciò che mi promettevo di fare era dimostrare l'esistenza di una realtà non indifferente ma incisiva e rivoluzionaria, che fa a gomitate tra le sue *sister ships*. Se da un lato abbiamo maggiori testimonianze dell'opera del NTD, d'altro canto ci sono poche voci in merito alle esperienze italiane. In ogni caso è indubbio che il National Theatre of the Deaf possa considerarsi parte di quella neoavanguardia americana di cui parla Schechner, in quanto portavoce di cambiamenti sociali per riconsiderare e valorizzare la comunità sorda. Dal punto di vista artistico, la gestualità della lingua dei segni ha un legame visibile con la mimica, come dimostra l'appellativo cui si era soliti chiamarla fino alla metà del '900 o come testimoniano parole come *mangiare* o *dormire* nell'alfabeto dei muti. Le potenzialità performative sono enormi e possono colpire più di mille parole. In ogni caso considero questo lavoro come un frammento, per dirla in termini romantici, imperfetto e compiuto, come il *Diechterliebe* di Schumann, forma circolare e chiusa in cui inizio e fine sono instabili, suggeriscono un passato prima che il brano cominci e un futuro dopo il suo accordo finale.



*Life is beautiful, be happy and love each other!*

Scultura di Zuzana Čížková alla stazione Kobrova di Praga

## BIBLIOGRAFIA

- Stephen C. Baldwin, *Pictures in the air, the Story of the National Theatre of the Deaf*, Gallaudet University Press, 1994
- Maricla Boggio, *Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa*, Bulzoni Editore, 2001
- Michele Cavallo, *Teatro nel sociale note a margine*, in *Biblioteca teatrale*, n.111-112, luglio-dicembre 2014
- Guido Di Palma, *Il teatro impoverito come ambiente arricchito ovvero del teatro sociale*, in *Biblioteca teatrale*, n.111-112, luglio-dicembre 2014
- Alessandra R. Ghiglione e Alberto Pagliarino, *Fare Teatro Sociale*, Audino, 2007
- Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, capp. 11-12, Feltrinelli, 1965
- Alessandro Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, UTET Università, 2014
- Aldo Roma, *Il teatro silenzioso: appunti e riflessioni sul teatro dei sordi*, in *Biblioteca teatrale*, n.111-112, luglio-dicembre 2014
- Irene Scaturro, *Il progetto Punti di vista: storia di un esperimento sensoriale*, in *Biblioteca teatrale*, n.111-112, luglio-dicembre 2014
- Richard Schechner, *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*, Bulzoni Editore, 2017