



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Economia e Gestione delle Arti e  
delle attività culturali (EGArt)

Tesi di Laurea

# **La disabilità in scena: danza, corpi, sguardi.**

**I casi di Jérôme Bel, Alessandro Sciarroni e DV8  
Physical Theatre**

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Susanne Franco

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Stefania Portinari

**Laureanda**

Lisa Nogarin

Matricola 856022

**Anno Accademico**

2019 / 2020



## INDICE

<b>Introduzione</b> .....	p. 1
<b>Capitolo 1 <i>Dire disabilità.</i></b>	
1.1. Definire la disabilità.....	p. 4
1.2 La normativa europea e i progetti di ricerca in corso.....	p. 12
<b>Capitolo 2 <i>Concetti e sguardi: la disabilità rappresentata.</i></b>	
2.1 Vecchie idee, nuove prospettive.....	p. 28
2.2 Freak show e Medical Theater: alcune tappe nella rappresentazione della disabilità...	p. 32
2.3 La disabilità come una possibilità del corpo.....	p. 39
<b>Capitolo 3 <i>Un esempio italiano: il progetto Danzabile.</i></b>	
3.1 Genesi e struttura del progetto.....	p. 44
3.2 Definizione e obiettivi della danza inclusiva.....	p. 48
3.3 Le realtà coinvolte nel progetto.....	p. 54
<b>Capitolo 4 <i>La disabilità in scena.</i></b>	
4.1 <i>Disabled Theater</i> (2012) di Jérôme Bel.....	p. 59
4.2 <i>Your Girl</i> (2007) di Alessandro Sciarroni.....	p. 73
4.3 <i>The Cost of Living</i> (2004) di Lloyd Newson, DV8 Physical Theatre.....	p. 86
<b>Bibliografia</b> .....	p. 102



## INTRODUZIONE

Questa tesi ha per oggetto il rapporto tra danza e disabilità di cui prende in analisi sia gli aspetti artistici ed estetici sulle scene contemporanee a livello internazionale, sia la dimensione sociale, a partire dal pubblico che assiste a spettacoli con danzatori con disabilità. L'incontro tra disabilità e arti performative non è avvenuto in tempi recenti e si è trasformato insieme al concetto stesso di disabilità e alla relativa legislazione e alle diverse definizioni che si sono susseguite negli ultimi decenni.

Analizzare la tematica della disabilità, del suo rapporto con il contesto sociale e culturale, e della trasformazione nel tempo di questo concetto dalla prospettiva delle pratiche artistiche e in particolare di danza e teatro, implica necessariamente l'assunzione di un punto di vista parziale. La circoscrizione dell'ambito di analisi, però, permette l'emergere di alcune riflessioni che dal particolare ricadono anche sulla dimensione più generale della prospettiva da cui considerare la disabilità. Inoltre, aprire nuovi spazi alla disabilità nel contesto della danza e del teatro, non offre solamente nuove possibilità e visibilità ad artisti con disabilità, contribuendo a sensibilizzare gli spettatori, ma permette anche alla diversità di essere riconosciuta come un fattore importante nei processi di innovazione artistica. Emerge dunque l'evidenza di come rendere il contesto performativo inclusivo rappresenti allo stesso tempo un imperativo artistico e sociale.

Nel primo capitolo offro un'analisi di come il concetto di disabilità si è trasformato a partire dal piano linguistico per finire a quello normativo. Per condurre questa analisi ho preso in considerazione principalmente le classificazioni inerenti la disabilità prodotte negli anni dall'Organizzazione Mondiale della Sanità, in particolare la *Classificazione internazionale delle menomazioni, disabilità e handicap* (1980) e la *Classificazione internazionale del funzionamento, della disabilità e della salute* (2001). Presto particolare attenzione al tema della partecipazione delle persone con disabilità al panorama artistico-culturale, proponendo l'analisi di alcuni interventi a livello europeo. Tra i molti programmi di ricerca europei inerenti il tema della disabilità e delle arti performative, ho scelto di approfondire tre progetti co-finanziati da *Creative Europe* che coinvolgono anche alcune istituzioni che operano sul territorio italiano. I progetti a cui faccio

riferimento sono: *Moving Beyond Inclusion, ImPart* e *POWER- Performances Of Wide Enrichment to Raise Awareness on Different Abilities and Promote Integration*.

Nel secondo capitolo prendo in esame alcuni modi in cui può essere letta e interpretata la presenza della disabilità sulla scena. La base per questa analisi sono state in modo particolare le pubblicazioni di due studiose di rilievo nell'ambito dei *Disability Studies*, Rosemarie Garland Thomson e Petra Kuppers, con particolare attenzione al testo di quest'ultima *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge* (2003) che propone numerose prospettive da cui indagare il rapporto tra disabilità e arti performative contemporanee. Nello specifico mi sono soffermata sull'analisi della pratica dei *Freak Show* e sul concetto di *Medical Theater*, nonché sul dimostrare l'infondatezza della dicotomia corpo diverso o disabile/corpo 'normale' o normativo, così come sostenuto anche da Hayden White in *Bodies and Their Plots* (1995).

Nel terzo capitolo approfondisco il panorama nazionale grazie all'analisi del caso del progetto *DANZABILE*, la prima rete italiana online che permette l'incontro e il confronto tra chi lavora nell'ambito della danza inclusiva. Oltre a presentare la struttura del progetto e le caratteristiche delle realtà partner mi sono soffermata anche sull'analisi del concetto stesso di inclusività. Mettendo in evidenza i benefici che tali progetti possono apportare sia alle persone con disabilità, sia all'intera comunità, sottolineo come il sostegno di queste realtà rappresenti insieme un imperativo artistico e sociale.

Infine, nel quarto capitolo analizzo tre opere coreografiche, rispettivamente di Jérôme Bel (*Disabled Theater*, 2012), Alessandro Sciarroni (*Your Girl*, 2007) e Lloyd Newson - DV8 Physical Theatre (*The Cost of Living*, 2004), per mettere in evidenza come danza e teatro possono rappresentare un contesto estremamente efficace attraverso cui proporre una riflessione attorno al tema della disabilità. Per queste analisi ho considerato oltre a saggi, come nel caso di *Disabled Theater* (2015) la raccolta curata da Sandra Umathum, Benjamin Wihstutz, anche diversi articoli e recensioni, in particolare pubblicati su riviste scientifiche che si occupano di danza e teatro, come «Dance Research Journal» o «Sciami». Di rilievo sono state inoltre le presentazioni e dichiarazioni pubblicate nelle pagine web degli autori o delle compagnie, nonché varie interviste rilasciate da parte degli autori e dei performer stessi.

Se inizialmente la presenza della disabilità sulla scena rappresenta per lo spettatore medio un elemento straniante, con l'avanzare delle azioni diventa sempre più evidente

come la disabilità non costituisca affatto un elemento di frattura rispetto all'esperienza dello spettatore. Le azioni dei performer con disabilità, infatti, mettono in evidenza alcune considerazioni ed esperienze centrali nella vita di ciascun individuo.

Vengono così a concretizzarsi sulla scena quelle riflessioni e considerazioni che caratterizzano la definizione del concetto di disabilità così come determinato dalla Classificazione del 2001 e dal modello multidimensionale da essa introdotto. È inoltre indicativo come la nascita di questo modello per vari aspetti innovativo coincida con il periodo in cui sono state realizzate le prime versioni di *The Cost of Living*, opera che ha fortemente influenzato il ruolo e il significato della disabilità sulla scena.

Nelle opere che prendo in esame, così come nella classificazione corrente, infatti, nel definire la disabilità l'attenzione si sposta dalle caratteristiche proprie dell'individuo alla dimensione relazionale e della partecipazione. La disabilità cessa di essere una questione angusta, che riguarda solo una minoranza, per diventare una tematica che deve interessare tutta la società.

## CAPITOLO 1

### *Dire disabilità.*

#### **1.1 Definire la disabilità.**

La presenza di artisti con disabilità nelle discipline performative non è un fenomeno recente, ma è indubbio che nel tempo la prospettiva con cui si è considerata e problematizzata, anche sulla scena, la tematica della disabilità sia mutata, e questo perché il concetto stesso di disabilità è in evoluzione.

Sia che la disabilità costituisca il nucleo dell'opera, sia che appaia solamente come elemento di contorno, è inevitabile che la sua presenza sulla scena inneschi una riflessione innanzitutto su come essa entri in dialogo con la performance, ma anche in merito a quale prospettiva venga proposta per considerare il concetto di disabilità. La presenza della disabilità in scena, infatti, fa emergere l'intricata questione della sua rappresentazione.

È indubbio che le pratiche artistiche vadano ben oltre le definizioni e le proposte scientifiche attorno al tema della disabilità, e non si limitino a registrare i cambiamenti nelle prospettive da cui la tematica viene considerata, ma certamente possono offrire nuove lenti attraverso cui leggere questo concetto e la sua evoluzione.

«La disabilità è un concetto in evoluzione»<sup>1</sup> come è affermato nel *Preambolo* alla *Convenzione sui diritti umani delle persone con disabilità* delle Nazioni Unite emanata nel dicembre 2006, e in relazione all'evoluzione di un concetto deve inevitabilmente mutare anche il linguaggio, limitandosi alla registrazione del cambiamento oppure intervenendo attivamente e in modo costruttivo nel dibattito.

Handicappato, diversamente abile, diversabile, disabile, portatore di handicap, sono solamente alcune delle espressioni usate sia nella vita quotidiana che nella normativa ad hoc, prodotta dagli anni Sessanta del Novecento ad oggi, per riferirsi a persone. Ad uno sguardo superficiale l'evoluzione della nomenclatura nell'ambito della disabilità rischia di apparire come una questione arida, puramente normativa e lontana dalla realtà, ma quando i termini si riferiscono a persone il linguaggio utilizzato assume un valore affatto

---

<sup>1</sup> *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, a cura del Comitato Italiano per l'UNICEF onlus, Roma, 2007, art. 30.



indifferente. Il rischio nel quale si incorre tentando di definire una persona e le sue caratteristiche con un'unica parola è quello di ridurre l'individuo agli aggettivi che in realtà si riferiscono solamente ad una sua dimensione, ed è per questo motivo che ad oggi si preferisce utilizzare il termine persona con disabilità, mettendo al primo posto proprio la persona, piuttosto di usare forme aggettivali che condensano in un'unica espressione l'individuo e una sua caratteristica (come nel caso delle parole disabile, diversabile o handicappato).

Ma come già evidenziato, non si tratta solamente del mutamento di parole, ma di una ben più complessa trasformazione nelle modalità di considerare la disabilità, una diversa prospettiva dalla quale considerare le sue cause e i suoi effetti nella vita e nel contesto ambientale e sociale dell'individuo.

In tal senso un importante ruolo innovatore, riguardante sia la classificazione e la definizione dei concetti legati alla disabilità, sia riguardo gli atteggiamenti e le modalità di pensare e rapportarsi a questi concetti, ha avuto la *Classificazione internazionale del funzionamento, della disabilità e della salute (International Classification of Functioning, Disability and Health, 2001, in breve ICF)* adottato ad oggi da 191 Paesi (tra cui l'Italia che è tra i 65 Paesi che hanno contribuito alla sua creazione) come lo standard sancito dall' Organizzazione Mondiale della Sanità per descrivere e classificare salute e disabilità.

Rispetto al precedente modello di riferimento, la *Classificazione internazionale delle menomazioni, disabilità e handicap* (in breve ICIDH) del 1980, l'ICF introduce, oltre all'uso del termine 'persona con disabilità', anche un vero e proprio nuovo modello per considerare la disabilità. Nonostante risulti evidente il ruolo innovatore di tale classificazione nel considerare la disabilità, la questione non risulta affatto conclusa, ma sono ancora molti gli elementi da perfezionare. Basti pensare ancora alla sola locuzione 'persona con disabilità', che, pur rappresentando un'indiscussa evoluzione, resta comunque una generalizzazione, non dando risalto alle molteplici differenze tra le caratteristiche e i bisogni delle persone indicate con questo termine.

Come già si evince dal titolo, la *Classificazione internazionale delle menomazioni, disabilità e handicap* del 1980 stabiliva una precisa sequenza lineare: Menomazione (*Impairment*), Disabilità (*Disability*), Handicap. La Menomazione, intesa come un'anomalia o riduzione fisica riguardante organi, apparati o sistemi, è la causa diretta

della disabilità, definibile come l'oggettivazione della menomazione e quindi la riduzione o la perdita della capacità di compiere una funzione. La disabilità, quindi è considerata la determinate dell'handicap, definito come una situazione di svantaggio, misurabile come uno scostamento rispetto ai parametri personali, sociali considerati nella norma, direttamente derivante dalla menomazione<sup>2</sup>.

La nuova classificazione introdotta dall'ICF presenta, invece, un rapporto non così strettamente causale tra la condizione di salute dell'individuo e la disabilità, proponendo un punto di vista multidimensionale che pone in relazione in maniera circolare le condizioni di salute, i fattori personali dell'individuo e il contesto ambientale, socioculturale in cui vive. La disabilità nell'ICF viene dunque definita come «la conseguenza o il risultato di una complessa relazione tra la condizione di salute di un individuo e i fattori personali, e i fattori ambientali che rappresentano le circostanze in cui vive l'individuo»<sup>3</sup>. Di conseguenza la riflessione sul 'funzionamento' dell'individuo non si limita alla descrizione delle sue condizioni di salute, ma necessita anche di un'attenta analisi dei fattori contestuali, ovvero dei fattori personali e ambientali. Mentre l'ICF non analizza i fattori personali, ovvero il *background* personale di vita di un individuo, perché evidentemente troppo variabile da persona a persona per essere categorizzato, spende molta attenzione nella classificazione dei fattori ambientali, estrinseci all'individuo e riguardanti il suo contesto di vita. Nell'ICF questi fattori vengono declinati nei capitoli riguardanti: prodotti e tecnologia; ambiente naturale e cambiamenti ambientali effettuati dall'uomo; relazioni e sostegno sociale; atteggiamenti, servizi, sistemi e politiche<sup>4</sup>.

Il concetto alla base della centralità dei fattori ambientali nella definizione della disabilità è il ruolo di facilitatori (ovvero fattori che con la loro presenza o assenza migliorano il funzionamento dell'individuo e riducono la disabilità) o barriere (che al contrario limitano il funzionamento e creano una situazione di disabilità) che questi possono assumere in relazione alle attività e ai bisogni dell'individuo<sup>5</sup>. Inoltre, considerando i vari ambiti in cui l'ICF declina i fattori ambientali, gli elementi che

---

<sup>2</sup> G. Zavettieri, *Dall'integrazione all'inclusione. Evoluzione storica e normativa della disabilità*, Canterano, Aracne Editrice, 2017, pp. 38-41.

<sup>3</sup> ICF, *Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute. Versione breve*, Gardolo, Edizioni Erickson, 2004, p. 32.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 31, 48.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 183-184.

possono ascrivere tra i facilitatori o le barriere comprendono sia tutto quanto può comportare la categorizzazione di un ambiente fisico come accessibile o meno, la presenza o meno di tecnologie che possono assistere nelle attività, ma anche aspetti inerenti gli atteggiamenti positivi o negativi delle persone e della società nei confronti della disabilità e tutto quanto ostacola o facilita la partecipazione e il coinvolgimento nelle più diverse attività di persone con disabilità. Ad esempio, in tale contesto, anche una scarsa conoscenza attorno al tema della disabilità dovuta a barriere culturali o scarsa informazione può aumentare lo spettro della disabilità<sup>6</sup>.

È dunque evidente come l'ICF voglia tenere insieme e mettere in relazione, ma non in una relazione strettamente causale bensì circolare, diversi aspetti della vita e del funzionamento dell'individuo. Nel perseguire tale obiettivo essa si basa sull'adozione di un nuovo modello per capire e analizzare la disabilità e il funzionamento, ovvero il modello biopsicosociale. Questo modello crea una sintesi tra il modello medico, che considera la disabilità come un problema inerente esclusivamente la persona e avente come unica causa diretta una menomazione o limitazione, e quello sociale, che mette in luce il ruolo centrale della società nella determinazione della disabilità. Il nuovo modello, dunque, propone una considerazione della salute dell'individuo che pone in relazione e sullo stesso piano la dimensione biologica, individuale e sociale, in questo modo la condizione di salute della persona deve considerare il suo benessere non solo fisico, ma anche psichico e sociale<sup>7</sup>.

Considerata questa più ampia prospettiva introdotta dal modello multidimensionale è evidente come il concetto stesso di disabilità subisca una modifica e un allargamento delle sfere di interesse diventando, come indicato nell'ICF, un «termine ombrello per menomazioni, limitazioni dell'attività o restrizioni della partecipazione»<sup>8</sup>, che indica gli aspetti negativi e limitanti dell'interazione tra un individuo, considerando la sua condizione di salute, e i fattori contestuali, quindi ambientali e personali, in cui si trova ad agire.

---

<sup>6</sup> R. Pigliacampo, *Dizionario della disabilità, dell'handicap e della riabilitazione*, Roma, Armando Editore, 2003, p. 9.

<sup>7</sup> ICF, *Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute. Versione breve*, cit., p. 36.

<sup>8</sup> Ivi, p. 14.

Un altro apporto innovativo introdotto dall'ICF, considerando come questa interpreta il concetto della disabilità, è la sua applicazione universale. Tale classificazione, infatti, non riguarda strettamente le persone con una disabilità, bensì chiunque, in quanto si sostiene che ogni individuo nel corso della vita possa sperimentare sulla propria pelle una situazione di disabilità, derivate ad esempio da un infortunio oppure semplicemente dall'età avanzata<sup>9</sup>.

Considerati alcuni tra gli aspetti più rilevanti presenti nella nuova classificazione è evidente come questa offra un modello innovativo non solamente nella traduzione linguistica della disabilità, bensì proponga anche nuovi punti di vista per considerare i concetti e gli ambiti riferiti alla disabilità, come ad esempio il suo valore universale e lo stretto legame con temi inerenti le barriere di tipo sociale o le problematiche riguardanti le relazioni e la partecipazione dell'individuo considerato il suo stato di salute.

L'ICF non propone solamente tematiche innovative, ma ribadisce anche concetti che potrebbero apparire ovvi, come ad esempio alla categoria d940 all'interno del capitolo riguardante *Attività e Partecipazione* che, facendo riferimento ai diritti umani, ribadisce come le persone con disabilità abbiano il diritto di:

godere di tutti i diritti riconosciuti nazionalmente e internazionalmente che sono concessi alle persone solo in virtù del fatto che sono esseri umani, come i diritti umani riconosciuti dalla Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo del 1948 dell'ONU e dalle *United Nations Standard Rules for the Equalization of Opportunities for Persons with Disabilities* del 1993; il diritto di autodeterminazione o autonomia, e il diritto di controllare il proprio destino<sup>10</sup>.

Ma proprio la rilevata disomogeneità tra il godimento dei diritti umani da parte delle persone con disabilità rispetto agli altri cittadini, ha condotto le Nazioni Unite nel 2006 a stilare un nuovo documento per superare quegli ostacoli che limitano o pregiudicano il godimento dei diritti umani e delle libertà fondamentali da parte delle persone con disabilità<sup>11</sup>. La *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, come è già reso evidente dal titolo, pone le sue basi nell'ICF, traendo da essa i concetti fondamentali

---

<sup>9</sup> ICF, *Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute. Versione breve*, cit., p. 18.

<sup>10</sup> Ivi, p. 36.

<sup>11</sup> *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, cit., art. 1.

«Scopo della presente Convenzione è promuovere, proteggere e assicurare il pieno ed eguale godimento di tutti i diritti umani e di tutte le libertà fondamentali da parte delle persone con disabilità, e promuovere il rispetto per la loro inerente dignità».

riguardanti la definizione della disabilità. Con riferimento al modello multidimensionale introdotto dalla classificazione del 2001 la disabilità viene, infatti, definita come:

il risultato dell'interazione tra persone con minorazioni e barriere attitudinali e ambientali, che impedisce la loro piena ed efficace partecipazione nella società su una base di parità con gli altri<sup>12</sup>.

La presente Convenzione, infatti, non istituisce nuovi diritti o diritti speciali per le persone con disabilità, bensì il suo principale scopo è quello di superare le discriminazioni per ribadire «il rispetto per la differenza e l'accettazione delle persone con disabilità come parte integrante della diversità umana e dell'umanità stessa»<sup>13</sup>, impegnando gli Stati Parte ad assumersi precise responsabilità per garantire alle persone con disabilità il pieno godimento dei diritti umani. In modo particolare la Convenzione sottolinea l'importanza di promuovere la partecipazione delle persone con disabilità in tutte le sfere della vita, dall'ambito sociale, a quello politico, a quello culturale, con lo scopo di riequilibrare gli svantaggi sociali a cui spesso le persone con disabilità sono soggette. Centrale per questo obiettivo è non solamente il tema dell'accessibilità e della non discriminazione, ma è anche necessario un impegno da parte degli Stati nel diffondere informazioni attorno al tema della disabilità al fine di sensibilizzare la società nel suo insieme, non limitandosi a combattere i pregiudizi e gli stereotipi, ma promuovendo la consapevolezza sulle potenzialità, capacità e contributi delle persone con disabilità<sup>14</sup> facilitando così la loro piena inclusione e partecipazione alla vita della comunità. Inoltre, anche l'articolo dedicato alla «partecipazione alla vita culturale, alla ricreazione, al tempo libero e allo sport»<sup>15</sup> propone questa duplice concezione della partecipazione, da un lato sottolineando la necessità di rendere la vita culturale accessibile, sia per quanto riguarda l'accessibilità dei luoghi della cultura, sia dei materiali culturali, ma anche ribadendo la necessità di mettere la persona con disabilità nelle condizioni di poter sviluppare e realizzare il proprio potenziale artistico, creativo e intellettuale, a vantaggio non solo proprio, ma anche della comunità stessa.

---

<sup>12</sup> *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità, cit., Preambolo.*

<sup>13</sup> *Ivi*, art. 3.

<sup>14</sup> *Ivi*, art. 8.

<sup>15</sup> *Ivi*, art. 30.

La presente Convenzione, dunque, pur «riconoscendo [...] la diversità delle persone con disabilità»<sup>16</sup>, ribadisce la necessità dell'uguaglianza nel godimento dei diritti umani e delle libertà fondamentali dell'individuo e sottolinea come le persone con disabilità debbano essere considerate come parte integrante dell'umanità, prestando particolare attenzione alle tematiche dell'inclusione e della partecipazione, riconoscendo come ciò porterà ad un accresciuto benessere e sviluppo umano, sociale ed economico dell'intera comunità. L'influenza di tale Convenzione, infatti, non si limita agli ambiti riguardanti strettamente la disabilità, bensì anche alle più generali e inclusive riflessioni inerenti i diritti umani.

Un'evidente prova dell'influenza esercitata dalla Convenzione è l'*Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile*, il programma d'azione sottoscritto nel settembre 2015 dai governi dei Paesi membri dell'ONU, che presenta diciassette obiettivi da raggiungere entro il 2030. Mentre nel precedente programma delle Nazioni Unite, gli *Obiettivi di Sviluppo del Millennio* da raggiungere tra il 2000 e il 2015, il tema della disabilità non era preso in considerazione, nella presente *Agenda* esso ha ottenuto la dovuta attenzione.



I 17 obiettivi per uno sviluppo sostenibile esposti nell' *Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile*, <[www.unric.org/it/agenda-2030](http://www.unric.org/it/agenda-2030)>.

I diciassette obiettivi dell'*Agenda 2030*, infatti, mettendo al centro i diritti umani, non possono ignorare le indicazioni della *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*.

<sup>16</sup> *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, cit., *Preambolo*.

Nel documento del 2015, quindi, un ruolo fondamentale assumono i temi dell'inclusione e dell'accessibilità, con riferimenti espliciti alle persone con disabilità, in particolare nella descrizione degli obiettivi riguardanti l'educazione (4. istruzione di qualità), l'ambito lavorativo (8. lavoro dignitoso e crescita economica), la riduzione delle disparità (10. ridurre le disuguaglianze) e le città inclusive (11. città e comunità sostenibili)<sup>17</sup>. Appare dunque evidente come gli obiettivi dell'*Agenda 2030* per uno sviluppo sostenibile possano essere raggiunti solamente attribuendo la dovuta attenzione anche all'inclusione e alla partecipazione delle persone con disabilità.

Ripercorrendo l'evoluzione della definizione e del concetto di disabilità nella normativa proposta, è evidente una radicale traslazione, dal considerare la disabilità come una questione riguardante un individuo, o al massimo una minoranza circoscritta, al considerarla una tematica di rilevanza fondamentale per l'intera società. Non si tratta più di considerare nella sua singolarità una persona, di individuare nella sua menomazione la causa unica e diretta della sua disabilità, bensì di guardare all'interno del gruppo sociale e del contesto ambientale comune per identificare quali siano le cause che determinano la condizione di disabilità. La disabilità, da tematica angusta e inerente solo un certo gruppo di individui, diventa una questione di interesse universale, sia in quanto viene messo in rilievo il ruolo della dimensione sociale e ambientale nella determinazione della disabilità, sia perché le persone con disabilità vengono riconosciute come parte integrante della comunità, mettendo in rilievo l'importanza delle tematiche dell'inclusione e dell'accessibilità. E l'*Agenda 2030* è una chiara testimonianza di ciò, in quanto non concepisce la possibilità della realizzazione e della promozione di uno sviluppo sostenibile dell'intera umanità senza la partecipazione e l'inclusione delle persone con disabilità. Da questo punto di vista il livello di integrazione delle persone con disabilità, e le opportunità per la loro partecipazione attiva a tutte le dimensioni della vita sociale diventano un importante indicatore per considerare lo sviluppo della comunità, così come l'eliminazione dei fattori contestuali e ambientali che agiscono come barriere alla vita inclusiva, diventa un obiettivo fondamentale per uno sviluppo sostenibile.

---

<sup>17</sup> *Trasformare il nostro mondo: l'Agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile*, Risoluzione adottata dall'Assemblea Generale il 25/09/2015.

## 1.2 La normativa europea e i progetti di ricerca in corso.

Considerare la disabilità dalla prospettiva d'analisi della partecipazione alla vita culturale implica necessariamente l'assunzione di un punto di vista parziale su tale tematica, ma proprio grazie a questa circoscrizione dell'ambito di analisi è possibile far emergere alcuni quesiti e riflessioni che dal particolare coinvolgono e ricadono anche sulla dimensione più generale della prospettiva da cui considerare il tema della disabilità e l'intricata questione del rapporto con essa. Infatti, come reso evidente dal percorso di trasformazione compiuto dalla definizione e dal concetto di disabilità, e il cambiamento di prospettiva nella considerazione del suo ruolo nella dimensione sociale, esso non è più considerato un tema circoscritto, bensì una questione trasversale a tutti gli ambiti della vita, ponendo particolare attenzione ai temi della partecipazione e dell'inclusione alla dimensione sociale, politica, economica e culturale.

Anche la dimensione culturale assume un ruolo centrale con riferimento al tema dell'inclusione delle persone con disabilità. È indicativo come nella classificazione proposta dall'ICF, la cultura compaia nel capitolo dedicato alla vita sociale, civile e di comunità<sup>18</sup> all'interno della componente intitolata *Attività e Partecipazione*, sezione che riguarda «le azioni e i compiti richiesti per impegnarsi nella vita sociale fuori dalla famiglia, nella comunità, in aree della vita comunitaria, sociale e civile»<sup>19</sup>.

La centralità della partecipazione alla vita culturale da parte delle persone con disabilità come componente dell'inclusione sociale viene ribadito anche nell'articolo 30 della *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, esso infatti non si limita a trattare il tema dell'accessibilità al sapere e alla cultura, ma evidenzia anche l'impegno che gli Stati Parte devono assumersi al fine di «dare alle persone con disabilità l'opportunità di sviluppare e realizzare il loro potenziale creativo, artistico e intellettuale, non solo a proprio vantaggio, ma anche per l'arricchimento della società»<sup>20</sup>.

Anche la *Convenzione UNESCO sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali* del 2005<sup>21</sup> sottolinea la necessità da parte degli Stati di supportare e promuovere le diverse forme di espressione culturale per il benessere e lo sviluppo di

---

<sup>18</sup> ICF, *Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute. Versione breve*, cit., cap. 9, d920, p. 152.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, cit., art. 30.

<sup>21</sup> *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, UNESCO, Parigi, 20/10/2005.



tutte le comunità. La *Convenzione* UNESCO non fa esplicito riferimento alla disabilità, ma in più occasioni sottolinea come l'espressione culturale rappresenti un elemento strategico per l'incremento della coesione sociale, in modo particolare per il miglioramento della condizione sociale delle donne e delle minoranze, gruppi per vari aspetti assimilabili a quello delle persone con disabilità. All'articolo 7 della *Convenzione*, inerente le misure di promozione delle diversità culturali, ad esempio si sottolinea come:

Parties shall endeavour to create in their territory an environment which encourages individuals and social groups:  
to create, produce, disseminate, distribute and have access to their own cultural expressions, paying due attention to the special circumstances and needs of women as well as various social groups, including persons belonging to minorities and indigenous peoples<sup>22</sup>.

Nella *Convenzione* UNESCO le diverse forme di espressione artistica e culturale, con particolare attenzione all'espressione culturale delle minoranze, vengono chiaramente identificate come un'importante mezzo strategico per lo sviluppo sociale e per l'arricchimento della comunità<sup>23</sup>. È dunque dovere degli Stati Parte creare un ambiente favorevole allo sviluppo e alla promozione delle diverse espressioni culturali. Si sottolinea soprattutto l'importanza dell'educazione e della consapevolezza del pubblico verso queste tematiche<sup>24</sup>, nonché l'utilità di programmi di collaborazione internazionale, attraverso accordi di co-produzione o co-distribuzione<sup>25</sup>.

Nonostante l'Unione Europea sia parte sia della *Convenzione* UNESCO del 2005 sia della *Convenzione* ONU del 2006, nella recente analisi del Parlamento Europeo sul tema dell'accesso alla cultura da parte delle persone con disabilità<sup>26</sup>, datata dicembre 2019, viene evidenziato come siano ancora molte le barriere che limitano o impediscono l'accesso alla cultura, sia come consumatori, sia come attori amatoriali o professionisti. Inoltre, nonostante l'articolo 31 della *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità* sottolinei la necessità di raccogliere informazioni e promuovere ricerche statistiche sul

---

<sup>22</sup> *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, cit., art. 7.

<sup>23</sup> Ivi, *Preambolo*.

<sup>24</sup> Ivi, art. 10.

<sup>25</sup> Ivi, art. 12.

<sup>26</sup> M. Pasikowska-Shnass, *Access to Cultural Life for People with Disabilities*, Briefing del Parlamento Europeo, 02/12/2019.

tema dell'inclusione e della partecipazione delle persone con disabilità, viene rilevato come i dati inerenti tale questione siano ancora molto insufficienti, situazione inaccettabile dal momento che si stima siano 80 milioni le persone nell'Unione Europea a presentare una qualche forma di disabilità, numero per altro in aumento considerando l'invecchiamento medio della popolazione.

Nonostante questa importante incidenza di persone con disabilità all'interno degli Stati Membri, sono ancora molti gli ostacoli che impediscono un accesso equo alla cultura. Un'analisi del 2012 della *European Blind Union*, ad esempio, ha rilevato come le persone con disabilità visive abbiano un limitato accesso alla cultura e che poco sia stato fatto finora per facilitare l'accesso ai musei per le persone cieche, ipovedenti, sorde o con difficoltà uditive. Anche se l'Unione Europea negli anni ha intensificato l'attenzione nei confronti di questa tematica, appare evidente come il percorso per il raggiungimento di un accesso il più estensivo e inclusivo possibile sia ancora lungo.

Nella risoluzione del 2016 per l'implementazione della *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, il *Disability Intergroup* del Parlamento Europeo, che dal 1980 difende i diritti delle persone con disabilità, ha infatti sottolineato l'importanza dell'impegno nell'ambito dell'accessibilità alla vita culturale. Nella stessa direzione è orientata anche la strategia europea sulla disabilità per il decennio 2010-2020 (*European Disability Strategy 2010-2020: A Renewed Commitment to a Barrier-Free Europe*) che tra i suoi obiettivi ha inserito quello di incrementare l'accessibilità e la partecipazione alla vita culturale da parte delle persone con disabilità, nello specifico, inserendo l'accessibilità tra i criteri del concorso per la Capitale Europea della Cultura, da cui nel 2015 si è sviluppato l'*European Access City Award* (vinto nel 2020 dalla città di Varsavia, Polonia), oppure nel 2018, nell'ambito dell'anno europeo del patrimonio culturale, promuovendo premi speciali per l'accessibilità del patrimonio culturale, vinti da Viborg in Danimarca e da Monteverde in Italia<sup>27</sup>.

Il più recente *European Accessibility Act*, datato marzo 2019, invece, nel definire la regolamentazione sull'accessibilità di prodotti e servizi fa riferimento anche all'accessibilità da parte di persone con disabilità al settore audiovisivo.

---

<sup>27</sup> M. Pasikowska-Shnass, *Access to Cultural Life for People with Disabilities*, cit., p. 1.

Oltre a definire standard e direttive in merito ad accessibilità e partecipazione l'Unione Europea finanzia e promuove anche diversi progetti nell'ambito del settore culturale. Un esempio è la *EU Disability Card*, introdotta nel 2016 in otto stati membri per offrire alle persone con disabilità un accesso equo, supportato ad esempio da guide audio o visive o tour in lingua dei segni, e gratuito a vari eventi e istituzioni culturali. L'Unione Europea, inoltre, attraverso investimenti strutturali e finanziari supporta il miglioramento dell'accessibilità fisica a vari siti ed edifici del patrimonio culturale.

Come testimoniato dalla *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità* e dagli obiettivi dell'*Agenda 2030*, è ormai riconosciuta la necessità della partecipazione delle persone con disabilità per il raggiungimento di uno sviluppo inclusivo e sostenibile, anche in ambito culturale. Infatti, anche *Creative Europe*, il programma quadro della Commissione Europea inerente il sostegno dei settori culturali e audiovisivi, ponendo la diversità, l'inclusione e la sostenibilità come componenti fondamentali per uno sviluppo culturale e una crescita economica, non può ignorare i temi dell'accessibilità e della partecipazione delle persone con disabilità, non solo a loro vantaggio, ma per il benessere e il progresso dell'intera comunità.

Tra i progetti culturali sviluppati nell'ambito di questo programma, il cui fine ultimo è quello di salvaguardare la diversità culturale europea e rafforzare la competitività nei settori artistici e creativi<sup>28</sup>, vari sono quelli inerenti al tema della disabilità. Tra gli obiettivi principali di *Creative Europe* per il 2020 (*2020 Annual Work Programme for the Implementation of the Creative Europe Programme*)<sup>29</sup> compare, infatti, lo sviluppo dell'audience e l'incremento dell'accesso ai settori culturali e creativi, con particolare attenzione a bambini, giovani, persone con disabilità e gruppi sottorappresentati<sup>30</sup>.

Vari sono dunque i progetti co-finanziati da *Creative Europe* riguardanti l'accessibilità alla vita culturale, ma soprattutto la creazione di opportunità per le persone con disabilità per sviluppare e far conoscere il proprio potenziale artistico e creativo, prestando inoltre attenzione anche alla tematica della sensibilizzazione dell'audience. Si può infatti notare come gli obiettivi ricercati da questi progetti, evidenziano uno slittamento dai temi dell'accessibilità a quelli inerenti lo sviluppo di nuove competenze sia artistiche che

---

<sup>28</sup>2020 Annual Work Programme for the Implementation of the Creative Europe Programme, a cura della Commissione Europea, 23/09/2019, p. 2.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 102.

organizzative e di promozione, l'innovazione del prodotto artistico e la sensibilizzazione dell'audience, sia in merito al prodotto artistico, sia circa il ruolo della disabilità nel più ampio contesto sociale. I vari progetti, pur agendo in modi e in ambiti differenti, sono costruiti sulla collaborazione di diverse associazioni e istituzioni partner con sede in differenti Paesi europei, individuando nelle strategie di networking internazionale la chiave per lo sviluppo, la sostenibilità e l'efficacia non solamente dei progetti in questione, ma anche di un'azione pervasiva sul tessuto socioculturale internazionale. Il ruolo di questi programmi, infatti, non si limita al compimento del singolo progetto, ma vuole rappresentare una spinta propulsiva per iniziare a superare quelle che sono le difficoltà e le barriere che le persone con disabilità ancora incontrano nel contesto artistico-culturale, come ad esempio la scarsità di opportunità che restringe il potenziale di crescita del settore, o la mancanza di visibilità e la difficoltà a raggiungere un vasto pubblico, anche in contesti internazionali, oppure la scarsa attenzione nei confronti delle pratiche inclusive da parte degli operatori culturali.

Pur condividendo i macro-obiettivi e scontrandosi con problematiche e questioni affini, i progetti propongono una varietà di programmi, iniziative e produzioni artistiche su diversa scala.

*Moving Beyond Inclusion*, ad esempio, è stato un progetto biennale co-finanziato da *Creative Europe*, iniziato nel giugno del 2016 e conclusosi nel giugno 2018, nato dalla collaborazione tra cinque istituzioni europee che lavorano nell'ambito della danza inclusiva. Il progetto è stato coordinato dalla Candoco Dance Company, compagnia britannica leader nell'ambito della danza e della disabilità fondata nel 1991 da Celeste Dandeker-Arnold e Adam Benjamin. Gli altri istituti partner nello sviluppo e nella realizzazione del progetto sono stati l'associazione berlinese Tanzfähig, fondata nel 2007 con l'obiettivo di promuovere la danza inclusiva sia in contesti artistici che educativi, BewegGrund, un'associazione svizzera nata nel 1998, il Centre for Movement Research, con sede a Zagabria, Croazia, la svedese Danskompaniet Spinn, fondata nel 2010, e in fine l'associazione italiana Incontri Internazionali di Rovereto con il festival Oriente Occidente. Il progetto, dunque, mette in relazione associazioni che operano professionalmente nell'ambito della danza inclusiva e che hanno già ricevuto riconoscimenti per l'importanza e la qualità del loro lavoro. Alla base del progetto, quindi, si trova la convinzione di come le pratiche inclusive nelle arti performative possano

condurre alla realizzazione di un prodotto artistico di qualità superiore, grazie alla ricchezza sviluppata dall'incontro tra performer con differenti abilità. Ciò nonostante gli istituti hanno riconosciuto come siano ancora limitate le opportunità per artisti con disabilità di sviluppare il proprio potenziale artistico, e di veder riconosciuto il proprio lavoro sia dai pubblici che dai contesti culturali principali. Di qui la necessità di sviluppare un programma i cui obiettivi fossero lo sviluppo e il perfezionamento delle capacità degli artisti e la creazione di un network internazionale, promuovendo la mobilità degli artisti, prestando inoltre attenzione anche alle tematiche della sensibilizzazione dell'audience e dell'aumento della visibilità nel panorama artistico internazionale, al fine di avere un impatto vasto e durevole sul contesto sia artistico-culturale sia sociale<sup>31</sup>. Nello specifico le attività promosse nell'ambito di *Moving Beyond Inclusion* si sono strutturate soprattutto attraverso laboratori coreografici, seminari e occasioni di condivisione di tecniche ed esperienze tra gli artisti coinvolti.

Il primo appuntamento del progetto è stato *Lab Sweden*, un laboratorio artistico di cinque giorni, dal 23 al 27 agosto 2016 presso il Världskulturmuseet a Gothenburg, Svezia, tenuto da Renny O'Shea e Richard Gregory, direttori artistici della compagnia Quarantine a Manchester, in collaborazione con i danzatori delle compagnie Candoco e Spinn. Il laboratorio, i cui partecipanti provenivano da Canada, Gran Bretagna, Francia, Grecia, Danimarca e Svezia, si svolgeva all'interno degli spazi espositivi del museo, permettendo anche ai visitatori di assistere alle attività.

A seguire, tra il 29 agosto e il 2 settembre 2016, è stato organizzato ad Uddevalla, sempre in Svezia, presso il Regionteater Väst e il Bohusläns Museum, un laboratorio coreografico tenuto da Fin Walker (UK), Colette Sadler (UK) e Carl Olof Berg (SE), conclusosi con la presentazione al pubblico del lavoro svolto. In quest'occasione, inoltre, fu organizzato anche un simposio *Who Dares to Make Room on Stage?*, rivolto principalmente a curatori e produttori per promuovere le pratiche inclusive nell'ambito artistico.

Attività sviluppate nell'ambito del progetto *Moving Beyond Inclusion* sono inoltre state presentate durante le edizioni 2016 e 2017 di Oriente Occidente, festival internazionale di danza contemporanea promosso dall'Associazione Incontri Internazionali di Rovereto.

---

<sup>31</sup> *Moving Beyond Inclusion, Project Summary*, <<https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/projects/ce-project-details/#project/570445-CREA-1-2016-1-UK-CULT-COOP1>>.

Nell'edizione del 2016 sono stati organizzati tre giorni di incontri, *workshop* e performance. In quest'occasione la Danskomaniet Spinn ha presentato la performance *Trio*, nella quale un ruolo centrale è assunto dalla relazione che va a instaurarsi, tramite lo sguardo e il contatto fisico sempre in evoluzione, tra i danzatori, riflettendo sul significato dell'avvicinarsi all'altro, anche al fine di assumere consapevolezza di sé stessi e del proprio corpo.

Nell'edizione del settembre 2017, ad un anno dall'avvio del progetto co-finanziato da *Creative Europe*, il tema della danza inclusiva ha acquisito ancora maggiore centralità nel programma del festival. Oltre a seminari e *workshop* sul tema, incentrati sul confronto con le realtà partner, sono stati proposti vari spettacoli, tra cui *Bed Lambs* presentato da Balletto Civile, guidato dalla performer e coreografa Michela Lucenti. Il pezzo vedeva in scena, oltre al nucleo stabile di danzatori della compagnia, dei danzatori con disabilità, e verteva, come sostiene la coreografa, nella ricerca di amalgamare tra loro i diversi corpi per creare un'armonia, indagando come ogni individuo gestisce e accetta la perdita o la trasformazione e l'innato spirito di autoconservazione dell'uomo<sup>32</sup>. In occasione del festival, inoltre, la Candoco Dance Company ha presentato due performance, *Set and Reset/Reset*, in cui la compagnia, guidata da Abigall Yager, si mette alla prova con la coreografia *Set and Reset* creata nel 1983 da Trisha Brown, e *Face in*, della coreografa israeliana Yasmeen Godder<sup>33</sup>. Inoltre, nell'ambito della danza e della disabilità, Oriente Occidente ha programmato anche dei momenti di formazione, come il *Candoco Dance Company Lab*, un *workshop* di tre giorni tenuto da due danzatori della compagnia britannica, e il *Rovereto Choreografic Lab*, un laboratorio articolato su cinque giorni, in cui tre coreografi, Chiara Bersani, Michael Turinsky e Anouk Llaurence hanno lavorato con trenta artisti provenienti dai paesi partner del progetto *Moving Beyond Inclusion*.

Nel corso del progetto, inoltre, sono stati organizzati seminari sul tema del *Capacity Building* e *Strategic Exchange*, a Berna, Londra e Rovereto, e relativi al *Creative Exchange* a Londra. Vari sono stati anche i laboratori e ricerche coreografiche, in linea con l'obiettivo del progetto di sviluppare e incrementare le capacità e la professionalità dei performer, ma che inoltre hanno dato a vari coreografi internazionali la possibilità di

---

<sup>32</sup> *Oriente Occidente Dance Festival*, catalogo dell'edizione 2017, Rovereto, Edizioni Osiride, 2017, p. 21.

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 72-73.

esplorare e lavorare nell'ambito della danza inclusiva, considerando i corpi differenti non come una limitazione, bensì come un'opportunità per indagare nuove estetiche.

Come risultato dell'esperienza di collaborazione tra le citate realtà partner, è stato prodotto un documento che, come sostengono le autrici Kate Marsh e Kimberley Harvey, vuole dar voce direttamente agli artisti coinvolti, dando loro la possibilità di valutare la validità, ma anche le criticità del progetto. Le autrici, infatti, sostengono come molto spesso le voci degli artisti, pur essendo i soggetti direttamente coinvolti in questo tipo di progetti, non vengono ascoltate, ma piuttosto vengano rappresentati da dei portavoce, e come tale situazione risulti ancor più diffusa quando si tratta di artisti con disabilità<sup>34</sup>. In questo caso, invece, sono gli artisti stessi a riconoscere l'importanza che ha avuto per ognuno l'esperienza di *Moving Beyond Inclusion*, soprattutto nell'accrescere la consapevolezza di non rappresentare una realtà isolata, ma di potersi inserire in un network di associazioni e istituzioni a livello europeo che condividono sia *mission* simili, sia le stesse sfide e problematiche. Come riconosce il performer e coreografo italiano Aristide Rontini, infatti:

During MBI [*Moving Beyond Inclusion*] I was surprised by the fact that I am not alone. I met so many beautiful 'disabled' performers facing similar problems in order to realise their aspirations in the dance world. Now I am aware I am part of a European Dance Community fighting for the same goal and rights. This make me stronger<sup>35</sup>.

Inoltre, gli artisti, pur provenendo da esperienze anche molto differenti, hanno avuto la possibilità di confrontarsi con altri performer e coreografi, riconoscendo nel progetto un'opportunità per imparare e mettersi alla prova in situazioni e con pratiche differenti. Non va inoltre sottovalutato l'impatto che un progetto come questo, data la sua visibilità, può avere su chi non si è ancora avvicinato al mondo della danza, o come gli artisti partner possano fungere da esempio per altri performer o persone con disabilità. In merito un esempio è la testimonianza di Emilia Wärrff, danzatrice della compagnia Spinn, che sostiene come non avesse mai pensato di poter danzare fino a che non ha visto in televisione una performance del danzatore inglese David Toole<sup>36</sup>. Inoltre, come

---

<sup>34</sup> K. Harvey, K. Marsh, *Moving Beyond Inclusion. An Artistic Resource* (2018), <<https://candoco.co.uk/wp-content/uploads/2019/10/MBI-Artistic-Resource.pdf>>.

<sup>35</sup> Ivi, p. 18.

<sup>36</sup> Ivi, p. 22.

dimostrato dalle esperienze degli artisti stessi, la danza non è vista unicamente come una forma per dare spazio al proprio potenziale creativo, bensì anche come un'opportunità per mettere alla prova la propria fisicità, andare oltre quelli che si consideravano i propri limiti, esplorare le proprie abilità da un'altra prospettiva, come ad esempio sostiene Sanja Polić<sup>37</sup>, danzatrice del gruppo *Magic* di Rijelka, e invitata dal Croatian Institute for Movement and Dance a partecipare a *Moving Beyond Inclusion*. Leon Goličnik invece afferma come la danza possa essere l'occasione per superare la solitudine, l'inattività e l'isolamento avendo modo di dimostrare, in primis a sé stessi, le proprie abilità e potenzialità<sup>38</sup>.

Tra gli artisti, comunque, è condivisa l'opinione di come *Moving Beyond Inclusion* sia stato solamente un inizio, di come sia necessario andare oltre il progetto stesso, continuando ad attivare scambi e collaborazioni con i partner che si ha avuto l'opportunità di conoscere, e di come sia importante attivare altri programmi simili, nei quali i danzatori con disabilità abbiano la possibilità di crescere, di attirare l'attenzione dei pubblici e di ottenere una maggiore visibilità nei principali contesti artistici, considerando le collaborazioni internazionali come una chiave indispensabile per il raggiungimento di tali obiettivi.

A dimostrazione di come *Moving Beyond Inclusion* sia stato percepito come solamente l'inizio di un processo, di però cruciale rilevanza, è *Spark*<sup>39</sup>, un progetto co-finanziato da Pro Helvetia che per molti versi si propone come un proseguimento del progetto europeo. *Spark*, che si svilupperà tra il 2019 e il 2020, infatti nasce dalla collaborazione tra compagnie e festival di sei Paesi Europei che si occupano di danza inclusiva, tra cui BewegGrund, il Festival Oriente Occidente, la Danskompaniet Spinn, Tanzfähig e la Candoco Dance Company, che avevano già collaborato al progetto europeo, a cui si uniscono il norvegese CODA Oslo International Dance Festival e il gruppo croato di danza Magie. Il progetto, dunque, pone le basi nei rapporti nati nel corso di *Moving Beyond Inclusion*, con l'obiettivo di rafforzare e ampliare tali relazioni, considerate centrali nel raggiungimento di fini comuni, come la professionalizzazione e la mobilità internazionale di artisti con disabilità. Nell'ambito del progetto, sulla scia di quanto

---

<sup>37</sup> K. Harvey, K. Marsh, *Moving Beyond Inclusion. An Artistic Resource*, cit., p. 7.

<sup>38</sup> Ivi, p. 16.

<sup>39</sup> <[www.danskompanietspinn.se/en/projekt/spark/](http://www.danskompanietspinn.se/en/projekt/spark/)>.



proposto nel corso della precedente collaborazione, artisti con disabilità saranno invitati ad esibirsi nel corso dei tre festival partner (BewegGrund – Das Festival, Oriente Occidente Dance Festival e CODA Oslo International Dance Festival) e saranno inoltre organizzati due laboratori coreografici, per poter offrire ad altri artisti la possibilità di prendere parte a queste attività, considerate dagli artisti coinvolti nel precedente progetto europeo come un’opportunità per crescere, migliorarsi e confrontarsi con altre realtà operanti in settori simili.

Ad ulteriore dimostrazione di come questi progetti co-finanziati da *Creative Europe* siano tenuti in grande considerazione da parte delle istituzioni operanti nel settore, è, ad esempio, il fatto che varie associazioni partecipino a più progetti; è questo il caso dell’Associazione italiana Incontri Internazionali di Rovereto con il festival Oriente Occidente Teatro, Danza, Musica, che, oltre ad aver partecipato a *Moving Beyond Inclusion*, al momento è partner di altri due progetti europei: *ImPart – Performing Art redesigned for a more immediate accessibility* (1 maggio 2018 – 15 ottobre 2020) e *Europe Beyond Inclusion* (1 settembre 2018 – 31 agosto 2022)<sup>40</sup>.

Mentre *Europe Beyond Inclusion*, essendo un progetto quadriennale con scadenza nel 2022, è ancora in via di sviluppo, *ImPart* si avvia ormai alla sua conclusione, ed è già possibile avere una prospettiva d’insieme sui risultati del progetto, che, ormai concluse le attività in programma, sta presentando presso i Paesi partner le performance nate dalla collaborazione tra gli artisti coinvolti. *ImPart*, coordinato dalla compagnia di arti performative di Colonia Un-Label, mette in relazione oltre all’associazione italiana, anche un’organizzazione greca, il Synergy of Music Theatre [SMouTh] e una giovane e innovativa compagnia teatrale armena, lo Small Theatre. Come testimonia il titolo stesso del progetto, *ImPart*, vuole innanzitutto rivelare, far conoscere e trasmettere un nuovo modo di fare *Performing Art*; *ImPart* sta infatti per *Immediate Performing Arts*. Il programma vuole esplorare nuove possibilità delle arti performative partendo dalla considerazione dell’accessibilità come una fonte di ispirazione e uno stimolo all’innovazione. Se, infatti, l’accessibilità è il primo passo verso l’inclusione, molto spesso i mezzi utilizzati per rendere il prodotto artistico fruibile da parte di persone con disabilità, come ad esempio audiodescrizioni, didascalie, traduzione in lingua dei segni, rappresentano un elemento alieno all’opera che impedisce un accesso diretto

---

<sup>40</sup> <[www.orienteoceidente.it/it/progetti/](http://www.orienteoceidente.it/it/progetti/)>.

all'esperienza artistica. Andare oltre l'accessibilità per offrire a tutti i pubblici un accesso equo al prodotto artistico è dunque l'obiettivo principale del progetto. La sfida che si presenta agli artisti con disabilità e non, diventa quindi quella di trovare le strategie per sviluppare un prodotto artistico che nasca già accessibile a diversi pubblici, evitando così il bisogno di una mediazione. In questo modo tutti gli elementi che potrebbero costituire un limite all'accessibilità aprono invece nuovi ambiti di sperimentazione, innovazione e arricchimento del prodotto artistico<sup>41</sup>. Non va inoltre sottovalutato come questo processo di ricerca, svolto in prima persona anche da artisti con disabilità, permetta l'apertura verso nuovi pubblici e la diversificazione dell'audience, rivolgendosi non solo a persone con disabilità a cui vengono offerte nuove e più immediate possibilità di confrontarsi con il prodotto artistico, ma anche a chiunque voglia vivere un'esperienza innovativa e di qualità. Le diverse abilità, la presenza in scena di corpi differenti, infatti, vengono così considerate non come una limitazione, bensì come un'opportunità per scoprire e sperimentare nuove estetiche.

Le attività organizzate nell'ambito le progetto, a cui hanno partecipato artisti con *background* e interessi molto differenti, oltre a prevedere *workshop*, *masterclass*, simposi internazionali e meeting per indagare anche da un punto di vista teorico i temi dell'accessibilità e dell'inclusione alle arti, sono state finalizzate alla produzione di tre pezzi teatrali (*Re:construction*, *Gravity and other Attractions*, *The Little Prince*), sviluppati durante la residenza artistica di Colonia nell'estate del 2019. Da settembre 2019, invece, le performance, appositamente pensate come una produzione flessibile e in piccola scala, sono state presentate in occasione di festival internazionali<sup>42</sup>, la cui *première* è stata il giorno 8 settembre 2019 presso l'Alternative Stage of the Greek National Opera Stavros Niarchos Foundation Cultural Center.

Lo scopo di *ImPArt* di trovare le strategie per sviluppare una performance accessibile in modo immediato da parte di pubblici con necessità e abilità differenti appare in linea con il concetto di Progettazione Universale (*Universal Design*), proposto per la prima volta nella metà degli anni Ottanta dall'architetto Ron Mace presso l'Università della Carolina del Nord. Il concetto, infatti, nasce nell'ambito dello sviluppo di spazi

---

<sup>41</sup> *ImPArt*, *Project Summary*, <<https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/projects/ce-project-details/#project/597318-CREA-1-2018-1-DE-CULT-COOP1>>.

<sup>42</sup> <[www.un-label.eu/en/project/impart/](http://www.un-label.eu/en/project/impart/)>.

architettonici e prodotti, mirando alla creazione di ambienti fisici e strumenti che potessero essere utilizzati da tutti nel modo il più estensivo possibile. L'esempio più utilizzato nell'ambito della progettazione universale è, infatti, quello della rampa sul marciapiede, elemento indubbiamente necessario ad esempio per una persona in carrozzina, ma utile anche a moltissimi altri, come ad anziani o semplicemente a chi deve portare un carrello o una valigia. Di conseguenza il focus non è su un gruppo o una minoranza con bisogni specifici, bensì sul contesto generale, per semplificare e migliorare l'esperienza di tutti<sup>43</sup>. Il concetto, nato appunto in ambito architettonico e industriale, ha poi trovato applicazione in molteplici ambiti, come quello della tecnologia o della didattica, ad esempio nelle linee guida della Progettazione Universale per l'Apprendimento (*Universal Design for Learning*)<sup>44</sup>. Inoltre, l'*Universal Design* rappresenta uno dei fondamenti della *Convenzione sui diritti umani delle persone con disabilità* del 2006, nella quale, con riferimento alla teoria proposta da Ron Mace, compare una definizione di tale concetto:

“Progettazione universale” indica la progettazione (e realizzazione) di prodotti, ambienti, programmi e servizi utilizzabili da tutte le persone, nella misura più estesa possibile, senza il bisogno di adattamenti o di progettazioni specializzate. “Progettazione universale” non esclude dispositivi di ausilio per particolari gruppi di persone con disabilità ove siano necessari<sup>45</sup>.

Le produzioni artistiche realizzate nell'ambito del progetto *ImPArt* estendono dunque l'applicazione della pratica della progettazione universale anche all'ambito artistico e culturale, sviluppando una performance le cui caratteristiche intrinseche la rendono accessibile nel modo allo stesso tempo più immediato ed inclusivo possibile. Un esempio di come gli elementi che permettono l'accessibilità diventano parte della produzione artistica e non rappresentano una mera 'traduzione' estranea all'esperienza artistica, può essere considerato come le didascalie e i sottotitoli vengono presentati in questa interpretazione di *The Little Prince*, che vuole essere non solo accessibile, ma soprattutto godibile anche da parte di un pubblico sordo o cieco. In questo pezzo, infatti, i sottotitoli rappresentano una componente integrante della composizione, sia perché sono parte della

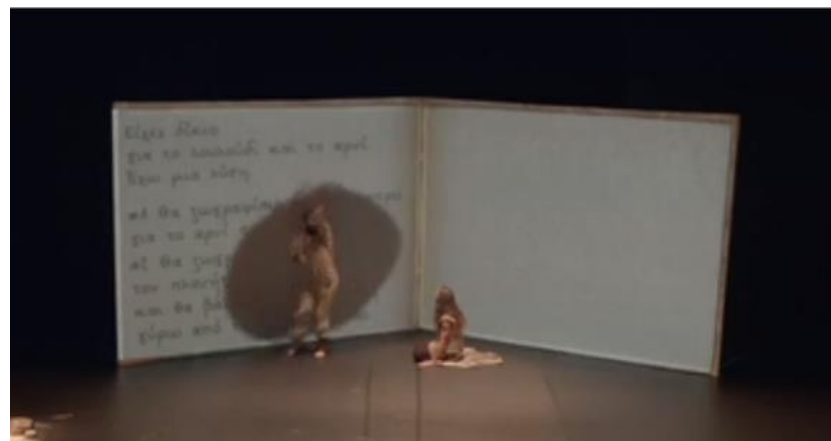
---

<sup>43</sup> K. M. Nygaard, *What is Universal Design. Theories, Terms and Trends*, Oslo, NLB – Norwegian Library of Talking Books and Braille, 2018, pp. 1-2.

<sup>44</sup> CAST, *Universal Design for Learning (UDL) Guidelines Version 2.0.*, 2011, traduzione a cura di G. Savia, P. Mulè, 2015, p. 2.

<sup>45</sup> *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, cit., art. 2.

scenografia, proiettata su un telo che compone un libro aperto, sia perché sono posti in relazione con le azioni dei performer con cui dialogano.



*The Little Prince*

<https://un-label.eu/en/project/impart/>.

Nell'ottica della progettazione universale, dunque, questo pezzo, non è una performance per persone con disabilità, bensì un'interpretazione accessibile del *Piccolo Principe*, che di conseguenza è rivolta a tutti i pubblici, nel modo più estensivo ed inclusivo possibile, rendendo la sfida dell'accessibilità uno stimolo per l'innovazione e l'arricchimento del contenuto artistico.

L'associazione Incontri Internazionali di Rovereto non è certamente l'unica realtà italiana ad operare anche nel campo di danza e teatro e della disabilità ad aver preso parte a progetti di partnership co-finanziati da *Creative Europe. POWER – Performances Of*

*Wide Enrichment to Raise Awareness on Different Abilities and Promote Integration*<sup>46</sup>, ad esempio, è un progetto coordinato da un altro istituto italiano, la società cooperativa Nazzareno, il cui obiettivo è quello di realizzare una produzione teatrale con attori con disabilità in collaborazione con tre istituti internazionali: lo Studio Citadela con sede a Praga, Repubblica Ceca; il Theatro Atomon Me Anapiria (THEAMA) con sede ad Atene, Grecia e le Camphill Communities (KCAT - Kilkenny Collective for Arts Talent) con sede a Kilkenny, Irlanda. Il progetto, co-finanziato da *Creative Europe*, è iniziato il primo settembre 2018, mentre la data di chiusura è fissata per il 31 agosto 2020. La cooperativa sociale Nazzareno, con sede a Carpi, Modena, oltre ad occuparsi di accoglienza, formazione e gestione di servizi sociosanitari in favore di persone con disabilità e di persone socialmente vulnerabili, investe anche in arte e cultura, con gli atelier artistici Outsider Art e organizzando il Festival Internazionale delle Abilità Differenti, considerando questo un settore importante per aiutare a superare quelle barriere che spesso isolano ed escludono le persone con disabilità. Anche attraverso il coordinamento di questo progetto europeo, dunque, l'impegno non si limita alla produzione e alla rappresentazione in un contesto internazionale della performance teatrale, la cui prima è stata il 24 gennaio 2020 a Praga, ma parallelamente si vuole poter avere un impatto sul contesto sociale, per attivare un cambiamento nella percezione della disabilità. Tra le attività del progetto, oltre quelle inerenti strettamente la creazione artistica, un ruolo centrale hanno quelle dedicate alla sensibilizzazione e allo sviluppo dell'audience, tramite sia seminari, sia attività nelle scuole. Con l'obiettivo di diffondere lo sviluppo di queste iniziative inclusive, inoltre, vengono organizzati i laboratori transnazionali dedicati agli operatori che lavorano nel settore performativo o della disabilità. Appare dunque evidente come la produzione teatrale non voglia limitarsi ad un unico evento, ma, grazie agli strumenti di supporto come i citati seminari e laboratori, voglia non solo raggiungere maggiore visibilità e interesse, ma avere un effetto pervasivo nel contesto sia sociale sia artistico-culturale. *POWER*, infatti, individua nelle arti performative, e in particolar modo nel teatro, un linguaggio inclusivo capace, da un lato, di coinvolgere attivamente persone socialmente vulnerabili, come possono essere persone con disabilità e rifugiati, e

---

<sup>46</sup> *POWER- Performances Of Wide Enrichment to Raise Awareness on Different Abilities and Promote Integration, Project Summary*, <<https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/projects/ce-project-details/#project/597426-CREA-1-2018-1-IT-CULT-COOP1>>.

dall'altro di raggiungere pubblici differenti, con l'obiettivo di ottenere la massima diffusione e visibilità possibile<sup>47</sup>. La paura del diverso, di ciò che pur essendo simile non è uguale, ha da sempre suscitato preoccupazione e una certa inquietudine tra coloro che invece si considerano appartenenti ad un gruppo di 'uguali' e 'normali', scatenando spesso una reazione di difesa che ha portato ad ignorare, escludere e rimuovere l'altro, colui che viene considerato diverso e dunque alieno. Con questo progetto, proprio attraverso il medium teatrale, si vuole invece cercare di superare questo isolamento a cui spesso le persone con disabilità sono state confinate, promuovendo innanzitutto la partecipazione diretta di persone con disabilità, e inoltre attivando programmi rivolti alla sensibilizzazione dell'audience e allo sviluppo di competenze da parte degli operatori del settore, al fine di incrementare la diffusione di attività simili. È infatti condivisa la convinzione di come, perché una qualsiasi iniziativa possa avere un effetto pregnante e durevole, è necessario che non rimanga isolata come un'esperienza unica e circoscritta, ma che vada vivificata e sostenuta attraverso azioni in relazione con il contesto per cui è stata pensata, attivando così un processo circolare di rafforzamento e beneficio reciproco.

*Moving Beyond Inclusion, ImPart e POWER* rappresentano solamente alcuni esempi tra i progetti che *Creative Europe* co-finanzia nell'ambito delle arti performative e della disabilità, e rispecchiano la crescente attenzione nei confronti di questa tematica, sia da parte delle politiche istituzionali, sia delle realtà artistico-creative. Inoltre l'importanza di questi progetti viene riconosciuta anche da parte di quelle associazioni che, pur nascendo per scopi di accoglienza e riabilitazione, scoprono nella produzione artistica un potente mezzo per superare le barriere dell'isolamento e della discriminazione nei confronti di persone con disabilità, come nel caso della cooperativa sociale Nazzareno.

Risulta dunque evidente come il rapporto tra danza e teatro e la disabilità possa essere fonte di sostegno e arricchimento, fornendo ai vari settori coinvolti nuova linfa per il raggiungimento dei propri obiettivi sia artistici che sociali. Inoltre, la questione della partecipazione e dell'accessibilità non può essere considerato un argomento circoscritto alla qualità della vita delle persone con disabilità, ma, coinvolgendo il tema dei diritti

---

<sup>47</sup> *POWER- Performances Of Wide Enrichment to Raise Awareness on Different Abilities and Promote Integration, Project Summary*, <<https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/projects/ce-project-details/#project/597426-CREA-1-2018-1-IT-CULT-COOP1>>.

umani, come testimonia la *Convenzione sui diritti umani delle persone con disabilità*<sup>48</sup>, riguarda il benessere e lo sviluppo della comunità nel suo insieme, e come tale rappresenta una questione che non può (più) essere ignorata.

---

<sup>48</sup> *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, cit., art. 30.

## CAPITOLO 2

### *Concetti e sguardi: la disabilità rappresentata.*

#### **2.1 Vecchie idee, nuove prospettive.**

L'incontro tra disabilità e arti performative non è avvenuto in tempi recenti e i progetti artistici così come la fruizione da parte del pubblico registrano i continui cambiamenti in atto a livello normativo e delle mentalità. Non è mutata solamente la percezione e la considerazione del concetto di disabilità, come dimostra anche la normativa, ma anche la presenza della disabilità sulla scena continua a proporre nuove prospettive dalle quali indagare i meccanismi della rappresentazione teatrale. Teatro e danza possono offrire nuovi sguardi sulla disabilità, contribuendo a smascherare e a scardinare gli stereotipi ancora radicati attorno ad essa, e d'altro canto il tema della disabilità stimola nuove ricerche estetiche e offre agli artisti nuove opportunità di riflessione.

Nel contesto socioculturale attuale, la presenza di performer disabili implica sempre la complessa questione della rappresentazione della disabilità, anche quando questo non costituisce il tema principale della performance. La componente estetica e la riflessione sul tema della disabilità, declinabile dal punto di vista sociale, pedagogico, terapeutico, sono dunque inscindibili. Anzi, è proprio la qualità e la motivazione artistica, ad incrementare l'efficacia e la portata di tale riflessione<sup>49</sup>. Quelle che lo studioso di teatro Marco De Marinis definisce convenzionalmente 'considerazione sociale' e 'considerazione artistica'<sup>50</sup> rappresentano, dunque, due aspetti che non solamente convivono nella performance, ma che tra loro si intrecciano in modo indissolubile. Ed è proprio questo rapporto tra arti performative e disabilità il fulcro di questa ricerca.

Innanzitutto, danza e teatro pongono il corpo e la corporeità del performer in primo piano. Nella performance, inoltre, un ruolo centrale ha il tema della relazione con l'altro, dell'incontro-confronto con l'alterità, nei vari modi in cui tale rapporto può essere declinato, evitato o enfatizzato. In relazione a quest'ultima caratteristica appare interessante il carattere dialogico che secondo la teoria di Dwight Conquergood può

---

<sup>49</sup> M. De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La Casa Usher, 2011, pp. 174-175.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 173-174.



assumere la performance<sup>51</sup>. *Dialogic Performance* viene infatti definita la rappresentazione che «lotta per unire voci, visioni del mondo, sistemi di valori e credo differenti in modo che essi possano conversare tra loro»<sup>52</sup>. Tale pratica artistica, assumendo le caratteristiche del dialogo, pone in relazione, mette a confronto idee e visioni differenti, senza la presunzione di giungere ad una conclusione, bensì con l'obiettivo di mantenere aperta, ininterrotta tale discussione. Come sostiene Dwight Conquergood infatti «it is a kind of performance that resists conclusions, it is intensely committed to keeping the dialogue between performer and text open and ongoing»<sup>53</sup>.

Questa tipologia di rappresentazione, inoltre, permette l'incontro con l'altro, evitando sia l'atteggiamento scettico, di difesa e rifiuto, sia un troppo superficiale entusiasmo e immedesimazione; il carattere dialogico avvicina le posizioni, mantenendole comunque separate, non minimizzando, ma rispettando le reciproche differenze<sup>54</sup>. In questo senso anche danza e teatro possono avere la forza di rendere instabili e di mettere in discussione, appunto rendere dialogiche, non fisse e date per scontate, quelle immagini e considerazioni tradizionalmente associate all'idea di disabilità, mettendo in luce l'aspetto spesso artificioso e puramente convenzionale di tali categorizzazioni. Il contesto performativo è un contesto di dialogo, di incontro e confronto, e dunque uno spazio in cui negoziare e mettere in discussione i concetti di identità e differenza. La presenza in scena di performer con disabilità può diventare uno strumento attraverso cui destabilizzare le immagini e i concetti solitamente associati alla loro condizione<sup>55</sup>.

La disabilità, intesa come categoria identitaria, ha molti aspetti in comune con il genere e l'etnia, come sostiene Petra Kuppers, docente e attivista nell'ambito della disabilità:

Disability as a social category is not the same as race or gender, but it shares important aspects with these ways of knowing difference. All three terms relate to differences that are constructed as binaries and as biological, and that come to carry heavy weights of excess meaning: like race and gender, disability structures people into separate categories<sup>56</sup>.

---

<sup>51</sup> D. Conquergood, *Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance*, «Literature in Performance», 5, 1985, p. 9.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> P. Kuppers, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*, New York, Routledge, 2003, p. 1.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

La categoria della disabilità, inoltre, si inserisce in un più ampio e complesso sistema linguistico e simbolico binario, apparentemente ‘naturale’: abile/disabile, uomo/donna, bianco/nero, normale/anormale. Si possono ad esempio riscontrare alcuni parallelismi tra la rappresentazione sociale della figura femminile e quella della persona con disabilità, entrambe definite in relazione alle categorie assunte come normative, vale a dire l’uomo e il non disabile. Nella cultura occidentale, spesso le considerazioni attorno alla donna e quelle attorno alla persona con disabilità si sono sovrapposte, proprio in quanto entrambe sono percepite come uno scostamento dalla ‘norma’<sup>57</sup>. Le riflessioni sul concetto di disabilità sfidano dunque queste relazioni di potere basate su categorie non naturali, bensì sociali originate dalla rappresentazione del corpo in un determinato contesto<sup>58</sup>. Per sottolineare l’impossibilità di una definizione esaustiva e conclusiva, è necessario mantenere aperto questo processo di costante ripensamento delle categorie identitarie, disabilità inclusa, che rispecchiano le trasformazioni in atto nelle nostre società e nei diversi contesti culturali di cui sono espressione.

Purtroppo nella quotidianità ancora oggi ci confrontiamo con idee e concetti di disabilità che, non diversamente da quelli relativi al genere e all’etnia, tendono a racchiudere le persone entro stereotipi poco utili a comprendere la complessità delle nostre identità, che sono il risultato di molte componenti e che sono in costante trasformazione. La disabilità, o altre caratteristiche quali possono essere l’anzianità o il colore della pelle, rendono spesso la persona iper-visibile e troppo facilmente ascrivibile a una specifica categoria<sup>59</sup>. Come afferma Rosemarie Garland Thompson, studiosa nell’ambito dei *Disability Studies*, ne consegue che:

minority members have to negotiate cultural representations which threaten to fix them [because] the mobility and choice open to the center is not open to the center’s ‘others’<sup>60</sup>.

Come sostiene Petra Kupperts, la persona con disabilità nella sua esperienza di vita si trova ad esperire sia il centro, in quanto la disabilità è una condizione primaria della sua

---

<sup>57</sup> R. Garland Thompson, *Integrating Disability, Transforming Feminist Theory*, «National Women’s Studies Association Journal», 14, 2002, p. 7.

<sup>58</sup> R. Garland Thompson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 21.

<sup>59</sup> P. Kupperts, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*, cit., p. 54.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

esistenza, sia la periferia, in quanto inserita in un determinato contesto ambientale, sociale e linguistico che vede nella disabilità una condizione secondaria, l'eccezione alla norma<sup>61</sup>.

At the same time, for a disabled person, disability is not secondary. A disabled person's own 'normality' can be in conflict with the norm of discursive formation. 'Disabled' is not the phenomenologically normal experience, but one that is coded as 'periphery' rather than 'center', as 'abnormal' rather than 'normal', from the outside by the ascription of the term and social status of 'disabled'. Thus, a disabled person experiences her form of embodiment both as primary and secondary at the same time, as she is structured into the certainties and languages of the system<sup>62</sup>.

Un primo elemento che inizia a far vacillare questa ferrea struttura può essere considerato il tempo, e l'evidenza che l'esperienza di vita si presenta come processo, e non come una situazione stabile e standardizzabile. Anche la malattia o l'invecchiamento possono infatti condurre al di fuori dei canoni che definiscono il centro, la condizione primaria e normativa, per diventare membri del gruppo 'subordinato'<sup>63</sup>.

In situazioni di rappresentazione organizzata, a teatro o in spazi extra-teatrali, le performance di artisti con disabilità possono rappresentare un contesto in cui mettere in dubbio la presunta stabilità di queste categorie sociali e culturali, e in cui smascherare e scardinare gli stereotipi che si cristallizzano attorno alla disabilità. La performance diviene un mezzo per affermare la propria presenza, la propria centralità, offrire nuove immagini e nuovi spazi al concetto di disabilità. La presenza, la narrazione della disabilità, dell'esperienza del corpo disabile espone quanto prima veniva nascosto, quanto era considerata una faccenda privata, appropriata al solo contesto familiare o medico, per assumere ora un ruolo pubblico, sociale e dunque politico. La disabilità, ciò che viene percepito come mancanza o imperfezione, diventa inoltre, nel contesto performativo, uno stimolo per promuovere nuovi approcci alla creazione e alla ricezione della performance. La presenza di artisti con disabilità aiuta a esplorare nuove dimensioni della performance e a sfidare i canoni estetici predominanti a partire dal concetto e dalla rappresentazione del corpo. La scena, infatti, si presenta come uno spazio in cui la componente estetica e quella sociale si intrecciano.

---

<sup>61</sup> P. Koppers, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*, cit., pp. 14-15.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 27.

Il palcoscenico diventa un microcosmo sociale, oltre che uno strumento per ottenere visibilità, uno spazio di emancipazione e di sperimentazione, in cui possono venire infrante, attraverso il meccanismo del ‘come se’ le norme e le consuetudini comunemente accettate. E allo stesso tempo il contesto estetico permette di generare percezioni, riflessioni, relazioni diverse da quelle che regolano il mondo reale<sup>64</sup>, offrendo dunque anche alla disabilità uno spazio entro il quale agire, sperimentare, indagare nuovi punti di vista.

## **2.2 Freak Show e Medical Theater, alcune tappe nella rappresentazione della disabilità.**

La percezione della disabilità, e in questo caso del performer con disabilità, però, non dipende solamente dal modo in cui viene offerta sulla scena la narrazione della disabilità, ma anche dalla considerazione della disabilità in un determinato contesto storico e geografico. Come ho evidenziato nel capitolo precedente, il concetto di disabilità ha infatti subito, anche a distanza di pochi anni, notevoli cambiamenti, dimostrando come si tratti di una questione che nel tempo registri e a sua volta stimoli i mutamenti delle mentalità e degli approcci legali, medici, psicologici e sociali. Analizzare il ruolo che performer con disabilità hanno assunto nel tempo, può dunque costituire una prospettiva interessante da cui analizzare di riflesso anche la trasformazione del concetto di disabilità in differenti contesti storici e sociali.

I *Freak Show*, nati in Inghilterra e che si svilupparono principalmente tra il 1840 e il 1940 negli Stati Uniti, rappresentano un esempio di come il corpo ‘mostruoso’ sia stato interpretato all’interno del contesto performativo. Ma anche in tempi più antichi, l’uomo ha sentito il bisogno di definire sé stesso rispetto a chi, di volta in volta riteneva ‘diverso’. Risale al settimo secolo a. C. una tavoletta incisa in caratteri cuneiformi che riporta la descrizione di sessantadue disabilità congenite e la loro interpretazione religiosa<sup>65</sup>. La disabilità più evidente non è solamente un dato da rilevare, classificare e interpretare, ma anche da mostrare, e con cui instaurare una relazione per trovare riscontro o meno delle proprie convinzioni e fantasie. Si pensi, ad esempio, all’etimologia latina della parola

---

<sup>64</sup> B. Wihstutz, ... *and I am an Actor. On Emancipation in Disabled Theater*, in *Disabled Theater*, a cura di S. Umathum, B. Wihstutz, Berlino, Diaphaners, 2015, pp. 39-40.

<sup>65</sup> R. Garland Thompson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, cit., p. 56.

mostro, in latino *monstrum* che deriva dal verbo *monere*, ovvero avvertire, mettere in guardia, ma anche conservare la traccia, il ricordo, da cui deriva anche il verbo mostrare, in latino *monstrare* o il verbo dimostrare, in latino *demonstrare*<sup>66</sup>. Ogni epoca, dunque, ridefinisce e reinterpreta la figura del prodigioso e del mostruoso, come un segno divino o un capriccio della natura. Lo sguardo scientifico, inoltre, ha col tempo spostato l'attenzione dal semplice guardare con paura o curiosità, alla necessità di misurare, analizzare e spiegare, trasformando il prodigioso, il bizzarro in patologico, trasformando il corpo diverso, deforme in oggetto di studio. È nel 1822 con la pubblicazione dell'opera *Philosophie anatomique. Des monstruosités humaines* di Étienne Geoffroy Saint-Hilaire e con i trattati del figlio Isidore che viene inaugurato lo studio della Teratologia, dal greco *tèrato* mostro e *lògos* discorso, come disciplina autonoma per lo studio delle patologie corporee e delle anomalie morfologiche<sup>67</sup>. Inoltre, tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento il deforme, l'accentuata caratteristica fisica diventa indice di difetti psicologici e morali, si pensi ad esempio agli studi di Cesare Lombroso. Ed è proprio tra questo duplice versante che i *Freak Show* si sviluppano, coniugando curiosità, meraviglia e stupore con i bisogni dello sguardo speculativo, trovando inoltre in questa particolare tipologia di intrattenimento un'importante fonte di guadagno per imprenditori nel campo dello show business. In questo contesto il corpo diverso, 'mostruoso', sottoposto allo sguardo della massa diventa un testo aperto all'interpretazione e all'analisi dello spettatore. Non è nemmeno necessario che si tratti di un corpo in vita, un esempio è l'esposizione del corpo imbalsamato Julia Pastrana, conosciuta come 'la donna più brutta del mondo', esibito nei *Freak Show* a livello internazionale per altri cento anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1860<sup>68</sup>.

I corpi diventano materia prima sottoposta dallo sguardo degli spettatori, dalle descrizioni dei presentatori, dai manifesti e dai paratesti introduttivi al processo di *enfreakment*. La sola ostensione del corpo 'mostruoso' non appare sufficiente a produrre paura o curiosità, spesso infatti attorno alla persona veniva costruita una biografia avventurosa e leggendaria per spettacolarizzare ancor di più la sua presenza e il suo

---

<sup>66</sup> R. Garland Thompson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, cit., p. 56.

<sup>67</sup> F. D. D'Amico, *La disabilità tra spettacolarizzazione e drammatizzazione*, in *Alter-habilitas. Percezione della disabilità nei popoli*, a cura di S. Carraro, Verona, Alteritas, 2018, pp. 175-176.

<sup>68</sup> R. Garland Thompson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, cit., pp. 57-58.

carattere eccezionale, e di conseguenza l'inimitabilità di quel determinato show. Ad esempio, i fratelli Davis, di piccola statura e con una disabilità intellettiva, cresciuti in una fattoria dell'Ohio, raggiunsero la fama dopo essere stati presentati al pubblico tra il 1852 e il 1905 come *Wild Man of Borneo*, ovvero come se fossero stati catturati e addomesticati dall'equipaggio di una nave dopo una sanguinosa battaglia nell'Oceano Pacifico<sup>69</sup>. Spesso queste persone venivano presentate su piattaforme sopraelevate, oppure sotto il livello dello spettatore, per sottolineare la distanza tra il pubblico e il performer. Per accentuare le diversità era anche consuetudine accostare performer con caratteristiche fisiche antitetiche, come ad esempio il gigante vicino al nano, la donna cannone presentata insieme alla donna scheletro<sup>70</sup>. Le modalità di esposizione, la narrazione, unitamente agli epiteti con cui venivano annunciati, le descrizioni e le immagini su volantini e manifesti, facevano sì che venisse messa in luce la particolarità fisica della persona, riducendo a sineddoche la complessità dell'individuo. Non era quindi la persona ad interpretare un personaggio, bensì le sue caratteristiche fisiche in relazione al luogo espositivo e all'interpretazione dello sguardo dello spettatore a decretarne il ruolo, interagendo vicendevolmente nella produzione di senso. Non è solamente la particolarità fisica a determinare lo statuto di *freak*, ma anche l'inserimento in un determinato contesto che consente una certa lettura di quel corpo. *Freak*, dunque, non si riferisce strettamente ad una persona, ma alla performance nel suo insieme.

Nonostante lo spettatore potesse venir messo alla prova nel classificare e spiegare quanto vedeva, con i 'gemelli siamesi' che mettono in dubbio la sua idea di individualità, la 'donna barbata' a metà tra le categorie di maschile e femminile, nani e persone senza arti che sfidano i suoi parametri di normalità e completezza dell'individuo<sup>71</sup>, il *Freak Show* può comunque essere definito uno '*spectacle of certainty*'<sup>72</sup>.

I *Freak Show*, definibili come una coreografia delle differenze, offrivano agli spettatori la possibilità di riaffermare loro stessi in contrasto con quanto era presentato come mostruoso, non normale o semplicemente deviante, cementando così il senso di

---

<sup>69</sup> R. Bodgan, *The Social Construction of the Freak*, in *Freakery. Cultural Spectacle of the Extraordinary Body*, a cura di R. Garland Thompson, New York, New York University Press, 1996, p. 25.

<sup>70</sup> F. D. D'Amico, *La disabilità tra spettacolarizzazione e drammatizzazione*, cit., p. 174.

<sup>71</sup> R. Garland Thompson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, cit., pp. 58-59.

<sup>72</sup> P. Koppers, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*, cit., p. 35.

appartenenza ad un gruppo che si auto-identificava come normale e dominante. Infatti, a trovare nel *freak* l'antitesi alla rappresentazione di sé non è solamente il singolo, ma un'intera classe sociale autodefinita da una presunta omogeneità. In questo senso un esempio è offerto dallo show dell'imprenditore Phineas Taylor Barnum (1810-1891), che rappresentò l'apice della popolarità dei *Freak Show* nell'America del XIX secolo. Il primo *freak* presentato da Barnum fu Joice Heth, una donna nera, con disabilità presentata come la balia, ormai centosessantunenne, di George Washington e che incarnava l'opposto della figura dell'ideale di Americano, vale a dire un uomo bianco, giovane, attivo e capace<sup>73</sup>.

**THE GREATEST  
Natural & National  
CURIOSITY  
IN THE WORLD.**



Nurse to Gen. GEORGE WASHINGTON, (the Father of our Country.)  
WILL BE SEEN AT

**Barnum's Hotel, Bridgeport,**

On FRIDAY, and SATURDAY, the 18th. & 19th days  
of December, DAY and EVENING.

JOICE HETH is unquestionably the most astonishing and interesting curiosity in the World! She was the nurse of Augustine Washington, (the father of Gen. Washington,) and was the first person who put clothes on the infant, who, in afterdays, led our heroic fathers to glory, to victory, and freedom. To see her own language when speaking of the illustrious Father of his Country, "she raised him." JOICE HETH was born in the year 1674, and has, consequently, now arrived at the extraordinary

**AGE OF 161 YEARS.**

She Weighs at FORTY-SIX POUNDS, and yet is very cheerful and interesting. She retains her faculties to an unparalleled degree, converses freely, sings numerous hymns, recites many interesting anecdotes of George Washington, and often laughs heartily at her own remarks, or those of the spectators. Her teeth are perfectly good, and her appearance very neat. She is a Baptist and takes great pleasure in conversing with ministers and religious persons. The appearance of this remarkable curiosity strikes the beholder with amazement, and convinces him that his eyes are resting on the oldest specimen of mortality they ever beheld. Obedient, affable, and indisputable documents accompanying her prove, however astonishing the fact may appear, that JOICE HETH is in every respect the person she is represented.

The most eminent physicians and intelligent men in Cincinnati, Philadelphia, New-York, Boston, and other places, have examined this being, and observed the documents accompanying her, and all unanimously pronounced her to be, in every respect, 161 years of age. A female is continued guarder, and will give every attention to the ladies who visit this rare & by-gone age.

She has been visited in Philadelphia, New-York, Boston, &c., by more than TWENTY THOUSAND Ladies and Gentlemen, within the last three months.

Hours of Exhibition, from 9 A. M. to 1 P. M. and from 3 to 6, and 10 to 12 P. M.

**ADMISSION 25 Cents, CHILDREN HALF-PRICE.**

Printed by J. BROWN & SONS, 140, Nassau St. N. Y.

Manifesto per l'esposizione di Joice Heth,  
in R. Garland Thompson, *Extraordinary Bodies: Figuring  
Physical Disability in American Culture and Literature.*

<sup>73</sup> R. Garland Thompson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, cit., p. 59.

Il *freak*, dunque, rappresenta la controparte all'*Average man*, concetto formulato nel 1842 dallo statista belga Adolphe Quetelet<sup>74</sup>, contribuendo a definirne per contrasto le caratteristiche e a circoscriverne i confini. Il successo di questo tipo di esposizioni si può quindi mettere in relazione con il bisogno dello spettatore di vedere costantemente riaffermata la propria appartenenza alla categoria socioculturale dominante, tramite la chiara attestazione della differenza tra il 'noi' e il 'loro'. Il *Freak Show*, infatti, non delinea i confini rispetto all'altro, al diverso solamente da un punto di vista fisico-morfologico, ma anche rispetto a criteri che ad oggi verrebbero definiti etnico-antropologici, affermando così una supremazia dai tratti imperialisti nei confronti delle altre culture e civiltà non assimilabili a quella bianca e occidentale, considerata come superiore e normativa. Un esempio di questa tendenza può essere considerata l'esposizione nel 1822 a Londra di Tono Maria, una donna brasiliana presentata come '*the Venus of South America*'<sup>75</sup>. In un articolo comparso nel *The London Literary Gazette, and Journal of Belles Lettres, Arts, Science* il 23 febbraio 1822 Tono Maria viene descritta come una donna pigra e dai modi disgustosi, incapace di frenare i propri appetiti, al limite di ciò che la sua stessa cultura permetteva. Il suo corpo, infatti, viene descritto come ricoperto da circa cento cicatrici, ognuna delle quali rappresenta la punizione inflittale per un atto di adulterio, si aggiunge inoltre come le norme della sua cultura impongono la pena di morte dopo la centoquattresima cicatrice, e parallelamente ai suoi appetiti sessuali il reporter descrive come 'abominevole' il modo in cui la donna, presentata come proveniente da una tribù di cannibali, mangia. Infine l'autore, quasi volendo proporre una morale o una giustificazione alla sua visita, chiarisce quale insegnamento possa essere tratto dalla visione di tale 'spiacevole spettacolo', mettendo il visitatore nelle condizioni, d'ora in avanti, di meglio apprezzare le qualità della donna inglese:

As a variety in nature, these Beings, displeasing as they are, are worth a visit: and he whose gallantry thought little of our own fair Countrywomen before, will probably leave the show 'clean an altered man', and for life after pay the homage due to the loveliest works of creation, enhanced in value by so wonderful a contrast<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> R. Garland Thompson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, cit., p. 63.

<sup>75</sup> Ivi, p. 71.

<sup>76</sup> *Sketches of Society. The Shows of London*, «The Literary Gazette, and Journal of the Belles Lettres, Arts, Science», 23/02/1822, pp. 123-124.



L'espone, l'inserire in un contesto ben definibile e leggibile, 'l'addomesticare' l'altro, l'anomalo, può rispecchiare la volontà di un contesto definito secondo condivise consuetudini e norme politiche e sociali, di ordinare attraverso le proprie regole un mondo altrimenti troppo caotico e imprevedibile, opaco, ritrovando nella condivisa condanna del comportamento, dell'aspetto dell'altro la legittimità e correttezza della propria visione del reale. Di fronte al *freak* lo spettatore riconosce immediatamente il diverso da sé, trovando di conseguenza dimostrazione dell'inconfutabile appartenenza al gruppo dominante, appropriato e normativo.

Il *freak*, in una società sempre più uniformata e definita, in un mondo in cui ogni fenomeno è sempre più analizzato e spiegato, rappresenta l'eccezione. Il *Freak Show* si presenta come uno degli ultimi contesti in cui lo spettatore è lasciato libero di interpretare il mondo naturale, in cui è chiamato in prima persona ad avanzare ipotesi, si pensi, ad esempio, al fatto che spesso persone considerate al limite tra l'umano e l'animalesco erano presentate con il titolo '*What is it?*' per provocare la curiosità del pubblico e offrire alla massa la possibilità di dimostrare le proprie conoscenze o teorie<sup>77</sup>.

Se il confronto con il diverso può rassicurare la classe media, enfatizzando la sua presunta omogeneità e l'importanza della condivisione di norme morali e sociali, esso può però anche assurgere a simbolo della potenziale libertà e unicità dell'individuo, sfuggito alla pressione culturale e sociale che determina lo standard. Il rapporto con il diverso, quindi, non si esaurisce con la repulsione, la paura o la semplice curiosità, ma diventa opportunità voyeuristica nei confronti di quanto le norme sociali e culturali precludono al cittadino. Il *freak*, la cui fisicità apparentemente lo immobilizza all'interno di una certa lettura interpretativa, diventa spazio di libertà per l'individuo, una figura ambigua in fuga dall'omologazione sociale e dagli standard che definiscono e intrappolano l'*Average man*.

Come sostiene Rosemarie Garland Thompson «the freak show era, then, charts a shift from prodigious to pathological in the cultural construction of the extraordinary body»<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> R. Garland Thompson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, cit., p. 61.

<sup>78</sup> Ivi, p. 78.

Con lo sviluppo della scienza e della tecnica il corpo non ordinario viene progressivamente assorbito dal contesto medico, trasformando il *freak* in campione, esemplare, e portando verso gli anni Quaranta del Novecento alla quasi totale scomparsa della pratica dei *Freak Show*<sup>79</sup>. La patologia, dunque, da fatto pubblico, elemento iper-visibile sulla scena, simultaneamente fonte di ribrezzo e fascinazione, diventa questione privata, non appropriata allo sguardo della massa, ma riservata semmai ad un pubblico più ristretto ed elitario, composto da medici, specialisti, studenti di medicina, consulenti, definendo così il concetto di *medical theater*<sup>80</sup>. Anche questo contesto, infatti, si caratterizza come un contesto performativo in cui, colui che ora viene identificato come paziente performa di fronte ad uno specialista la materialità e il significato del proprio corpo. Due individui, il medico e il paziente, sono inseriti in una situazione comune, ma non in una relazione di reciprocità. Inoltre, in entrambi i contesti, quello medico e quello del *Freak Show* l'elemento centrale è la differenza, la distanza, nel *medical theater* resa evidente dallo sguardo scientifico. Lo sguardo medico rende trasparente, costantemente visibile e leggibile il corpo, sottoposto dalla fredda ispezione a un processo di disumanizzazione, attraverso il quale il soggetto è privato di ogni forma di potere e controllo. In entrambi i contesti, quello medico e quello del *Freak Show*, il corpo passivo subisce un processo di reificazione di fronte allo sguardo del suo 'spettatore', assoggettato alla mediazione prima del presentatore, ora del medico.

Nell'ambito della disabilità si assiste spesso ad una confusione tra i concetti di autonomia e autosufficienza: mentre autosufficienza si riferisce alla possibilità di 'bastare a sé stesso' nel compimento delle diverse attività, una possibilità che effettivamente può essere preclusa ad alcune persone con disabilità, queste stesse persone non autosufficienti possono essere perfettamente autonome, dal greco *autos* 'egli stesso' e *nomos* 'legge', ovvero in grado vivere secondo le proprie leggi, capaci di auto-normarsi, differenza che spesso, anche in ambito medico, non viene considerata.

Nel contesto medico, inoltre, il corpo non ordinario perde il suo carattere meraviglioso per diventare esclusivamente devianza, patologia da correggere, eliminare o almeno ridurre. Viene così a istituirsi il modello medico, che ad oggi appare come uno dei

---

<sup>79</sup> R. Garland Thompson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, cit., p. 75.

<sup>80</sup> Ivi, p. 79.

predominanti nell'interpretazione della disabilità, delineando una sovrapposizione tra la condizione di malato e di disabile. Il linguaggio comune, ancora una volta, ad esempio con le espressioni 'soffrire di', 'essere affetto da' una disabilità, è spia di questa impropria assimilazione della condizione di disabilità ad una malattia. Viene così a stabilirsi un'immagine convenzionale della disabilità legata spesso a una condizione di vittimizzazione e vulnerabilità, il cui significato sociale è negativo, tragico, oggetto di compassione. Oppure, in antitesi a quest'immagine della persona con disabilità come un soggetto passivo, 'malato' oggetto di pietà, si delinea l'altrettanto stilizzata immagine del 'super disabile', ovvero dell'individuo che, 'nonostante' le proprie condizioni e le difficoltà, si realizza in diverse competenze o abilità<sup>81</sup>. In ogni caso il risultato è una rappresentazione stereotipata dell'individuo con disabilità, e una cristallizzazione del concetto di disabilità a cui vengono associate alcune precise caratteristiche, sottostimando la complessità e la variabilità delle situazioni individuali.

### **2.3 La disabilità come una possibilità del corpo.**

Un nuovo impulso alla riflessione attorno al tema della disabilità, è stato dato dallo sviluppo negli anni Ottanta del Novecento dei *Disability Studies*, un vero e proprio campo di studi a livello accademico. Essi considerano la disabilità da più punti di vista e non come un concetto isolato, bensì guardando alla disabilità dal punto di vista delle differenze sociali, sottolineando come la rappresentazione della disabilità sia il prodotto di un discorso storicamente e culturalmente variabile, dipendente dal contesto istituzionale, dalla rappresentazione mediatica e dagli schemi più diffusi di percezione della disabilità<sup>82</sup>. La disabilità, dunque, non è un concetto definibile indipendentemente dal contesto, non è un aspetto ontologico del corpo, ma una costruzione sociale, ed è quindi sul contesto e sugli schemi di rappresentazione che è necessario agire per apportare una modifica efficace all'immagine della disabilità.

Diventa dunque una priorità proporre rappresentazioni alternative della disabilità, e in questo processo di ri-significazione l'azione di performer con disabilità può avere un ruolo importante nel disattendere le aspettative dell'audience, smascherando l'immagine

---

<sup>81</sup> F. D. D'Amico, *La disabilità tra spettacolarizzazione e drammatizzazione*, cit., p. 181.

<sup>82</sup> K. Kroß, *Schlingensiefel's Freakstars 3000, Consistently Abused and Forced to Portray Disability!*, in *Disabled Theater*, a cura di S. Umathum, B. Wihstutz, Berlino, Diaphaners, 2015, pp. 179-180.

stereotipata della disabilità e proponendo nuove letture, per far vacillare le certezze del sistema binario di abile/disabile.

Bisogna inoltre considerare che quando il corpo disabile compare sulla scena esso viene istantaneamente percepito come disabile, e per tanto portatore di quella costellazione di significati di cui è insignito il concetto di disabilità, come sostiene Petra Kuppers infatti:

The disabled performer is both marginalized and invisible – relegated to the borderlands, far outside the central area of cultural activity, by the discourses of medicine. At the same time, people with physical impairments are also hypervisible, instantly defined by their physicality<sup>83</sup>.

Il corpo del performer, proprio in quanto presenza fisica, non può mai essere un corpo neutro, ma la questione è ancora più evidente quando si tratta di un performer con disabilità, istantaneamente individuato dalla sua fisicità e percepito come un corpo significativo, portatore di una peculiare narrativa. La sfida della performance è dunque quella di permettere alla disabilità di affermare il proprio posto al centro della scena, e di conseguenza del contesto socioculturale, diventando un mezzo per indagare e presentare nuove immagini e spazi della disabilità. La presenza e l'azione del corpo disabile sulla scena sono subito visibili, la disabilità è presente, ma la sfida è quella di non renderla immediatamente e univocamente scrutabile, la disabilità sulla scena non si lascia leggere dallo sguardo scientifico della medicina, né si lascia superficialmente interpretare come il diverso.

Certamente queste sono due letture che convivono con l'idea della disabilità, anche sulla scena, ma danza e teatro non limitano a questo la disabilità, agli occhi dello spettatore «la disabilità c'è, ma non è chiara»<sup>84</sup>. Se nella vita quotidiana sembra che il corpo disabile ci appaia nella sua 'naturale' evidenza, in scena, luogo per eccellenza dell'artificio e della rappresentazione, il performer disabile con la sua stessa presenza sfida questa presunta 'naturalità' e la logica del buon senso sottesa alla tendenza che abbiamo a inserire le persone in schemi e racconti tanto chiari quanto irreali<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> P. Kuppers, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*, cit., p. 49.

<sup>84</sup> Ivi, p. 68.

<sup>85</sup> Ivi, p. 50.

Spesso infatti la disabilità viene facilmente identificata con l'idea di sofferenza, vulnerabilità, passività, inquadrando la persona in una certa narrativa. Anche nel contesto cinematografico, ad esempio, dove raramente personaggi disabili sono rappresentati effettivamente da attori con disabilità, la disabilità viene piuttosto 'performata', essa diventa un segno distintivo sinonimo di trauma, punto di svolta nella narrazione, generatrice di facili stereotipi. In questo modo si contribuisce a fissare l'idea della persona con disabilità come immediatamente definibile e conoscibile attraverso la propria fisicità, la disabilità diviene trasparente, univoca, facilmente e chiaramente penetrabile agli occhi dell'altro.

Se gli obiettivi della performance che coinvolge persone con disabilità sono puramente terapeutici, tale attività non è considerata come particolarmente problematica, in quanto coinvolge strettamente il singolo, l'esplorazione e magari il miglioramento delle proprie abilità fisiche o cognitive<sup>86</sup>. La situazione è invece differente quando la performance di artisti con disabilità può essere letta unicamente dal punto di vista artistico, in quanto il corpo disabile esce dalla sfera privata, per entrare in un contesto differente che tradizionalmente gli era precluso. Il corpo disabile, inoltre, nella sua azione performativa oltre a mettere in discussione l'immagine diffusa della disabilità, appare sfidare i canoni che determinano il corpo adatto a calcare le scene. Se però, ad esempio, si considera anche l'immagine più tradizionale del corpo in scena, ovvero quello del ballerino o ancor di più della ballerina di danza accademica, è immediatamente evidente come anche questo non sia un corpo 'normale', bensì un corpo altamente creato dalla pratica e dall'esercizio, un corpo a tratti anche deformato, che sul palco compie movimenti che non rappresentano i movimenti naturali del corpo umano.

Petra Kuppers, nell'analizzare il rapporto tra disabilità e performance contemporanea, e nello specifico i modi in cui la performance può contribuire a destabilizzare l'immagine stereotipata della disabilità, propone una riflessione su quello che Bertolt Brecht definisce *Verfremdungseffekt*<sup>87</sup>, ovvero l'effetto di straniamento, che permette di far apparire non più familiare qualcosa che prima si era convinti di conoscere. Bertolt Brecht afferma che

---

<sup>86</sup> P. Kuppers, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*, cit., p. 56.

<sup>87</sup> Ivi, p. 55.

«a representation that alienates is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar»<sup>88</sup>.

Brecht inoltre definisce questo effetto come in grado di liberare i fenomeni socialmente condizionati dall'effetto di familiarità, che impedisce la loro effettiva analisi e conoscenza. Lo spettatore è spinto a mettere in dubbio quanto dava per scontato, a guardare con attenzione quanto considerava ovvio, spostandosi da un atteggiamento di accettazione passiva a un'attitudine diffidente e indagatoria nei confronti dei significati prima considerati dati e inalterabili<sup>89</sup>.

La presenza e il ruolo della disabilità sulle scene teatrali contemporanee, proprio perché inserita in un contesto di rappresentazione organizzata, ha un effetto straniante sul pubblico e rende più visibili gli stereotipi, mettendo alla prova le certezze del pubblico e rendendo fragili le credenze e le sovrastrutture culturali che si sono cristallizzate attorno al concetto di disabilità.

Mettere in discussione le credenze, considerare la disabilità da nuove prospettive, significa destabilizzare l'idea che la disabilità sia necessariamente associata alla passività e alla vittimizzazione, per sviluppare idee e visioni più costruttive della differenza. La differenza del corpo disabile è una delle tante che costituiscono la realtà dei nostri corpi. Appare dunque evidente l'artificiosità della netta contrapposizione tra corpo disabile e corpo normativo, la convinzione che la condizione di disabilità rappresenti uno scostamento da una presunta norma che regola la specificità del corpo.

Come sostiene Hayden White in *Bodies and Their Plots*<sup>90</sup>, infatti, l'ideale di corpo normativo non è altro che un'astrazione, la negazione di tutto quanto caratterizza il corpo reale. Di conseguenza ogni individuo rappresenta uno scostamento dalla presunta 'norma', dal modello ideale che abita i nostri immaginari e condiziona la nostra idea di corpo. Il corpo reale, dunque, è sempre necessariamente un corpo mostruoso in quanto costituisce una violazione del corpo normativo e ideale. È il corpo mostruoso, semmai, suggerisce White, non quello ideale a costituire la norma per tutti i corpi reali<sup>91</sup>. La disabilità, pertanto, non può più essere intesa come un'eccezione, come una categoria a

---

<sup>88</sup> B. Brecht, *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, a cura di J. Willet, New York, 1984, pp. 191-192.

<sup>89</sup> Ivi, pp. 192-193.

<sup>90</sup> H. White, *Bodies and Their Plots*, in *Choreographing History*, a cura di S. Leigh Foster, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

<sup>91</sup> Ivi, p. 233.

marginale di quello che è considerato ‘normale’, bensì come una delle molteplici possibilità di esistenza del corpo reale. Lo spettatore stimolato dalla rappresentazione della disabilità in scena può arrivare a pensare che quello che definiamo disabilità è in realtà la caratteristica principale dell’essere umano: essere unico proprio perché diverso da tutti gli altri esseri della sua specie.

Nel contesto teatrale la disabilità costituisce un potente mezzo per comunicare, condividere un’esperienza incorporata, e contemporaneamente rilevare le difficoltà nei processi di comunicazione e condivisione di questa esperienza. La presenza fisica del performer con disabilità costringe lo spettatore ad interrogarsi sui meccanismi dell’immedesimazione e di conseguenza stimola una riflessione più profonda sulle interazioni sociali. In questo senso la disabilità in scena può dare vita a nuove narrazioni e nuove riflessioni etiche, sociali e culturali<sup>92</sup> e da limite può dunque essere considerata una risorsa, un’esperienza umana fondamentale capace di generare nuove logiche. In altre parole, la scena teatrale è il luogo in cui probabilmente la disabilità ha più possibilità di generare un nuovo pensiero, trasmettere esperienze e conoscenze sul corpo, sull’identità e sulla differenza.

La fragilità, la vulnerabilità, l’isolamento, la sfida imposta da ogni relazione, la specificità del corpo come interfaccia nei confronti dell’esperienza di vita cessano di essere le caratteristiche determinate dalla condizione di disabilità, per diventare l’evidente condizione della vita dell’essere umano. Le differenze non vengono annullate o ignorate, ma da elemento discriminatorio si trasformano nelle infinite possibilità in cui si può declinare l’umanità, mantenendo però un indissolubile legame di continuità.

---

<sup>92</sup> R. Garland Thompson, *Building a World with Disability in it*, in *Culture-Theory-Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, a cura di A. Waldschmidt, H. Berressem, M. Ingwersen, New York, Columbia University Press, 2017, p. 54.

## CAPITOLO 3

### *Un esempio italiano: il progetto Danzabile.*

#### **3.1 Genesi e struttura del progetto.**

Rendere le pratiche e il contesto artistico inclusivo non rappresenta solamente una necessità dettata dalla normativa, come ho esposto nel primo capitolo, ma, oltre ad offrire nuove possibilità estetiche, può avere un impatto positivo sulla percezione della disabilità. Dal momento che la disabilità nasce dall'interazione tra le caratteristiche dell'individuo e il contesto ambientale e socioculturale in cui vive, rendere il contesto artistico inclusivo e offrire nuove prospettive sulla disabilità può contribuire a sensibilizzare la comunità ai temi dell'inclusione e dunque diminuire alcuni atteggiamenti che concorrono ad aumentare lo spettro della disabilità. Ciò nonostante, gli spazi concessi alle pratiche artistiche di tipo inclusivo sono ancora troppo angusti e le opportunità offerte agli artisti con disabilità restano limitate. Per questo motivo assumono grande rilevanza i contesti, le istituzioni e gli strumenti che facilitano l'emergere e lo sviluppo di tali realtà.

*DANZABILE* rappresenta il primo esempio italiano di portale on-line il cui principale obiettivo è quello di fornire una piattaforma digitale in cui tutte le realtà nazionali, indipendentemente dalle loro dimensioni, operanti nel settore della danza inclusiva possono confrontarsi e ottenere visibilità<sup>93</sup>. Alla base dello sviluppo di *DANZABILE* c'è infatti la convinzione che, per assicurare la crescita dell'intero settore, sia fondamentale lo scambio e il contatto tra le diverse associazioni e istituzioni, permettendo il confronto a livello di produzione e innovazione artistica. Al di là della sfera prettamente creativa, non vanno sottovalutati i benefici in termini di sviluppo, promozione e confronto in materia organizzativa che la piattaforma può offrire, oltre a facilitare il confronto tra le singole realtà il fare rete può agevolare il dialogo anche con le istituzioni pubbliche o con potenziali finanziatori.

L'obiettivo di *DANZABILE* è di fornire un supporto per la nascita e lo sviluppo di relazioni e di programmare iniziative, attività di sensibilizzazione e comunicazione sia a livello locale che nazionale, lavorando in questo modo sia per la formazione,

---

<sup>93</sup> <[www.danzabile.provincia.tn.it/](http://www.danzabile.provincia.tn.it/)>.



professionalizzazione e visibilità degli artisti, sia per radicare l'azione anche sul substrato socioculturale. Infatti, per quanto il focus sia indubbiamente sulla produzione artistica, l'iniziativa non può evitare di avere un impatto anche sociale e politico.

Va anche sottolineato come il portale, volendo costituire un network il più vasto possibile, si rapporti all'utenza in modo estremamente inclusivo, mettendosi a disposizione sia di artisti e compagnie, sia di formatori o scuole che lavorano o fanno ricerca e formazione nell'ambito delle arti performative e della disabilità. Il sito internet mette inoltre a disposizione il portale *IoRacconto*<sup>94</sup> in cui chiunque, registrandosi, ha la possibilità di lasciare, in modo anche informale, un commento, un racconto, l'idea per un progetto attraverso la pubblicazione di contenuti audio, video, di immagini o testi. Purtroppo, al momento, questa possibilità di partecipare in modo diretto e attivo in prima persona non sembra essere stata molto utilizzata, presentando per ora solamente pochi contributi, da parte del già citato performer e coreografo Aristide Rontini, di Gaia Germanà, artista che si occupa anche di formazione, ricerca artistica e coreografica e da parte di Joanne Lyons, general manager della Candoco Dance Company. Nonostante sia lodevole l'iniziativa di offrire a tutti gli interessati la possibilità di partecipare attivamente alla discussione, sempre con l'obiettivo di diffondere la cultura dell'inclusione, appare però evidente come l'iniziativa avrebbe bisogno di qualche elemento rivitalizzante, come ad esempio l'attivazione periodica da parte degli organizzatori stessi di forum di discussione per attivare l'interscambio di opinioni e la vivacità della piattaforma.

La proposta di creare un network nazionale che connetta chi lavora nell'ambito dell'inclusione di persone con disabilità e della danza è stata presentata nel settembre del 2016 dall'Associazione Incontri Internazionali di Rovereto, trovando il sostegno dell'Assessorato alle Politiche Sociali, e più precisamente del Dipartimento Salute e Solidarietà Sociale in collaborazione con l'Unità di missione strategica, trasparenza e partecipazione, con il supporto dell'Assessorato alla Cultura della Provincia autonoma di Trento e, infine, con l'assistenza tecnica da parte di Informatica Trentina SpA<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> <[www.ioracconto-danzabile.partecipa.tn.it/story/danzabile](http://www.ioracconto-danzabile.partecipa.tn.it/story/danzabile)>.

<sup>95</sup> <[www.danzabile.provincia.tn.it/](http://www.danzabile.provincia.tn.it/)>.

La necessità di mettere in relazione le associazioni e i soggetti che si occupano di danza e disabilità è scaturita più precisamente durante i tre giorni di laboratori e incontri organizzati durante l'edizione del 2016 del Festival Oriente Occidente, nell'ambito del già citato progetto co-finanziato da Creative Europe *Moving Beyond Inclusion*, esso stesso nato e sviluppato con l'obiettivo di creare un network a livello europeo per valorizzare, dare visibilità e offrire opportunità di confronto tra le realtà operanti nel campo della danza inclusiva. La volontà, dunque, di riproporre anche a livello nazionale una piattaforma per incentivare relazioni e scambi pone in evidenza come partnership e network siano considerate come una delle chiavi fondamentali per lo sviluppo, la visibilità, e la forza di tali progetti. Come già sperimentato a livello europeo i confronti e gli scambi risultano necessari per assumere consapevolezza di quali possano essere i potenziali alleati nel raggiungimento degli obiettivi comuni. In particolar modo quando si tratta di istituzioni o attività artistico-culturali, infatti, la creazione di partnership e collaborazioni valide è uno dei fattori fondamentali per poter avere successo, oltre alla necessità di identificare chiaramente i propri obiettivi<sup>96</sup>, che in questo particolare caso si declinano sia nell'ambito artistico che in quello sociale.

*DANZABILE* si sviluppa a sua volta come una sorta di implementazione su piattaforma digitale di una precedente rete di artisti e associazioni operanti nell'ambito della danza inclusiva nel territorio italiano, ovvero *#Unlimited rete italiana sulla danza inclusiva*, nata nel 2015 sempre su iniziativa dell'Associazione Incontri Internazionali di Rovereto. Anche in questo caso, quindi, viene riconosciuto nel fare rete un elemento fondamentale per realizzare e supportare attività che abbiano un impatto importante sul sistema culturale e su tutti quei soggetti che si occupano di creatività e arte. Obiettivo principale di *#Unlimited* è infatti quello di stimolare e portare in evidenza la questione dell'accesso, dell'inclusione e della partecipazione di persone con disabilità al contesto artistico culturale, incrementando le possibilità di sviluppo e professionalizzazione degli artisti e, in parallelo, agendo sulla sensibilizzazione dell'audience. Viene inoltre riconosciuto il ruolo che artisti con disabilità possono avere nei confronti di un pubblico con disabilità oppure verso giovani artisti, diventando per loro una figura di riferimento.

---

<sup>96</sup> F. Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Comedia, 1997, p. 92.

Le realtà partner che hanno per prime aderito alla proposta dell'associazione di Rovereto, facilitando la creazione e lo sviluppo della rete *#Unlimited* comprendono sia associazioni sia artisti singoli dislocati su tutto il territorio nazionale<sup>97</sup>.

*DANZABILE*, come primo portale online sulla danza inclusiva, pone dunque le sue basi su questo precedente network, ne accoglie gli obiettivi, accrescendo non solo il numero delle realtà partner, ma, grazie al sito web, ne aumenta anche la visibilità e l'accessibilità da parte di tutti gli interessati. Anche il sito web stesso, infatti, è stato sviluppato in modo da rendere l'informazione accessibile, prestando attenzione a quelli che possono essere i diversi bisogni dell'utenza.

Il sito, inoltre, propone la sezione *Performance ed eventi*<sup>98</sup> che offre alle realtà partner una vetrina per pubblicizzare e condividere eventi, corsi o laboratori in programma. Questa possibilità risulta importante soprattutto per le realtà minori oppure per quelle che non hanno sede in grandi centri che possono sfruttare questa sezione per ottenere visibilità a livello nazionale.

La struttura di un portale come *DANZABILE*, infatti, permette l'instaurazione di relazioni, la condivisione di obiettivi e sfide tra realtà operanti su tutto il territorio nazionale, senza la necessità di sviluppare un unico progetto centralizzato, ma lasciando ad ogni istituzione, ad ogni artista la propria autonomia. La rete diffusa promossa da *DANZABILE* permette di supportare e valorizzare le realtà che operano in relazione con le comunità locali. In questo modo ottengono visibilità anche quei progetti realizzati in località minori, magari al di fuori delle grandi città, progetti che, se non inseriti in questa rete, probabilmente resterebbero molto più isolati o magari non avrebbero nemmeno la forza di venir realizzati. *DANZABILE*, dunque mette in relazione realtà operanti in

---

<sup>97</sup> <[www.danzabile.provincia.tn.it/Unlimited-Italia](http://www.danzabile.provincia.tn.it/Unlimited-Italia)>.

Le realtà partner di *#Unlimited* comprendono:

Ottavo Giorno - Marina Giacometti - Padova (PD)

Il Cortile - Laura Banfi - Rho (MI)

Balletto Civile - Michela Lucenti - La Spezia (SP)

Sosta Palmizi - Giorgio Rossi - Camucia di Cortona (AR)

Diversamente in Danza - Giorgia Panetto - Lugagnano di Sona (VR)

Clochart - Michele Comite - Rovereto (TN)

Centro Sperimentale Danza Teatro - Domenico Santonicola - Treviso (TV)

MUVet - Gaia Germanà e Silvia Berti, Aristide Rontini - Imola (BO)

Pierluigi Zonzin - Schio (VI)

Piera Principe - Bergamo (BG)

<sup>98</sup> <[www.danzabile.provincia.tn.it/Performance-ed-eventi](http://www.danzabile.provincia.tn.it/Performance-ed-eventi)>.

contesti sociali e geografici differenti, che utilizzano metodi e strumenti diversi, che raggiungono un diffuso numero di partecipanti e relative comunità. Si tratta di realtà anche molto differenti tra loro, ma unite nel perseguimento di obiettivi comuni.

Il progetto di un sito web che raccolga ed offra visibilità a quelle realtà, grandi o piccole che siano, che lavorano nel campo della danza e del teatro e della disabilità, non funziona solamente a livello nazionale, come testimonia il portale *Disability Arts International*<sup>99</sup>. Si tratta di un sito web sviluppato nel 2013 nel corso del programma europeo *Unlimited Access* e coordinato dal *British Council*, istituzione britannica che si occupa di educazione e cultura. *Disability Arts International*, inoltre, oltre ad essere un sito che raccoglie esperienze di artisti e realtà provenienti da tutto il mondo, regolarmente propone anche una newsletter per aggiornare in merito a novità o eventi nell'ambito della performance inclusiva. Come nel caso di *DANZABILE* anche *Disability Arts International* propone la sezione *Artists* nella quale si raccolgono le presentazioni di tutte quelle realtà o soggetti che collaborano al progetto, invitando anche altri artisti a creare e pubblicare il proprio profilo. Il sito, inoltre, non è indirizzato solamente a chi già lavora nel campo della danza e del teatro inclusivo, ma vuole essere di supporto anche a chi si propone di rendere le proprie performance, i propri eventi artistici-culturali accessibili e inclusivi.

### **3.2 Definizione e obiettivi della danza inclusiva.**

Una volta esposti gli obiettivi e la struttura del progetto *DANZABILE* occorre ora soffermarsi sul chiarire quale sia l'oggetto di questa iniziativa, ovvero cosa effettivamente si intenda per danza inclusiva.

Innanzitutto, la parola 'inclusione' si presenta come il risultato di un percorso le cui tappe sul territorio nazionale possono essere rintracciate ripercorrendo la normativa in merito e un contesto in cui tale processo appare più evidente è quello dell'istruzione. Tale processo inizia con il termine 'inserimento', che entrò a far parte della normativa italiana con la legge 118/71, che all'articolo 28 sanciva la decadenza delle scuole speciali o classi differenziali, preferendo invece l'inserimento degli studenti con disabilità all'interno delle 'classi normali':

---

<sup>99</sup> <[www.disabilityartsinternational.org/](http://www.disabilityartsinternational.org/)>.

L'istruzione dell'obbligo deve avvenire nelle classi normali della scuola pubblica, salvi i casi in cui i soggetti siano affetti da gravi deficienze intellettive o da menomazioni fisiche di tale gravità da impedire o rendere molto difficoltoso l'apprendimento o l'inserimento nelle predette classi normali<sup>100</sup>.

Successivamente è con la legge 517/77<sup>101</sup> che in ambito scolastico si inizia a parlare non più di 'inserimento', bensì di 'integrazione', termine che fa riferimento ad un intervento centrato innanzitutto sul singolo generando una risposta speciale in relazione ai suoi bisogni e necessità.

Il termine 'inclusione' parte invece da un presupposto differente, ovvero quello che la priorità sia di intervenire non sul singolo, bensì sul contesto. Quello dell'inclusione si presenta come un processo mai realizzabile completamente, ma sempre migliorabile, non indirizzato solo verso i bisogni del singolo, bensì orientato verso tutta la collettività. L'inclusione rappresenta l'apertura verso la diversità, verso tutte le forme della diversità, innescando un processo di cambiamento che coinvolge tutto il contesto. Il percorso verso l'inclusione infatti, non si sofferma sulle differenze o sui bisogni del singolo, bensì parte dal presupposto che ciascuno è diverso, e di conseguenza che ciascuno può beneficiare di un ambiente inclusivo. L'inclusione, infatti, riguarda tutti, agisce sul contesto trasformando quella che potrebbe sembrare una risposta speciale o una situazione particolare nella normalità. L'agire in modo diffuso sul contesto e non in modo mirato sul singolo, inoltre, rispecchia l'attuale concezione della disabilità, ovvero di una condizione non determinata esclusivamente dalle caratteristiche dell'individuo, bensì dalle interazioni di queste con l'ambiente circostante. Per ridurre la disabilità è quindi necessario agire sul contesto rendendolo il più inclusivo possibile.

Tale trasformazione nel considerare la disabilità da concetto medico a questione sociale e ambientale, ha dunque delle ripercussioni anche nel contesto artistico e in modo particolare nella considerazione delle caratteristiche e delle relazioni del corpo.

Una volta chiariti quali siano i significati del termine inclusione, occorre ora specificare quale possa essere la sua applicazione all'ambito performativo e in modo particolare alla danza. Michelle R. Zitomer e Greg Reid definiscono danza inclusiva come «a dance in

---

<sup>100</sup> L. 30 marzo 1971, n.118, art. 28, in materia di "Provvedimenti per la frequenza scolastica".

<sup>101</sup> L. 4 agosto 1977, n.517, in materia di "Norme sulla valutazione degli alunni e sull'abolizione degli esami di riparazione nonché altre norme di modifica dell'ordinamento scolastico".

which participants with and without disabilities engage together and are valued for their unique contribution to the creative and learning process»<sup>102</sup>.

Hilde Holger, nata a Vienna nel 1905, fu una delle prime danzatrici a confrontarsi con quella che ad oggi viene definita danza inclusiva. Hilde era un'affermata ballerina quando all'età di quarantaquattro anni diede alla luce un figlio con Sindrome di Dawn. In risposta alla disabilità del figlio iniziò ad organizzare lezioni di danza coinvolgendo sia ballerini professionisti sia studenti con disturbi dello spettro autistico o disabilità fisiche. Uno dei suoi studenti Wolfgang Stange ispirandosi agli insegnamenti di Hilde, fondò a Londra negli anni Ottanta del Novecento *Amici*, la prima compagnia inclusiva di danza e teatro. Ed è su queste basi che sono nate e si sono sviluppate le compagnie che hanno diffuso le pratiche di danza e teatro inclusivo, come DV8 e Candoco a Londra, Axis, Full Radius, The GIMP Project, e The Olympias negli Stati Uniti e Restless, Sprung, Murmuration e Weave in Australia<sup>103</sup>.

Nel contesto della danza e del teatro inclusivo è infatti proprio il mondo anglosassone a ospitare le realtà più consolidate e a prestare maggiore attenzione alle pratiche inclusive in ambito artistico e culturale. In Italia, invece, questo settore appare meno sviluppato e incontra maggiori difficoltà nell'ottenere visibilità. Anche per questo motivo risulta di grande rilievo l'iniziativa di creare una rete italiana che mette in relazione chi si occupa di queste tematiche.

Nel sito *DANZABILE* vengono esposti gli obiettivi della danza inclusiva, e si sottolinea come tali pratiche possano condurre ad una nuova visione della disabilità. L'attenzione viene spostata dalla disabilità all'abilità di creare e presentare un progetto artistico-culturale con corpi differenti<sup>104</sup>. Come viene messo in evidenza nel sito:

La danza aiuta a superare le difficoltà di un corpo definito disabile quando sul palcoscenico i danzatori possono rivelare la complessità della loro personalità e delle loro capacità. E quindi si liberano della semplificazione della loro esistenza come 'corpo disabile'<sup>105</sup>.

---

<sup>102</sup> G. Reid, M. R. Zitomer, *To Be or not to Be – Able to Dance: Integrated Dance and Children's Perceptions of Dance Ability and Disability*, «Research in Dance Education», 12, 2, 2011, p. 140.

<sup>103</sup> A. Hickey-Moody, *Integrated Dance as a Public Pedagogy of the Body*, «Social Alternatives», 36, 4, 2017, p. 7.

<sup>104</sup> <[www.danzabile.provincia.tn.it/Chi-siamo](http://www.danzabile.provincia.tn.it/Chi-siamo)>.

<sup>105</sup> <[www.danzabile.provincia.tn.it/Chi-siamo](http://www.danzabile.provincia.tn.it/Chi-siamo)>.

Appare dunque evidente come le pratiche di danza inclusiva lavorino sia sul versante artistico sia su quello sociale, incoraggiando l'inclusione e le pari opportunità proprio attraverso la danza, sfruttando la forza che il contesto artistico ha nel rivelare ma anche nel comunicare problemi e situazioni che nelle pratiche del quotidiano si rendono visibili con minor forza. Petra Kuppers sostiene in merito:

The process that will lead to a barrier-free society for people with differences and impairments is long and has to be fought on many different fronts. One of these fronts is in the arts and in art education<sup>106</sup>.

Questa specifica tipologia di danza si propone come un percorso accessibile a tutti, nel quale le differenze non costituiscono una barriera bensì un'opportunità per accrescere la qualità artistica, un'importante risorsa a servizio della creatività. Le compagnie inclusive, infatti, come sostiene Petra Kuppers, offrono la possibilità di riconsiderare quali siano le caratteristiche del *dancerly body*<sup>107</sup>, ovvero dell'idea del corpo 'appropriato' per l'esecuzione di una certa danza:

The term 'dancerly body' refers here to the naturalized concepts of physicality appropriate to specific dance techniques. The disabled performer can disrupt the conventional expectation of bodies in dance and can offer new ways of conceptualising them<sup>108</sup>.

La convivenza e la collaborazione sulla scena di corpi differenti permette lo sviluppo di nuove forme di comunicazione, permette di reinventare la presenza e i movimenti del corpo, offrendo alla danza nuove possibilità. In tale contesto la diversità non costituisce l'eccezione bensì la norma e la disabilità non viene interpretata come un'interruzione o un'intrusione nello spazio artistico condiviso.

La danza diventa un'occasione per esplorare le possibilità offerte da un contesto inclusivo, per sperimentare come l'inclusione possa essere una fonte di arricchimento per l'intera comunità, e dunque di come sia necessario non limitare l'inclusione al solo contesto culturale ma a tutti gli ambiti della vita comunitaria. I progetti di arte inclusiva, dunque, non si limitano allo sviluppo culturale, ma si inseriscono anche nel contesto delle

---

<sup>106</sup> P. Kuppers, *Accessible Education: Aesthetics, Bodies and Disability*, «Research in Dance Education», 1, 2, 2010, p. 122.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

politiche sociali, apportando così al territorio in cui sono radicate un duplice beneficio, artistico-culturale ed educativo-sociale<sup>109</sup>.

Il permettere e l'incentivare la partecipazione delle persone con disabilità a tutti contesti della vita non è solamente un dovere sancito dalla legge, come determinato dalla *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità* del 2006 che pone come principio centrale l'eliminazione di tutte quelle barriere che possono impedire alle persone con disabilità la «piena ed effettiva partecipazione nella società su una base di eguaglianza con gli altri»<sup>110</sup>, ma l'inclusione diventa anche un'importante opportunità per l'intera comunità. Inoltre, lo sviluppo di un portale come *DANZABILE* è in linea con quanto prescrive l'articolo 30 della *Convenzione*, ovvero «dare alle persone con disabilità l'opportunità di sviluppare e realizzare il loro potenziale creativo, artistico e intellettuale, non solo a proprio vantaggio, ma anche per l'arricchimento della società»<sup>111</sup>.

È importante inoltre che i progetti di danza inclusiva non siano percepiti come eventi isolati, non connessi con altre iniziative o scollegate dal territorio in cui operano, il progetto risulta infatti limitato se non ha né un passato né un futuro. Il far parte di una rete come quella realizzata da *DANZABILE* permette invece a varie realtà, a vari progetti e laboratori di inserirsi in un contesto strutturato che offre una prospettiva di continuità e più opportunità di relazione. Ogni realtà partner della rete entra, dunque, a far parte di un network che opera a livello nazionale, ampliando in questo modo la portata delle proprie azioni e la rilevanza dei risultati ottenuti.

È utile anche considerare come la partecipazione da parte di persone con disabilità al contesto culturale spesso non è l'unico obiettivo di queste attività inclusive, questa infatti risulta una modalità efficace per ottenere e incentivare una partecipazione diffusa a più contesti. Come sostiene François Matarasso, infatti:

What matters so much about participation in the arts is not just that it gives people the personal and practical skills to help themselves and become involved in society – though it does – but that it opens routes into the wider democratic process and encourages people to want to take part<sup>112</sup>.

---

<sup>109</sup> F. Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, cit., p. 86.

<sup>110</sup> *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, cit., art. 1.2.

<sup>111</sup> Ivi, art. 30.

<sup>112</sup> F. Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, cit., p. 88.



Le pratiche inclusive in ambito artistico-culturale possono dunque rappresentare una modalità efficace per sensibilizzare tutta la comunità ai valori dell'inclusione, ai benefici che un contesto inclusivo può offrire a tutti e parallelamente proporre alle persone con disabilità una modalità per essere in prima persona attori in un contesto condiviso.

È inoltre importante sottolineare come l'inclusione perorata da *DANZABILE* non si limiti alla partecipazione nella realizzazione di prodotti artistici, bensì agisca a più livelli del settore creativo, con l'obiettivo di rendere accessibile e inclusivo l'intero settore. Questo portale, infatti non supporta solamente il confronto, lo scambio e la realizzazione di prodotti artistici di alto livello, ma vuole inoltre offrire uno strumento di supporto alla formazione e alla professionalizzazione degli artisti con disabilità, nonché alla promozione dei loro lavori a livello sia nazionale che internazionale<sup>113</sup>. Rendere la danza inclusiva, infatti, non può limitarsi a rendere inclusiva la pratica artistica, è invece necessario che l'intero contesto operi nell'ottica dell'inclusione, non solo dell'accettazione ma della valorizzazione e della promozione delle differenze.

L'intero circuito della danza deve quindi essere sensibilizzato sui temi dell'inclusione, inclusivi devono essere non solo le pratiche, ma anche gli spazi, i contesti performativi, le occasioni di formazione e professionalizzazione nonché le opportunità per gli artisti. Se ormai si è diffusa la cultura di rendere accessibili per il fruitore gli spazi artistici e culturali, si presta meno attenzione a rendere il contesto accessibile per un artista con disabilità, sia per quanto riguarda gli aspetti più basilari, come l'accessibilità degli spazi, sia per quanto riguarda temi più complessi, quali possono essere il tema dei finanziamenti o della professionalizzazione e relazione con il mercato artistico-culturale. In merito risulta estremamente semplice e allo stesso utile per riflettere sul tema la considerazione della performer svedese della Danskompaniet Spinn Emilia Wärff. L'artista infatti fa notare come, in tournée con lo spettacolo *Skirt Power* tra il 2018 e il 2019, pur esibendosi in teatri di recente costruzione, la maggior parte delle volte non fossero presenti bagni accessibili nella zona dei camerini, ma solamente nella zona dedicata al pubblico, creando inevitabilmente delle difficoltà agli artisti con disabilità<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> <[www.danzabile.provincia.tn.it/](http://www.danzabile.provincia.tn.it/)>.

<sup>114</sup> K. Harvey, K. Marsh, *Moving Beyond Inclusion. An Artistic Resource*, cit., p. 23.

È dunque evidente che quando si parla di danza inclusiva non ci si possa limitare alla componente artistico-creativa di tali pratiche, e sia necessario, invece, analizzare e mettere in discussione l'intero contesto sia dal punto di vista degli spazi sia da quello sociale e politico. L'inclusione, e non più solamente l'accessibilità, deve essere dunque considerata un obiettivo primario, un processo che va mantenuto in continuo miglioramento per coinvolgere tutti gli ambiti della vita. Il contesto artistico e performativo può offrire indubbiamente un importante punto di vista dal quale osservare i risultati, ma anche le criticità e le sfide di questo processo.

### **3.3 Le realtà coinvolte nel progetto.**

*DANZABILE*, alla sezione *I Soggetti*<sup>115</sup> propone una vetrina di tutte le realtà e gli artisti partner, offrendo anche una breve presentazione di quali sono i rispettivi obiettivi, caratteristiche e attività. Questa presentazione certamente facilita la conoscenza di tali realtà da parte dei semplici fruitori, ma favorisce anche l'avvicinamento, lo scambio e il dialogo tra associazioni e istituzioni che operano in settori o contesti simili e tra cui potrebbe nascere una futura collaborazione.

Pur non rappresentando tutte le associazioni o i soggetti che sul territorio nazionale si occupano di danza e teatro inclusivo, *DANZABILE* offre certamente una prospettiva abbastanza completa da cui considerare la diffusione e lo sviluppo di tali iniziative in Italia.

Al momento *DANZABILE*, all'interno della propria rete, comprende sedici soggetti singoli, tra artisti, coreografi, insegnanti di danza, e altre diciannove realtà tra associazioni, compagnie, collettivi di artisti e festival. È inoltre auspicabile che sempre più realtà vogliano unirsi a questa rete, incrementando la sua forza e lo spettro delle sue potenzialità.

---

<sup>115</sup> <<https://danzabile.provincia.tn.it/I-soggetti>>.

Al momento le realtà e gli artisti coinvolti in questo progetto sono:

Anch'io teatro	Juri Roverato
Anna Albertarelli	Laura Banfi
Aristide Rontini	Leggere strutture art factory
Balletto Civile	Lenz Fondazione
Centro sperimentale Danza Teatro	Lucia Nicolussi Perego
Chiara Bersani	Marina Giacometti
CID Centro Internazionale della Danza	Monica Barone
Collettivo Clochart	Monica Morselli
Compagnia Era Acquario	MUVet
Compagnia Xe	Oriente Occidente Dance Festival
Diversamente in danza	Ottavo Giorno
Domenico Santonicola	Roberto Penzo
Elevator Bunker	Silvia Berti
Fuori Contesto	Spirito Originario
Gaia Germanà	Susanna Recchia
Giacomo Curti	Teatro Danzabile
Giuseppe Comuniello	Teatro La Ribalta <sup>116</sup>
Il Cortile	

Molte di queste realtà non operano solamente nell'ambito della ricerca e produzione artistica e coreografica, ma pongono attenzione anche al versante socioculturale e politico delle proprie attività. Non mancano infatti le collaborazioni con enti o organizzazioni che si occupano più direttamente di salute, disabilità o condizioni di disagio, come le collaborazioni con ULLS, dipartimenti di salute mentale, case di riposo, carceri, cooperative sociali o associazioni di volontariato. Inoltre, riveste un ruolo molto importante anche l'aspetto pedagogico e formativo; molte infatti sono le attività e i progetti rivolti alle scuole di diverso ordine e grado.

Le attività di danza e teatro inclusivo, inoltre, sempre più frequentemente non rimangono confinate nei teatri o nelle scuole di danza, ma escono dai luoghi a loro

---

<sup>116</sup> <[www.danzabile.provincia.tn.it/](http://www.danzabile.provincia.tn.it/)>.

tradizionalmente dedicati per ‘invadere’ lo spazio pubblico. L’uscita dai teatri e la crescente presenza negli spazi urbani rappresentano ormai una tendenza della danza e del teatro contemporanei, tendenza seguita anche dalle performance di tipo inclusivo. Ne sono un esempio le attività organizzate dall’Associazione di teatro e danza Fuori Contesto nata nel 2000 con sede a Roma. Fuori Contesto, oltre ad organizzare rappresentazioni in spazi teatrali, per raggiungere un pubblico più vasto e per agire in modo più decisivo sulla comunità, infatti, organizza anche parate e performance in spazi urbani come strade, piazze, mercati o anche vetrine di negozi<sup>117</sup>. Le performance urbane, soprattutto quando si tratta di pratiche artistiche inclusive, rappresentano una modalità ancora più efficace per raggiungere un vasto pubblico, attirando l’attenzione anche di spettatori che prima non conoscevano o non si interessavano a questa tipologia di danza e teatro. L’uscire dagli spazi tradizionali della rappresentazione artistica diviene dunque una strategia molto efficace per raggiungere gli obiettivi di sensibilizzazione sociale e per attirare maggiore attenzione nei confronti del tema dell’inclusione. Le performance urbane permettono inoltre alle persone con disabilità di porsi in prima persona al centro di quel contesto condiviso che troppo spesso le confina al margine, permettendo loro di appropriarsi di quegli spazi cittadini che a volte non sono nemmeno accessibili.

Le diverse realtà che fanno parte della rete di *DANZABILE*, pur lavorando nel comune contesto della danza e del teatro inclusivo, sono portatrici di tecniche, metodologie e visioni differenti. Se alcune realtà pongono l’attenzione sul potenziale terapeutico e riabilitativo di tali pratiche, ad esempio attraverso tecniche di Danzaterapia, altre rifuggono da qualsiasi lettura che non sia principalmente artistico-creativa, come ad esempio nel caso del Teatro la Ribalta di Bolzano che vuole evitare ogni etichetta di teatro sociale e terapeutico per porre tutta l’attenzione sulla componente estetica e artistica della pratica teatrale. Una considerazione simile si può fare anche in relazione agli obiettivi dell’associazione veronese Elevator Bunker, che aspira a creare un ambiente artistico totalmente svincolato dall’ambito socio-assistenziale<sup>118</sup>.

Considerando le presentazioni degli artisti e delle realtà presenti nel sito di *DANZABILE*, emerge come in particolare alcune tecniche o pratiche di danza si prestino

---

<sup>117</sup> <[www.fuoricontesto.it/chi-siamo/background/](http://www.fuoricontesto.it/chi-siamo/background/)>.

<sup>118</sup> <[www.danzabile.provincia.tn.it/I-soggetti/Elevator-Bunker](http://www.danzabile.provincia.tn.it/I-soggetti/Elevator-Bunker)>.

maggiormente ad essere sviluppate nel contesto della danza inclusiva. Ad esempio numerosi sono gli artisti che praticano oppure insegnano Teatrodanza o Danza *Contact-Improvisation*.

Una pratica nata appositamente come danza per promuovere l'espressione artistica e l'interazione tra persone con disabilità e non, è invece *DanceAbility*, un metodo di danza ideato nel 1987 da Alito Alessi e Karen Nelson negli Stati Uniti<sup>119</sup>. Si tratta di un marchio registrato che conta circa cinquecento insegnanti in più di quaranta Paesi, e numerosi sono anche gli insegnanti certificati di *DanceAbility* presenti nel network promosso da *DANZABILE*. Questa tipologia di danza pone le proprie basi nella danza *Contact Improvisation*, in cui i momenti di contatto tra i corpi diventano il punto di partenza per l'esplorazione del movimento e del confronto con l'altro.

Come dichiarato dai fondatori, in questa tecnica inclusiva è fondamentale, oltre alla consapevolezza di sé e della propria fisicità, il rapporto di fiducia che si instaura con l'altro attraverso la condivisione del movimento, e dunque il processo che conduce alla nascita di relazioni. L'obiettivo della *DanceAbility* è di avvicinare chiunque alla danza, di permettere a chiunque, indipendentemente dalla propria età, esperienza, condizione fisica o mentale, di esprimersi sfruttando le proprie abilità individuali. Danzare rappresenta il piacere di muoversi, di esprimersi in relazione con l'altro, sfruttando tutti i sensi in modo spontaneo e intenso. Non si tratta di una terapia o di una tipologia di danzaterapia, ma di una vera e propria espressione creativa e artistica che pone le basi sulla valorizzazione delle abilità individuali e dell'interazione con l'altro<sup>120</sup>.

Attraverso queste pratiche, la danza cessa di essere una pratica elitaria, limitata sia da barriere fisiche sia da atteggiamenti che ostacolano l'inclusione, spesso legate all'idea che un ambiente inclusivo possa ridurre la qualità della produzione artistica. Al contrario la danza inclusiva non offre un beneficio solamente alla persona con disabilità, bensì a tutti i partecipanti che dal confronto con l'altro, dal confronto con altre tipologie di fisicità, di abilità e di movimento imparano a rapportarsi in modo nuovo e più consapevole con il proprio corpo, con l'ambiente circostante e con la propria idea di danza. Come sostiene Petra Kuppers, attraverso l'esperienza di danza inclusiva la danza non si limita a

---

<sup>119</sup> <[www.danceability.com](http://www.danceability.com)>.

<sup>120</sup> <[www.danceability.it/home.html](http://www.danceability.it/home.html)>.

essere una pratica che comporta la manipolazione del corpo nel tempo e nello spazio, ma si sottolinea come attraverso la danza si compia una riflessione sui significati del corpo e delle relazioni con il contesto fisico, sociale, culturale e politico in cui è inserito e con il quale interagisce<sup>121</sup>. La danza e il teatro inclusivo, ponendo in primo piano il tema della diversità e del confronto con l'altro, offrono alla contemporaneità nuove sfide e nuove opportunità, proponendo inedite prospettive da cui rivalutare sia la disabilità e il suo ruolo nel contesto sociale, sia i processi artistici e creativi.

---

<sup>121</sup> P. Koppers, *Accessible Education: Aesthetics, Bodies and Disability*, cit., p. 128.

## CAPITOLO 4

### *La disabilità in scena.*

#### **4.1 *Disabled Theater* (2012) di Jérôme Bel.**

*Disabled Theater* è un pezzo del coreografo francese Jérôme Bel, presentato per la prima volta nel maggio 2012 in occasione del Auawirleben Theaterfestival di Berna, e poi riproposto in numerosi festival internazionali. Il pezzo, della durata di circa novanta minuti, nasce dalla collaborazione del coreografo con undici attori con disabilità intellettive membri del Theater Hora, una delle prime compagnie inclusive in Europa, fondata a Zurigo nel 1993 dal pedagogo teatrale Michael Elber<sup>122</sup>. Quando nel 2010 Theater Hora propose al coreografo di creare uno spettacolo con gli attori della compagnia inclusiva, Bel inizialmente fu sorpreso e rifiutò, ma chiese comunque che gli venissero inviati alcuni DVD con gli spettacoli già realizzati. Fu grazie a questo incontro indiretto con il loro repertorio che Bel decise di accettare la committenza:

The first time I saw them was on the DVDs you'd sent me. The emotion I felt was so strong that I couldn't think. I realised that I wouldn't be able to understand this emotion, which is unusual for me. My desire to work with them came from this first experience because I needed to understand what had happened to me the first time I saw them<sup>123</sup>.

*Disabled Theater* si costruisce attorno ad una struttura apparentemente molto rigida che, attraverso le richieste di Jérôme Bel agli attori, scandisce l'avanzare della performance. La scena si apre su un palco vuoto, illuminato da luci semplicissime, sul quale si vedono solamente, vicino alla parete di fondo, undici sedie disposte a semicerchio e, sulla destra del palco un assistente/traduttore siede ad un tavolo con sopra un computer ed altri strumenti tecnici. Egli, oltre a riferire le richieste dell'autore e a tradurre quello che gli attori dicono in tedesco, quando necessario pone al centro della scena un microfono. La performance si sviluppa, quindi, come risposta alle sei richieste di Bel e ad una sua concessione, che sono esposte al pubblico e agli attori con voce lenta e modulare dall'assistente. La sua voce, che potrebbe venir intesa come un elemento extradiegetico,

---

<sup>122</sup> F. D. D'Amico, *La disabilità tra spettacolarizzazione e drammatizzazione*, cit., p. 178.

<sup>123</sup> M. Bugiel, intervista a Jérôme Bel, 06/2013, <[www.jeromebel.fr/index.php?p=5&lg=2&cid=220](http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&lg=2&cid=220)>.

come un semplice mezzo tecnico per il funzionamento del meccanismo teatrale, è invece essa stessa un elemento performativo, che oltre a far procedere l'azione, a mediare i contenuti, scandisce con la ripetitività di un rituale le parole e le azioni dei performer. Prima dell'inizio della performance è proprio l'assistente a presentarsi al pubblico e a definire il proprio ruolo come traduttore e portavoce dell'autore stesso dicendo «good evening. My name is [...]. I was hired as an assistant and translator because the actors only speak Swiss German and Jérôme Bel doesn't»<sup>124</sup>.

Innanzitutto agli attori viene chiesto di entrare in scena uno alla volta e di rimanere per un minuto in silenzio di fronte al pubblico e infine di accomodarsi su una delle sedie disposte sul palco. Successivamente l'assistente riporta la seconda richiesta di Bel, ovvero chiede agli attori di tornare uno alla volta al centro del palco e presentarsi dicendo il loro nome, la loro età e professione e infine di tornare al loro posto. Dal momento che gli attori parlano in tedesco l'assistente traduce la loro presentazione in inglese. La terza richiesta è un invito agli attori a dire qual è la loro disabilità, e come nell'azione precedente sono chiamati uno alla volta per nome dall'assistente. La quarta richiesta consiste nel presentare un solo di danza le cui musiche e coreografie sono state scelte e preparate dai performer stessi. L'assistente aggiunge che, in base alla scelta operata da Bel, solamente sette degli undici attori danzeranno, e li chiama uno alla volta per presentare la propria coreografia. Mentre l'attore chiamato si sposta sul proscenio per eseguire la sua coreografia ricalibrando la propria postura e gestualità in relazione al pubblico, nel frattempo gli altri attori, non impegnati della performance, restano seduti sul fondo del palco, alle volte seguendo il ritmo, altre volte distraendosi o comportandosi quasi come non si trovassero su un palco di fronte ad un vasto pubblico. Le azioni presentate non sembrano avere alcuna relazione di continuità tra di loro, anche se sia le musiche scelte che i passi fanno riferimento alla cultura pop. Un esempio evidente sono le azioni eseguite da Lorraine Maier che danzando sulla canzone *Dancing Queen* riproduce le movenze degli Abba, oppure di Julia Häusermann che riproduce i passi di Michael Jackson in *They Don't Care About Us*. Successivamente viene chiesta ai performer una riflessione, un parere sul pezzo. Ancora una volta l'assistente chiama gli attori per nome e traduce quanto dicono. La successiva, invece, non è una richiesta agli attori, bensì una concessione da

---

<sup>124</sup> A. Lepecki, *Yes, Now It's Good Theater*, in *Disabled Theater*, a cura di S. Umatham, B. Wihstutz, Berlino, Diaphaners, 2015, pp. 150-151.



parte dell'autore, che permette anche agli altri quattro performer che inizialmente non erano stati selezionati, di presentare il proprio pezzo di danza. Infine, l'assistente riporta la richiesta di Bel di fare un inchino.

Le richieste vengono esaudite ma in alcuni casi anche sovvertite, per sottolineare un certo grado di autonomia dell'attore rispetto a un dispositivo teatrale che a prima vista poteva apparire così rigido e immutabile. Un esempio di questa effrazione nei confronti della struttura performativa sono in particolare gli interventi dell'attore Peter Keller, che spesso non risponde nel modo che ci si attenderebbe alle richieste di Bel, come quando alla domanda relativa alla professione, risponde recitando e non affermando di essere un attore. Un altro esempio di come la struttura lasci una certa libertà di azione agli attori è quando all'inizio devono sostare di fronte al pubblico per un minuto: la percezione della durata del tempo da parte dei vari performer è differente, e se per alcuni si riduce a pochi secondi, per altri si dilata fino a quasi tre minuti. Inoltre, a dimostrare come la struttura della performance non si limiti alla rigidità dei comandi impartiti da Bel, bisogna considerare che, seppure inserite in un contesto definito, agli artisti è lasciata autonomia in merito a quale musica scegliere e a come ballare nella propria performance.

Bel ha affermato come la struttura del pezzo e la serie di domande iniziali è l'esito dei suoi incontri con i membri della compagnia di Zurigo. In altre parole, il processo creativo diventa l'oggetto stesso della rappresentazione, come avviene anche in un altro spettacolo di Bel, intitolato *Pichet Klunchun and Myself* (2005). Qui Bel e Pichet Klunchun, un danzatore e coreografo thailandese di Khon, si pongono una serie di domande sulle loro vite e sulla loro idea di danza, riproponendo sul palco il processo creativo che lo ha preceduto<sup>125</sup>. In questo modo, come afferma Bel in occasione di un'intervista, il pubblico è messo nelle condizioni di sperimentare in prima persona quale è stata l'esperienza e le sensazioni del coreografo stesso nell'avvicinarsi e nel conoscere gli attori, per poi trarre in autonomia le proprie riflessioni:

I've always thought that the audience should identify with me, that they should re-live the different stages of the work I've done. The pieces are always the chronological story of the work I've developed alone or with the performers. The audience should therefore go through the same emotional and intellectual stages that

---

<sup>125</sup> <[www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=10&ctid=1](http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=10&ctid=1)>.

I myself went through during the research. They follow the experience and then draw the conclusions they want<sup>126</sup>.

*Disabled Theater* rappresenta la prima occasione in cui il coreografo francese si trova a collaborare con performer con disabilità e quindi ad affrontare questa tematica. L'atteggiamento di Bel, che evita ogni tentativo di risolvere o mitigare le tensioni, rifuggendo dalle categorie del politicamente corretto, ha sollevato non pochi pareri controversi e numerose critiche, in particolare da parte di chi da tempo lavora nel campo del teatro inclusivo. Un esempio possono essere le critiche sollevate da Gisela Höhne, a capo della compagnia teatrale inclusiva RambaZamba di Berlino, che accusa Bel di aver banalizzato e ridicolizzato la disabilità degli attori, sostenendo come invece altre realtà di teatro inclusivo presenti in Germania lavorino ad un livello molto superiore<sup>127</sup>.

Bel non ignora, bensì sottolinea il potenziale critico generato da *Disabled Theater*, inserendo all'interno della performance stessa una riflessione sul pezzo chiedendo agli attori una loro opinione. E oltre all'opinione degli attori, in alcuni casi, vengono riportate anche le opinioni e le critiche di alcuni membri del pubblico attraverso le reazioni e le affermazioni delle famiglie dei performer. È indicativa, ad esempio, la risposta di Damian Bright che riporta l'opinione della madre «she said that it is a kind of freak show. But she liked it a lot»<sup>128</sup>.

Anche un altro attore, Matthias Brücker, riporta le reazioni dei propri familiari «my parents did not like it. My sister cried in the car. She said we were like animals in the zoo. Scratching and fingers in the mouth»<sup>129</sup>.

Con la presenza di queste riflessioni da parte degli attori, il pezzo assume in sé anche un altro significato; se prima rifletteva sia il prodotto finale 'performance' sia il percorso attraverso cui è stato realizzato, con questa domanda di Bel agli attori il pezzo include anche il processo di analisi auto-critica dei performer.

Uno degli aspetti su cui Bel attraverso questo pezzo vuole focalizzare l'attenzione è proprio il meccanismo teatrale in sé, e più nello specifico il fallimento di questo

---

<sup>126</sup> M. Bugiel, intervista a Jérôme Bel, 06/2013, <[www.jeromebel.fr/index.php?p=5&lg=2&cid=220](http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&lg=2&cid=220)>.

<sup>127</sup> S. Umatham, *Actors, Nonetheless*, in *Disabled Theater*, a cura di S. Umatham, B. Wihstutz, Berlino, Diaphnaners, 2015, p. 103.

<sup>128</sup> G. Siegmund, *What Difference Does it Make?.*, in *Disabled Theater*, a cura di S. Umatham, B. Wihstutz, Berlino, Diaphnaners, 2015, p. 22.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

meccanismo, generando, in collaborazione con gli attori del Theater Hora e con il pubblico, dei cortocircuiti che scardinano la struttura tradizionale del teatro. Bel ha in più occasioni sottolineato quali siano i suoi principali interessi in ambito teatrale:

There's one thing I've continually looked for and which runs through all my pieces to varying degrees. Something to do with incapability. I've actually always asked people I work with to do something they don't know how to do. And my intuition told me that the way Theater Hora's actors had of being on stage, which is impacted hugely by their learning disabilities, could reveal it, could make it evident. In a way they perform failure in theatre, something that pushes back the limits of what I thought I'd marked out in my own work. I've thought a lot about theatre codes; I've questioned them, deconstructed them and subverted them. But these actors go even further than me! It's this inability to perform the usual work expected of an actor that interests me most with them<sup>130</sup>.

In relazione a questo si inizia a riflettere su quale sia l'effettivo significato del titolo dell'opera; *Disabled* infatti, si presenta come un attributo del teatro, che viene 'reso disabile' interrompendo il suo modo tradizionale di rappresentare personaggi, soggetti, corpi, smascherando e infrangendo i suoi meccanismi di funzionamento. In *Disabled Theater*, dunque, la disabilità dei performer agisce come forza di trasgressione nei confronti delle norme e delle convenzioni teatrali, sfidando il pubblico nel riconsiderare i propri parametri di giudizio. La questione viene però resa ancor più problematica e stratificata del momento che tale 'effetto disabilitante' non avviene attraverso un'azione che mina dall'esterno i meccanismi teatrali, ma avviene dall'interno e attraverso il mezzo teatrale stesso. Le relazioni e i rapporti di potere che definiscono lo spazio teatrale non cessano di esistere, ma vengono resi visibili, esposti per essere continuamente rivalutati. Come nelle forme più tradizionali di teatro autore, attori e pubblico rappresentano gli elementi costitutivi e svolgono in primis la loro funzione più convenzionale. All'autore spetta il ruolo di comando, il compito di impartire degli ordini, fare delle richieste, scandire i tempi e le azioni sulla scena, ruolo reso evidente dalla funzione dell'assistente, alter ego dell'autore. Nello stesso tempo però la figura dell'autore non è sovrapponibile all'individuo Jérôme Bel, ma rappresenta piuttosto una manifestazione della funzione di comando che ha il compito di strutturare la performance<sup>131</sup>. Le indicazioni dell'assistente hanno quindi il compito di includere nella performance stessa un aspetto del meccanismo di controllo e delle relazioni di potere che governano il mezzo teatrale. Il ruolo di

---

<sup>130</sup> J. Bel, <[www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=1](http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=1)>.

<sup>131</sup> G. Sigmund, *What Difference Does it Make?*, cit., pp. 20-25.

comando, però, non è così rigido e inflessibile come potrebbe apparire; l'assenza di Bel sul palco rispecchia come egli in un certo senso si faccia da parte lasciando ai performer non solo il compito di eseguire, ma anche di coreografare il proprio pezzo di danza. Come afferma Bel in occasione di un'intervista, in questo caso il suo compito è quello di rimanere indietro, senza pretendere di spingere i performer ad essere altro, ma permettendo loro di emergere per quello che sono. Il coreografo infatti sostiene che «I just had to accept that my job was to stand back, not to bring them anywhere else but back to what they are, to the way that is not accepted by society»<sup>132</sup>.

Un'altra dimensione delle relazioni che nutrono lo spazio teatrale e che viene messa in risalto in *Disabled Theater* è quella tra attore e pubblico. L'attenzione viene posta in particolar modo sull'analisi delle basi sulle quali normalmente viene formulato un giudizio sulla qualità e sul valore della performance, proponendo un focus sui miti e le ideologie che governano la danza e il teatro a noi contemporanei. La presenza di attori con disabilità, il fatto che la loro prestazione non soddisfi i canoni di maestria e controllo nell'esecuzione, rende in un certo senso 'disabile' anche la percezione dello spettatore, non più in grado di applicare i tradizionali canoni di giudizio. Il pubblico è disorientato, privato dei criteri con cui misurare una buona performance, una danza virtuosistica o buone abilità recitative. Di conseguenza lo spettatore è spinto ad operare una riflessione riguardo le proprie capacità di giudizio, riconsiderando i propri punti di vista, gusti e aspettative<sup>133</sup>. Tale riflessione vale in modo particolare per i pezzi di danza, in cui il virtuosismo nell'esecuzione, o la dimostrazione di particolari abilità non sembrano essere di alcuna rilevanza, sfuggendo così agli standard imposti tradizionalmente alla danza, in cui un ruolo centrale assumono il perfetto controllo del corpo e la più esatta ripetizione, aspetti che tra l'altro innescano il meccanismo dell'esclusione.

Un aspetto che destabilizza il giudizio dello spettatore è la scelta iniziale di Bel di presentare solamente sette coreografie scartandone quattro. A far intendere che questa scelta sia basata su la migliore o peggiore qualità delle coreografie è un'affermazione di Gianni Blumer. Quando gli viene chiesta una sua opinione in merito al pezzo egli infatti risponde di non essere soddisfatto dei solo di danza dal momento che anche lui avrebbe

---

<sup>132</sup> S. Umatham, B. Wihstutz, intervista a Jérôme Bel 2013-2014, in *Disabled Theater*, a cura di S. Umatham, B. Wihstutz, Berlino, Diaphaners, 2015, p. 166.

<sup>133</sup> B. Wihstutz, ... *And I am an Actor*, cit., p. 42.

voluto esibirsi insieme ai migliori sette performer. Si apre dunque una riflessione su quali possano essere i criteri di giudizio del coreografo, se, contrariamente a quanto potrebbe sembrare, il talento e le capacità dei performer abbiano una qualche rilevanza, se nella loro coreografia siano riscontrabili delle qualità sfuggite al pubblico. Nello spettatore si innesca così la necessità di fare dei paragoni qualitativi tra le diverse coreografie. Resta comunque il dubbio che si possa trattare semplicemente di uno stratagemma drammaturgico, e la questione rimane aperta, lasciando gli spettatori senza alcuna spiegazione che giustifichi tale scelta, e privi di alcuna guida nella formulazione dei propri giudizi. Quando a Bel viene chiesta la ragione di tale scelta egli infatti non risolve la questione, ma rimane in bilico tra la pura soggettività e la presenza di criteri di valutazione oggettivi affermando semplicemente che «the criteria are super subjective, stupidly subjective—except maybe for Gianni who really isn't a good dancer»<sup>134</sup>.

Un altro elemento che si aggiunge a tale discussione può essere considerato il premio come migliore attrice emergente conferito a Julia Häusermann, una delle performer di *Disabled Theater*, in occasione del Berlin Theatertreffen del 2013<sup>135</sup>. La volontà di Thomas Thieme di conferire tale premio ad un'attrice con sindrome di Down, fa infatti emergere numerosi quesiti, in primis se tale decisione sia motivata esclusivamente da questioni artistiche-estetiche oppure anche da ragioni etiche e sociali.

Il pezzo, infatti, non provoca il pubblico solamente sul piano delle convenzioni teatrali, ma lo destabilizza anche su quello sociale, ponendo in risalto la questione della disabilità.

*Disabled Theater*, comunque, non rappresenta certamente l'unica occasione in cui Bel disattende le aspettative del pubblico sperimentando la performance non virtuosistica; lo sfidare le norme e le convenzioni che governano il teatro e la danza, così come l'indagare i meccanismi interni che li regolano, rappresentano alcuni degli aspetti a cui Bel pone maggiore attenzione nella propria opera. Bel in un'intervista afferma infatti «my aim or my obsession [...] is really against dance, against this tradition of improving your movement and your technique»<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> S. Umatham, B. Wihstutz, intervista a Jérôme Bel 2013-2014, cit., p. 168.

<sup>135</sup> S. Umatham, *Actors, Nonetheless*, cit., p. 110.

<sup>136</sup> S. Umatham, B. Wihstutz, intervista a Jérôme Bel 2013-2014, cit., p. 171.

In merito a questa tematica si possono riscontrare alcuni aspetti di vicinanza tra *Disabled Theater* e *The Show Must Go On* del 2001. Anche questo pezzo, infatti, si costruisce sulla presentazione di una danza che non può certamente essere considerata come virtuosistica, sfidando anche in questo caso le aspettative e le convinzioni del pubblico. In *The Show Must Go On* sul palco sono presenti un DJ e venti performer che, in gruppo, sono chiamati a ballare in modo disinvolto su hit pop dell'ultimo trentennio. In questo modo viene posta l'attenzione sui meccanismi di incorporazione dei riferimenti alla cultura popolare e agli effetti specchio che si instaurano non solamente tra i performer sul palco, ma anche con il pubblico, coinvolto dalla popolarità dei brani proposti<sup>137</sup>. Anche questo pezzo, dunque, solleva numerose reazioni nel pubblico che certamente assiste ad una performance inaspettata, ma non si tratta di uno shock o di una sensazione di disagio paragonabile a quella generata dalle azioni degli attori in *Disabled Theater*.

In entrambi i casi si tratta di pezzi il cui obiettivo non è la dimostrazione di particolari abilità nell'esecuzione ma, mentre i venti performer che ballano insieme sulla scena in un certo modo coinvolgono il pubblico creando una sorta di comunione che pone le sue basi sulla condivisione di un immaginario culturale comune, magari al massimo provocando una certa ilarità, *Disabled Theater*, al contrario, appare sottolineare le distanze, ponendo il focus sull'incapacità di adeguarsi ad uno standard. Gli attori di Theater Hora, a differenza dei performer di *The Show Must Go On*, entrano in scena uno alla volta, si presentano isolati al centro del palco, danzano da soli, incoraggiando il pubblico a vedere il performer come un individuo separato, non come il membro di un gruppo. *Disabled Theater* mantiene le distanze sia tra performer e pubblico, sia tra i performer stessi, che non compiono azioni corali; anche l'assistente, pur condividendo con gli attori il palco, viene immediatamente percepito come una figura separata. Come spesso accade nella vita quotidiana, dunque, anche in scena la persona con disabilità appare isolata ed esclusa, e anche le stesse persone con disabilità non appaiono come una comunità, prive di qualsiasi identità di gruppo o di una propria cultura condivisa<sup>138</sup>. Da questo punto di vista la figura dell'assistente/traduttore può assumere un nuovo significato, come colui che opera non solamente come mediatore per superare la barriera linguistica, ma che anche rendere

---

<sup>137</sup> <[www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=6&ctid=1](http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=6&ctid=1)>.

<sup>138</sup> S. Wallin, *Come Together. Discomfort and Longing in Jérôme Bel's Disabled Theater*, in *Disabled Theater*, a cura di S. Umathum, B. Wihstutz, Berlino, Diaphnners, 2015, pp. 72-74.

esplicito, fa emergere sulla scena il tema delle difficoltà comunicative, delle difficoltà nello stabilire un contatto, una relazione non solamente tra pubblico e performer, ma anche tra il contesto sociale e la persona con disabilità.

La presentazione di undici attori con disabilità intellettiva che appaiono ‘come sé stessi’ di fronte ad un pubblico prevalentemente non disabile, e compiono azioni non sensazionali, non permette unicamente di innescare una riflessione sui meccanismi del mezzo teatrale e sulle convinzioni artistiche dell’audience, ma apre uno spazio anche per indagare la tematica della disabilità e del nostro rapporto con essa. Bel, infatti, afferma che:

People with learning disabilities have no representation and there are very few discourses about them. They don't exist in the public domain either. They're excluded from society. The gap between the majority and this minority is unfathomable. There's a partition there, which is intolerable. One of the challenges for me is to make the community these actors represent more visible, to show that these undervalued actors can enrich experimental theatre, that their uniqueness is full of promise for theatre and dance, just as their humanity should be for society in general<sup>139</sup>.

La prima azione richiesta agli attori è quella di stare un minuto in silenzio di fronte al pubblico, lo sguardo, dunque, diviene il primo oggetto della performance, anticipando la frontalità che sarà il principio regolatore durante tutto il pezzo. Ma lo sguardo non si presenta come uno sguardo reciproco, il pubblico resta ‘al sicuro’ nell’ombra mentre i performer guardano praticamente nel vuoto senza punti di riferimento, oppure verso terra. I performer sono in un certo senso esposti, sottoposti allo sguardo analitico dello spettatore, ricalcando quello che potrebbe essere il modello del *Freak Show* o dell’esposizione etnologica. Non c’è alcuno spazio per il confronto, per il dialogo o per l’incontro, ma si sottolinea la distanza e la diversità. La disabilità è evidente, non è celata, non è confinata all’ambiente familiare o a quello medico, ma esposta pubblicamente. Allo stesso tempo il pubblico è costretto a guardare, non può distogliere lo sguardo come farebbe invece in un contesto quotidiano; lo spettatore a cui sin da piccolo è stato insegnato a non fissare, a non indicare la persona con disabilità ora nel farlo necessariamente sperimenta una sensazione di disagio.

---

<sup>139</sup> J. Bel, <[www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=1](http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=1)>.

Yvonne Rainer, esponendo quella che è la sensazione condivisa da gran parte degli spettatori nell'assistere a *Disabled Theater*, afferma «I was not the only person in that audience to initially feel acute discomfort at being exposed to the exposure of these obviously disabled performers»<sup>140</sup>.

Bisogna comunque considerare che l'osservare, l'indagare con attenzione le figure sulla scena non è un'azione anomala da parte di uno spettatore, bensì un elemento costitutivo dello spazio teatrale. Anche un'azione così semplice e ovvia nel teatro come quella di guardare il palco viene quindi resa evidente, resa oggetto di riflessione dalla presenza 'disturbante' della disabilità.

La disabilità viene presentata nel modo più convenzionale possibile, ovvero come una caratteristica visibile del soggetto che in un certo modo disturba il gruppo 'normativo' presentandosi come un elemento di discontinuità. Il pubblico non sa come relazionarsi ad essa, e non è nemmeno messo nelle condizioni di instaurare un dialogo, Bel non suggerisce nessun aiuto, ma lascia il pubblico incerto a confrontarsi con la propria sensazione di disagio.

Jerôme Bel è stato più volte accusato di essersi semplicemente servito degli attori per coltivare la sua ricerca artistica. Tuttavia, è anche vero che Bel dà agli attori la possibilità di raccontarsi e di superare l'incomunicabilità che intercorre tra loro e il resto della società, fornendo uno spazio comunicativo sicuro, altrimenti difficile da ritagliare nella vita di tutti i giorni. E in questo senso è lo spettatore a decidere che chiave di lettura adottare. La performance propone pur sempre un incontro tra due realtà diverse, che può risultare significativo soprattutto per chi non ha esperienza della disabilità e si appresta a conoscerla. Inoltre, se è vero che gli attori sono dichiaratamente professionisti, fa parte del loro mestiere il presentarsi in scena secondo le direttive del regista o del coreografo.

Lo spettatore è impossibilitato ad immedesimarsi nell'attore, non può mettersi nei panni del personaggio, svanisce l'illusione di poter conoscere immediatamente l'altro, il soggetto si manifesta in tutta la sua complessità. La disabilità dunque, come sostiene Petra Kuppers<sup>141</sup> e come è stato esposto nel Capitolo 2, genera un effetto straniante che si

---

<sup>140</sup> Y. Rainer, *The Difference Between Death and Disability*, in *Disabled Theater*, a cura di S. Umatham, B. Wihstutz, Berlino, Diaphaners, 2015, p. 55.

<sup>141</sup> P. Kuppers, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*, cit., p. 55.



infrapponne tra lo spettatore e una facile e troppo superficiale immedesimazione e presunzione di conoscenza.

La condizione di disabilità viene successivamente resa ancora più esplicita e le distanze ancor più marcate dalla terza richiesta di Bel agli attori, ovvero dire quale è la propria disabilità. In risposta a tale domanda solamente alcuni performer rispondono con una definizione medica o scientifica, come nel caso di Matthias Brücker che per descrivere la propria disabilità dice «it's called as well trisomy 21. That means that I have one chromosome more than you in the audience»<sup>142</sup>.

Remo Beuggert invece afferma semplicemente di avere una *learning weakness*<sup>143</sup> che gli impedisce di ricordare alcune cose. Una performer, Tiziana Pagliaro, invece risponde dicendo di non sapere<sup>144</sup> e torna velocemente a sedere al proprio posto. Altri optano per una descrizione fenomenologica di come si manifestano i propri sintomi, ad esempio Gianni Blumer sostiene che «my handicap is: there is something with my fingers. Taking the fingers in the mouth»<sup>145</sup>, mentre un'altra attrice, Miranda Hossle, dice «I'm a little bit slower than the so called normal. Most of the time I wish I didn't have it, but I can live with it»<sup>146</sup>.

Due attrici, invece, optano per una presentazione che pone al centro il rapporto performer-spettatore: Lorraine Maier esprime tutta la frustrazione causata dallo sguardo e dal giudizio della gente, affermando «I am a mongoloid. I am a fucking mongol! Sometimes, yes! Or sometimes, no! I stutter very, very much. It hurts me»<sup>147</sup>.

Julia Häusermann, dal canto suo, con lo sguardo fisso a terra dice semplicemente e con evidente imbarazzo «I have Down's syndrome. And I'm sorry»<sup>148</sup>.

Attraverso le parole dei performer, dunque, la disabilità da tratto visibile delle loro identità si fa questione esistenziale. È necessario però considerare che prima di porre agli attori la domanda in merito alla propria disabilità, Bel aveva chiesto a tutti di presentarsi dicendo il proprio nome, età e professione. Innanzitutto il fatto di dire il proprio nome fa

---

<sup>142</sup> S. Wallin, *Come Together. Discomfort and Longing in Jérôme Bel's Disabled Theater*, cit., p. 68.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> A. Lepecki, *Yes, Now It's Good Theater*, cit., p. 156.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> S. Wallin, *Come Together. Discomfort and Longing in Jérôme Bel's Disabled Theater*, cit., p. 69.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

superare l'anonimato che caratterizzava la prima parte in cui dominava solamente il silenzio e lo sguardo dello spettatore. Attraverso il nome si inizia a mettere in discussione l'identificazione dell'individuo con la disabilità, la riduzione della complessità del soggetto ad una sua sola caratteristica. Inoltre agli attori viene chiesto di dire quale sia la propria professione, e la risposta è «I'm an actor» sottolineando come coloro che compaiono sulla scena siano a tutti gli effetti attori professionisti. Ed è proprio anche in relazione a quest'affermazione che bisogna considerare l'intero pezzo e la presenza degli attori sulla scena.

In *Disabled Theater* non è presente una narrazione e i performer non rappresentano un personaggio, caratteristica comune a molte opere di Bel e resa evidente ad esempio dal fatto che dal 2004 molte opere sono intitolate solamente con il nome del performer presente sulla scena, come *Véronique Doisneau, a sujet* (2004), *Pichet Klunchun and Myself* (2005) o *Cédric Andrieux* (2009).

Quando il pubblico assiste a *Disabled Theater*, alla presentazione degli attori, alle loro coreografie tutt'altro che virtuosistiche, ha l'impressione che gli attori, più o meno consciamente, stiano condividendo loro stessi, i loro pensieri, le loro sensazioni ed emozioni del momento, come ad esempio quando Julia Häusermann, dopo aver detto di avere la Sindrome di Dawn si porta per vergogna le mani al volto, reazione però ripetuta in occasione di ogni presentazione del pezzo. Si ha l'impressione che gli attori non recitino un personaggio, che la lamentela di Gianni Blumer per non poter presentare il proprio pezzo di danza sia una reazione spontanea che porta Bel a riconsiderare la propria scelta. *Disabled Theater* in un certo senso potrebbe presentarsi come uno spazio autentico (sebbene in un contesto di rappresentazione teatrale), in cui si crea l'illusione che non si tratti di attori e di pubblico, ma di persone, individui che entrano in relazione, iniziano a conoscersi. A rafforzare tale convinzione sono le affermazioni degli attori del Theater Hora che in più di un'occasione sostengono come in *Disabled Theater* il loro compito sulla scena sia semplicemente quello di essere sé stessi; ad esempio Miranda Hassle afferma «my job in this performance is to be myself, not somebody else»<sup>149</sup>.

---

<sup>149</sup> G. Sigmund, *What Difference Does it Make?*, cit., p. 17.

Anche l'attrice Julia Häusermann, sempre sulla scia della collega sostiene che «my job is to stand on stage and say, "This is my true self"»<sup>150</sup>.

Ma la situazione non è così semplice e spontanea come a prima vista potrebbe apparire, basti pensare solamente al fatto che il pezzo, le reazioni degli attori, le loro emozioni si ripetono uguali ogni volta che lo spettacolo viene riproposto. Il pubblico, come spesso accade quando sul palco compaiono attori con disabilità, vede innanzitutto la disabilità, i marchi convenzionalmente attribuiti alle persone con Sindrome di Down, crede di vedere unicamente una figura innocente, infantile, autentica e presto si dimentica di star assistendo alla performance di un attore, in grado di controllare il modo con cui vuole apparire sulla scena, in grado di riprodurre un testo e una danza. Sono nuovamente alcune affermazioni degli attori stessi a rilevare la problematicità e complessità dell'essere sé stessi sul palco, Miranda Hossle, ad esempio sostiene che «now I'm just playing myself. Of course, with Jérôme, you also have a role. You have to play yourself. To be yourself»<sup>151</sup>.

Anche le parole di un altro attore, Matthias Brücker, mettono in dubbio l'apparente semplicità dell'essere sé stessi «when I'm on stage, everything else is blown away. I'm not Matthias then, I'm the character of Matthias»<sup>152</sup>.

Si pone dunque la questione di quale sia il significato dell'essere sé stessi sulla scena e della stratificazione di significati di cui il performer è portatore. Essere 'sé stessi' sulla scena, infatti, non si limita al versante psicologico, privato, ma presenta anche un significato pubblico, sociale, politico, dal momento che il palco non è solamente uno spazio estetico, ma anche uno spazio sociale<sup>153</sup>. Il contesto performativo, essendo un contesto artistico, opera uno scostamento rispetto alla realtà quotidiana, ma non evita la tensione che scaturisce dal rapporto con essa e con il relativo contesto sociale e culturale. Sulla scena l'identità dell'attore non scompare per diventare un personaggio, ma allo stesso tempo il suo ruolo non si esaurisce in un 'sé stesso' puramente psicologico e individuale. Infatti, come sostiene Bel in relazione al ruolo del performer:

---

<sup>150</sup> J. M. Stahl, *Interviews with the Actors of Theater Hora. On Acting and Spinning*, in *Disabled Theater*, a cura di S. Umatham, B. Wihstutz, Berlino, Diaphaners, 2015, p. 90.

<sup>151</sup> Ivi, p. 94.

<sup>152</sup> B. Wihstutz, ... *And I am an Actor*, cit., p. 43.

<sup>153</sup> Ivi, p. 35.

He or she must appear on stage as an artist, worker, citizen, subject, individual in its most absolute singularity. It is this singularity that can tell me what theater is capable of. Disabled (or incapable!) actors can open up new opportunities, new abilities<sup>154</sup>.

*Disabled Theater*, dunque, stabilisce una sorta di zona grigia tra la presentazione e la rappresentazione, tra la messa in scena di una performance sempre uguale a sé stessa, e il suo processo di creazione, creando delle tensioni destinate a rimanere insolute.

Un altro aspetto sul quale Bel pone molta attenzione è la questione della presenza, o come viene dallo stesso autore definita *'being in the present'*. Con tale locuzione si intende come il performer deve essere focalizzato sulla propria presenza e sulla propria azione attuale sulla scena, egli dunque non riproduce qualcosa che è stato definito durante le prove, bensì è pienamente consapevole del proprio agire presente, è, come afferma Bel, connesso con il presente<sup>155</sup>. Non si tratta semplicemente di essere presente, bensì di essere 'nel' presente. Tale atteggiamento, inoltre, come afferma il coreografo francese, è intensificato proprio dalla disabilità intellettuale dei performer che riescono ad essere connessi con il presente in un modo che ad altri performer sarebbe precluso<sup>156</sup>:

When they enter the stage, they look where they go. A professional actor or dancer will rehearse and then just use his memory to go to the place where he is supposed to go. He won't take note of what is happening around him, he only cares about what we have decided to do. But if something changes he wouldn't use it, he wouldn't look at it. With the actors from Theater HORA, this is not the case. They walk on stage and if there is a different shadow because of a projector or something else, they look at it. If there were a technician backstage, they would look at him, too. A professional dancer would never do that, because he would try to stay focused on what the director wants him to do. But being in the present is the best thing that can happen to theater. [...] Usually, in theater, the actors try to reproduce the play without any change. But a performance can never be reproduced exactly; things change all the time. People are laughing, people are coughing, and you have to take this into account<sup>157</sup>.

In ogni caso la capacità dei performer di *Disabled Theater* di intensificare la propria presenza sul palco non si può ridurre solamente alla loro disabilità, ma è data anche dalla sovrapposizione nella performance tra la condizione di prodotto artistico (la performance finita) e di processo creativo (le domande tra Bel e gli attori).

---

<sup>154</sup> A. Lepecki, *Yes, Now It's Good Theater*, cit., p. 153.

<sup>155</sup> Ivi, p. 143.

<sup>156</sup> Ivi, p. 144.

<sup>157</sup> S. Umatham, B. Wihstutz, intervista a Jérôme Bel 2013-2014, cit., p. 172.

Anche da questo aspetto del *'being in the present'* si può riconsiderare il concetto di essere 'sé stessi' sul palco. L'essere se stessi, dunque non significa mettere in luce il proprio 'io', bensì portare sul palco tutta la serie di significati di cui è insignito il corpo del performer, significati che non si limitano ad un personaggio, né a un sentire psicologico, ma che coinvolgono tutti gli aspetti dell'essere nel presente. Come sostiene Bel infatti «*Disabled Theater is in fact a very abled theater, because the strength of theater is to be in the present, to perform. Not to play, not to act*»<sup>158</sup>.

#### **4.2 *Your Girl* (2007) di Alessandro Sciarroni.**

*Your Girl* è uno dei primi lavori autoriali di Alessandro Sciarroni, presentato per la prima volta nel 2007 al Premio Internazionale della Performance di Centrale Fies, e successivamente riproposto in più occasioni sia sul territorio nazionale che all'estero. Il 2007 è infatti l'anno in cui Sciarroni, dopo aver lasciato la compagnia Lenz Rifrazioni con cui collaborava dal 1998, fonda l'associazione culturale indipendente Corpo Celeste, nome che ricalca il titolo della sua tesi di laurea sull'artista portoghese Helena Almeida<sup>159</sup>.

*Your Girl* trae a sua volta origine dallo spettacolo *If I Was Your Girlfriend*, titolo che richiama una canzone di Prince, rappresentato nel 2007 nel Campo Comunale di Atletica Leggera di Porto d'Ascoli, in seguito a un laboratorio di sperimentazione teatrale rivolto ad attori, attrici e performer organizzato da Corpo Celeste (*Corpo Celeste 01#*)<sup>160</sup>.

Come afferma l'autore, *Your Girl* nasce dallo studio di *Madame Bovary* di Flaubert e dalla traduzione novecentesca di Giovanni Giudici nella raccolta poetica *La Bovary c'est moi*<sup>161</sup>. In una delle poesie della raccolta è infatti rintracciabile un passo in particolare che dialoga strettamente con la performance di Sciarroni e rappresenta un importante elemento di ispirazione:

Una diavoleria ci vorrebbe - per spiragli | di porte di finestre di tubi sottoterra | sul  
fruscio tra gomme e asfalto o dov'è neve | questa luce ti arrivasse questa ombra: |  
perciò l'ora che il sole mi stampi esatta | dovrò scegliere e una pietra meno fredda |  
per i tuoi miei ginocchi e un graffietto da niente | se anche sulla tua pelle si farà e

---

<sup>158</sup> S. Umatham, B. Wihstutz, intervista a Jérôme Bel, 2013-2014, cit., p. 172.

<sup>159</sup> A. Bozzaotra, *Alessandro Sciarroni - Nota biografica*, in «Sciami», 2016, p. 1.

<sup>160</sup> <[www.alessandrosciarroni.it/work/if-i-was-your-girlfriend/](http://www.alessandrosciarroni.it/work/if-i-was-your-girlfriend/)>.

<sup>161</sup> <[www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/](http://www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/)>.

cantasse | questo sapore sulla tua bocca - m'ama non m'ama, | sentimentale peggio d'una puttana<sup>162</sup>.

Nel processo creativo la poesia di riferimento risulta estremamente scarnificata, l'unico elemento testuale che viene mantenuto è infatti la frase «m'ama non m'ama», che costituisce l'elemento che muove le azioni dei performer e fa proseguire la narrazione sulla scena. Rappresenta una pratica semplice, quasi giocosa che diventa metafora del percorso che i performer Chiara Bersani e Matteo Ramponi compiono di fronte al pubblico.

Il riferimento al gioco 'm'ama non m'ama', richiama anche una scena del primo atto di *Giselle*, celebre pezzo del repertorio ballettistico dell'Ottocento. Nel balletto *Giselle* e il suo innamorato, il principe di Slesia Albrecht nei panni di un popolano, affidano proprio allo sfogliare i petali di una margherita il destino del loro amore. Il gioco apparentemente innocente, però, termina con 'non m'ama' e lascia presagire quella che sarà la tragica fine della storia d'amore dei due giovani.

«*Your Girl* è un lavoro sul desiderio, sull'ispezione di un sentimento»<sup>163</sup>, così Sciarroni descrive la propria opera; non è un lavoro sulla disabilità, non parla di disabilità, non riguarda il corpo della performer Chiara Bersani, affetta da osteogenesi imperfetta, ma è proprio non trattando apertamente questo tema, così evidente e immediato agli occhi del pubblico, che Sciarroni lo pone in primo piano, lo affronta non parlandone, ma mettendolo semplicemente in scena. Sciarroni stesso in una sua intervista sostiene infatti che la sua opera è «un contenitore trasparente all'interno del quale puoi vedere tante cose»<sup>164</sup>.

Il pezzo, della durata di circa venti minuti, inizia con i due performer ai punti opposti della scena, Chiara Bersani in avanscena sulla destra, seduta sulla carrozzina e Matteo Ramponi sullo sfondo a sinistra accovacciato su un piccolo mucchio di stoffe, sopra il quale pendono dal soffitto tre corde formate da calzini cuciti tra loro. La scena, nuda e

---

<sup>162</sup> A. Bozzaotra, *Your Girl/Del corpo*, «Sciami», 2016, p. 1.

<sup>163</sup> <[www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/](http://www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/)>.

<sup>164</sup> F. D. D'Amico, intervista Drodese Festival 2017, *In dialogo con Alessandro Sciarroni e OHT*, 10/08/2017, <[www.tribune.com/television/2017/08/video-drodese-festival-2017-alessandro-sciarroni-oht/](http://www.tribune.com/television/2017/08/video-drodese-festival-2017-alessandro-sciarroni-oht/)>.

monocroma, illuminata da una fredda luce pervasiva, oltre ai due performer presenta nel mezzo solamente un bidone aspiratutto.

Sin dall'inizio il tempo della performance appare dilatato, con una prima parte caratterizzata solamente degli sguardi della Bersani verso il pubblico, con il quale interrompe solo raramente il contatto visivo, e dai suoi respiri volutamente evidenziati. Dopo questi momenti quasi di attesa, è la performer ad iniziare avvicinandosi con la carrozzina, sempre con movimenti lenti, al bidone aspiratutto e appropriandosi così del centro della scena, mentre Ramponi si guarda attorno distratto, immerso nei propri pensieri, senza porre attenzione a quanto sta accadendo. Con la medesima lentezza e attenzione per ogni piccolo movimento la performer scende dalla carrozzina e si siede sul poggiatesta, rimanendo ancora in attesa, fino a che non si alza definitivamente e, appoggiandosi al bidone, con un movimento della gamba spinge via la carrozzina, che da questo momento rimarrà ferma sul fondo della scena. Dopo questo momento introduttivo ha inizio la sezione centrale della performance caratterizzata dal ripetersi delle azioni della Bersani, alla quale successivamente si aggiungerà anche Ramponi. La Bersani, alle spalle del bidone aspiratutto, inizia a staccare dalla sua maglia, una alla volta, delle rose di stoffa, per poi azionare il bidone e inserirle all'interno, mentre l'aria che ne fuoriesce le scompiglia i capelli. L'azione così ripetuta è cadenzata anche dalle parole della Bersani che si riferiscono al 'gioco' m'ama, non m'ama; una volta inserita la prima rosa nel bidone la performer scandisce le parole «He loves me», mentre quando l'azione viene ripetuta la seconda volta dice «He loves me not» e l'azione continua con questo alternarsi tra l'inserimento delle rose e poi degli indumenti nel bidone, l'aria che scompiglia i capelli e la ripetizione frase. Nel frattempo l'altro performer continua a non prestare attenzione a ciò che accade, quasi ignorando l'esistenza dell'altra persona sulla scena, tanto da iniziare egli stesso a cucire con i calzini delle rose simili a quelle applicate alla maglia della Bersani e ad appenderle sulle 'corde' che pendono alle sue spalle. Intanto l'azione al centro della scena prosegue, nello stesso modo ripetitivo e formalizzato, quasi come una forma rituale, fino a che la performer, una volta inseriti tutti gli indumenti nel bidone, e quindi rimasta completamente nuda, termina dicendo «He loves me not». A questo punto Ramponi si alza e, una volta spostata la carrozzina dallo sfondo a una posizione più avanzata e laterale sulla scena, raggiunge il centro e si pone in relazione con la performer scambiandosi sguardi mentre lui le passa uno alla volta i propri indumenti che vengono

anch'essi inseriti nel bidone. Rispetto a prima l'azione non è scandita anche dalla ripetizione delle parole, ma Ramponi dice solamente una volta «I love him». Tutto ciò avviene non senza difficoltà dal momento che in più di un'occasione gli indumenti si incastrano e la Bersani deve sistemare e riazionare il bidone aspiratutto. Una volta terminato i due performer sono nudi in piedi di fronte al pubblico con il quale mantengono il contatto visivo. A questo punto, a rompere l'atmosfera di silenzio, interrotta solo dalle poche parole e dal rumore del bidone aspiratutto, si sente la canzone *Non me lo so spiegare* di Tiziano Ferro. Chiara Bersani, avvicinatasi a Ramponi, alza una mano per prendere quella del performer che ne ricambia la stretta e successivamente lo sguardo; i due si avvicinano ancor di più fino a quando Ramponi scosta i capelli dal volto della performer appoggiata alla sua gamba mentre i due continuano a guardarsi, per poi terminare guardando ancora una volta davanti a loro verso il pubblico. Poi, mentre la musica continua, le luci si spengono, per poi riaccendersi su una scena dove non compaiono più i due performer, ma solamente la carrozzina e il bidone aspiratutto.

La performance, il cui nucleo centrale consiste nelle azioni che fanno eco a una pratica semplice, giocosa, del quotidiano come *m'ama non m'ama*, però mediata e caricata di significati dai testi letterari e dal celebre balletto, si presenta come una ricca stratificazione di dimensioni e di significati intessuti tra loro.

Innanzitutto, come afferma Sciarroni, l'opera si presenta come «l'ispezione di un sentimento»<sup>165</sup>, la dinamica di un incontro, la storia di un avvicinarsi attraverso lo spogliarsi, il mettersi a nudo uno di fronte all'altro, il lasciare le tante sovrastrutture per potersi veramente avvicinare e relazionarsi con l'altro, rischio e sacrificio, non privo di difficoltà, ma propedeutico e necessario all'incontro e all'innamoramento<sup>166</sup>. E parallelamente emerge tacita, ma chiara agli occhi del pubblico la percezione di un sentimento, di una relazione impossibile, di un avvicinarsi quanto meno ossimorico derivante dall'evidente disomogeneità dei due corpi sulla scena, il corpo atletico di Ramponi e quello minuto e non aderente a ciò che è ritenuto normativo, della Bersani. Ed è proprio questo scostamento da ciò che è comunemente considerato come aderente ad

---

<sup>165</sup> <[www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/](http://www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/)>.

<sup>166</sup> M. Ortone, *Your Girl. Quando il nudo assume un significato*, in «Krapp's Last Post», 28/09/2012.



una norma che consente di porre la massima attenzione su ogni azione di questo meccanismo dell'avvicinarsi e del porsi in relazione. Proprio la frattura percettiva rispetto alla nostra 'normalità', provocata dalla presenza scenica della performer, permette e obbliga il pubblico ad elaborare un nuovo modo di mettersi in comunicazione con lo spettacolo, e dunque anche in relazione con un evento apparentemente tanto comune come quello di un incontro. In sostanza la performance spinge lo spettatore a considerare l'ipotesi dell'avvicinarsi a qualcosa e a qualcuno da una nuova prospettiva, più attenta e consapevole<sup>167</sup>. La disabilità diventa dunque una lente attraverso cui mettere a fuoco, indagare i meccanismi, le difficoltà dell'instaurare una relazione.

*Your Girl* è «uno spettacolo sull'essere giovani e belli»<sup>168</sup> afferma Sciarroni, uno spettacolo che, proprio senza affrontare esplicitamente la questione, fa sì che vengano messi in discussione alcuni dei modelli ideali e considerati normativi, ma di fatto astratti e irreali, a cui l'individuo aspira.

La presenza del corpo umano, l'irripetibile individualità, declinata nei tratti peculiari e singolari di ogni performer, resi ancora più evidenti dal contrasto tra i due corpi in scena, diventa la strategia compositiva e la regola su cui viene generata l'opera<sup>169</sup>.

I corpi non rappresentano un personaggio, ma piuttosto coincidono con esso. E ciò non perché venga innescato un meccanismo di immedesimazione, piuttosto perché i gesti, le azioni, i suoni non rimandano ad altro, dando così origine ad un'irriducibile tensione tra la presenza autentica del corpo e la finzione, costitutiva del medium teatrale<sup>170</sup>. «La drammaturgia procede attraverso la biologia degli interpreti, nell'istante biografico che li ha uniti nel quadrato scenico»<sup>171</sup> afferma Sciarroni.

Nella scelta di Sciarroni di portare in scena un corpo così distintivo come quello di Chiara Bersani, che inevitabilmente racconta una propria storia, o meglio, che rende ancora più evidente come ogni corpo sia di per sé materia che evoca una propria storia, si esplicita la convinzione che il corpo sia un testo già parzialmente scritto, non mera materia

---

<sup>167</sup> A. Di Meco, *David Toole. Un'estetica antagonista*, in *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch*, a cura di C. Lo Iacono, Roma, Dino Audino, pp. 183-185.

<sup>168</sup> <[www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/](http://www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/)>.

<sup>169</sup> M. Petruzzello, *Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero*, «Acting Archives Review - Rivista di studi sull'attore e la recitazione», 8, 2014, p. 83.

<sup>170</sup> Ivi, p. 85.

<sup>171</sup> <[www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/](http://www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/)>.

modellabile sulla scena<sup>172</sup>; da qui l'idea che la drammaturgia, l'azione scenica sia scaturita e proceda attraverso la biologia degli interpreti, ovvero la loro presenza fisica e la storia che questa porta necessariamente con sé. Il corpo del performer, quindi, non è un corpo 'neutro', ma piuttosto in un certo senso un corpo che ha le caratteristiche del *ready-made*. E nella rappresentazione, ad accentuare ancora di più la specificità e la peculiarità dei corpi concorre certamente l'isolamento, o meglio forse le limitate relazioni, in cui sono inseriti. Lo spazio è spoglio e bianco, la luce non crea ombre sulla scena, il tempo è dilatato e rarefatto, i movimenti lenti e controllati, proprio per concentrare lo sguardo dello spettatore sulla presenza e sul corpo dei performer, allo spettatore non è concessa alcuna distrazione. Tanto più che l'attenzione sul corpo dei performer si manifesta come un climax ascendente, accresciuto dalla progressiva nudità e, infine, dalla vicinanza e dal contatto tra i due corpi, riuniti al centro della scena.

Proprio la nudità e l'isolamento spaziale entro cui è presentato, mettono in risalto la volontà di mettere in scena un corpo vulnerabile, spogliatosi delle proprie difese, un corpo privato di ogni riferimento che auto-espone sé stesso.

Il corpo, dunque si presenta come un testo già parzialmente scritto, materia che evoca già una propria storia e che, di conseguenza, agisce in modo peculiare sulla scena diventando esso stesso testo della performance. In tal senso esemplare è *Family Tree*, un progetto del 2012 ideato da Chiara Bersani in collaborazione con Matteo Ramponi e Riccardo Buscarini, nato da una riflessione sviluppata nel 2009 che pone al centro proprio la storia e le esperienze individuali che il corpo, nella sua materialità ed evidenza fisica può testimoniare.

Nella presentazione del progetto Chiara Bersani scrive:

Sono nata il 9 Novembre 1984, affetta da una forma medio/grave di osteogenesi imperfetta. Per questa ragione ho subito numerosi interventi chirurgici che hanno lasciato inevitabili tracce sul mio corpo. Seguendo le cicatrici presenti sulla pelle posso ricostruire la mia autobiografia dall'età di due anni ad oggi. Ad ogni segno corrisponde una data, un luogo, una sequenza di ricordi precisa. Considerando la mia vita attraverso questo percorso, mi ritrovo ad essere da sempre protagonista di una lunga performance il cui principio va ricercato nella sua radice genetica<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> A. Bozzaotra, *Your Girl/Del corpo*, cit., p. 4.

<sup>173</sup> <[www.chiarabersani.it/Family%20Tree](http://www.chiarabersani.it/Family%20Tree)>.

Al centro del progetto, quindi, proprio il corpo come traccia e archivio del tempo e delle esperienze vissute, a testimoniare il fatto che, come afferma la performer, «siamo mosaici di eventi, solamente nell'incontro con l'altro possiamo ricomporci, ordinare i frammenti dell'immagine e rivedere, nel suo sguardo, la nostra forma»<sup>174</sup>.

Anche nel pezzo ideato dalla Bersani come in *Your Girl* un ruolo centrale ha la dimensione relazionale che in *Family Tree* agisce come un confronto, uno specchio che restituisce la nostra immagine, mentre nella performance di Sciarroni come struttura articolata organizzata su più livelli che alimenta l'energia sulla scena.

Un primo livello di relazione, quello più evidente e immediato, è ovviamente quello tra i due performer e nello specifico, considerando quanto finora esposto, tra i corpi dei due performer. Relazione questa che si modifica ed evolve nel corso della performance. Si modifica innanzitutto da un punto di vista prettamente spaziale con l'avvicinarsi della Bersani e di Ramponi, che dai due punti opposti della scena terminano stretti al centro, ed evolve nella crescente esposizione dei loro corpi, esemplificazione del percorso di spoliamento che scandisce e fa avanzare le azioni. Inoltre, proprio nella scelta di porre in relazione sulla scena due fisicità così antitetiche, viene posto in evidenza come l'identità diventi una soggettività consapevole proprio dall'interazione dinamica con l'altro e si nutra di relazioni, che nella performance vengono esemplificate dalle relazioni tra i performer, con il pubblico, con gli oggetti sulla scena e con lo spazio scenico.

Esiste infatti un altro grado della relazione che rimane costante e ininterrotto nel corso dell'intera performance, ovvero la relazione con lo spettatore. Sin dal suo ingresso in scena il corpo della Bersani funge da catalizzatore per lo sguardo del pubblico, complice la nudità dello spazio, che non offre allo spettatore alcuna via di fuga, se non Ramponi indifferente sullo sfondo. Le azioni, inoltre, sono sempre focalizzate al centro della scena dove la Bersani inizia ad inserire i propri indumenti nel bidone aspiratutto e dove, successivamente, viene raggiunta anche da Ramponi, e sempre al centro l'azione si conclude con l'avvicinamento dei due performer. Lo spettatore quindi non può distrarsi, il suo sguardo è quasi sempre concentrato sul centro della scena dove avvengono le azioni. Inoltre i performer sono sempre disposti frontalmente rispetto al pubblico, che guarda le azioni da un'unica prospettiva, ovvero quella del teatro tradizionale. A evidenziare la presenza dello sguardo del pubblico è la performer stessa che nella quasi totale durata

---

<sup>174</sup> <[www.chiarabersani.it/Family%20Tree](http://www.chiarabersani.it/Family%20Tree)>.

dell'azione guarda il pubblico, sguardo al quale successivamente si unisce anche quello di Ramponi, quando i due si dispongono affiancati al centro della scena. Attraverso lo sguardo da e verso la scena, anche lo spettatore entra a far parte della dimensione relazionale su cui si intreccia la performance. Anche se la prospettiva è quella della finzione teatrale, il pubblico non è un semplice osservatore, non è un soggetto passivo che si limita a guardare ciò che nasce sulla scena, ma entra esso stesso a far parte della relazione. Se fisico e concreto è l'incontro e l'abbraccio tra i due performer, invisibile ma altrettanto presente è il legame che unisce le azioni alla platea.

Oltre alla relazione tra i performer e quindi tra i corpi e alla relazione di questi con il pubblico, esiste poi un terzo grado della relazione, ovvero quello tra la dimensione organica e quella inorganica sulla scena. In scena, infatti non compaiono solamente i due performer, ma anche una carrozzina e un bidone aspiratutto, e sono proprio questi due oggetti che restano a prendersi gli applausi una volta che l'azione è terminata, le luci si sono spente, come fosse la chiusura di un sipario, e al riaccendersi sulla scena compaiono solo loro, mentre i due performer sono spariti. Già questo può essere considerato un elemento provante di quanto la carrozzina e il bidone aspiratutto non siano solamente materia agita dai due performer, ma abbiano essi stessi una loro dignità attoriale. L'oggetto, quindi, non è una semplice componente scenica, una decorazione, e nemmeno un elemento di per sé neutro agito dal performer, ma è partecipe dell'azione. Ed è proprio la relazione che va ad instaurarsi con il performer che attiva l'oggetto, trasformandolo da componente scenografica a vero e proprio personaggio. Esempio del fatto che l'oggetto non si limiti ad accompagnare o a fare da contorno alla scena, è quando il bidone aspiratutto si inceppa e la Bersani è costretta a fermare la sua azione per smontarlo e riazionarlo, questo a testimoniare come anche la componente inorganica contribuisca alla scrittura della performance.

Di conseguenza è evidente come la rigida distinzione tra la componente inorganica e quella organica che agiscono sulla scena tenda a sfumare, mentre prevale la dimensione relazionale che viene instaurata. A dimostrazione di ciò si può considerare la carrozzina, che non è un semplice oggetto, ma, grazie al legame di appartenenza con la performer, diventa indice del corpo della Bersani.

Inoltre il bidone aspiratutto è una componente attiva sulla scena, infatti con la sua accensione e spegnimento scandisce le azioni e il suo rumore rappresenta una delle poche componenti sonore. Si tratta comunque di un oggetto di consumo, un elettrodomestico che però viene inevitabilmente caricato di un significato simbolico, come colui che attua una rimozione, che purifica, che elimina, in un processo quasi catartico, ciò che separa e divide i due corpi sulla scena. Il bidone aspiratutto è quindi un elemento ibrido, reso iconico dall'isolamento spaziale, dalla nudità della scena e caricato di una valenza simbolica, ma allo stesso tempo resta un oggetto industriale, seriale, caratteristica che non viene affatto celata, restano visibili infatti le scritte e la marca<sup>175</sup>.

Un oggetto prodotto in maniera seriale è quindi posto in avanscena, sullo stesso piano dei due performer che in sinergia con esso compiono le azioni. Appare immediata una traslazione dell'attributo della serialità dall'oggetto all'azione dei performer e quindi all'esperienza e alle vicissitudini umane.

Come esposto in precedenza, infatti, *Your Girl* narra di un incontro, di un avvicinarsi, uguale a tanti altri, ma allo stesso tempo unico, perché agito e vissuto da un corpo che è traccia e archivio di esperienze. La distinzione tra la componente organica e quella inorganica, che sulla scena appaiono così vicine e intrecciate, diventa quindi evidente: mentre l'oggetto mantiene necessariamente una propria staticità, i corpi dei performer, nel loro avvicinarsi e stringersi dimostrano tutta la loro dinamicità e forza vitale. L'avvicinamento, tra l'altro viene innescato dalla musica, una musica allo stesso tempo straniante e un po' patetica, ma che proprio per questo rimanda immediatamente alla più semplice dimensione emotiva del quotidiano. In merito alla scelta musicale Sciarroni racconta:

Questa cosa del fino a dove ti puoi spingere con una canzone era presente già dal primo lavoro con Tiziano Ferro che all'epoca mi sembrava una scelta interessante perché appunto, non stai citando qualcosa di antico nel tempo non è una canzone degli anni Sessanta, non è Modugno e non è neanche una canzone esattamente contemporanea perché queste canzoni nel momento in cui escono dopo un anno un anno e mezzo sono già vecchie. Nel 2007 era già abbastanza vecchiotta quella canzone, ma non antica da essere vintage. In quel caso lì ce ne volevamo altamente fregare non so come dire durante le prove mettere questo genere di immaginario pop aiutava in maniera istantanea i performer ad entrare in uno stato mentale, sentimentale e sono quelle cose che per tutta la produzione dici 'tanto prima o poi la

---

<sup>175</sup> A. Bozzaotra, *Your Girl/Dell'oggetto*, «Sciami», 2016, p. 15.

tolgo' e alla fine della produzione ci siamo detti ma perché toglierla, e l'abbiamo lasciata<sup>176</sup>.

L'autore spiega semplicemente che *Non te lo so spiegare* di Tiziano Ferro era un brano a cui lui stesso e i performer erano molto affezionati, un brano che li aiutava ad entrare in modo immediato, diretto nello stato mentale e sentimentale necessario alla performance. Nel pezzo, quindi, la musica agisce come uno stimolo che ha un effetto diretto sui corpi, che rispondono ad esso avvicinandosi e successivamente prendendosi per mano. E allo stesso tempo il brano, come afferma Sciarroni, facendo riferimento ad un immaginario pop, richiama ancora una volta in causa come ciò che viene descritto dalla performance sia un evento estremamente comune, e dunque come l'azione corrisponda non ad un evento straordinario, ma ordinario, che tuttavia resta un evento unico proprio perché «procede attraverso la biologia degli interpreti»<sup>177</sup>. Il brano, inoltre, essendo abbastanza contemporaneo, agisce direttamente oltre che sui performer anche sul pubblico, come un elemento extradiegetico che, anche attraverso la sua forza straniante e il suo carattere patetico, apre alla dimensione delle emozioni, rinvigorendo la relazione che per l'intera performance ha legato scena e platea.

*Your Girl*, dunque, presenta due componenti che caratterizzeranno anche l'opera successiva di Sciarroni, ovvero il fatto che la drammaturgia prenda le forme direttamente dal corpo dei performer e il ruolo centrale dell'aspetto relazionale, ovvero dell'interazione tra i performer, le materie sceniche e il pubblico.

Esemplificativa è un'altra opera di Sciarroni, *Aurora*, che, oltre a mettere in luce questi aspetti centrali della poetica dell'autore, condivide con *Your Girl* la tematica della disabilità. *Aurora* (2015) è l'ultima opera della trilogia *Will You Still Love Me Tomorrow?* che comprende [*Folk's*] (2012) e *Untitled. I Will Be There When You Die* (2013), trilogia che presenta quelle che sono delle pratiche tipiche dell'attività umana, ovvero il ballo popolare, la giocoleria ed infine in *Aurora* lo sport, che nello specifico presenta una patita di *goball*, uno sport paralimpico praticato da atleti ipo e non vedenti<sup>178</sup>. L'origine per la scrittura della performance, dunque, è proprio la cecità dei performer-atleti, trasformando

---

<sup>176</sup> A. Bozzaotra *Your Girl/Del corpo*, cit., p. 3.

<sup>177</sup> <[www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/](http://www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/)>.

<sup>178</sup> F. D. D'Amico, *Toccare i suoni, sentire la luce. La poetica del limite di Alessandro Sciarroni*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», 9, 2017, p. 241.

così un ‘limite’ fisico in motore di senso che attiva nello spettatore nuove logiche in merito alla configurazione dei propri sensi. Durante la performance, infatti, attraverso lo spegnimento delle luci, lo spettatore viene messo nelle stesse condizioni percettive del performer, dovendo seguire la partita solamente attraverso il senso dell’udito. Successivamente invece il progressivo aumento del volume della musica pone questa volta in difficoltà i performer, che sono impossibilitati a proseguire. In questo modo lo spettatore è messo nelle condizioni di considerare ed esaminare il funzionamento del proprio apparato sensoriale esperendo in prima persona quelli che sono i propri limiti percettivi e le proprie abilità in rapporto al contesto e alle condizioni dell’ambiente, modificate attraverso gli effetti della luce e sonori.

In entrambe le opere la disabilità ha un ruolo centrale, ma non è la tematica attorno alla quale viene costruita la performance, *Your Girl* e *Aurora* non trattano di disabilità, ma la disabilità è piuttosto un mezzo, uno tra gli elementi sulla scena, insieme agli oggetti, ai suoni e alle luci, attraverso il quale l’azione procede e si articola. Come sottolineato per Sciarroni «la drammaturgia procede attraverso la biologia degli interpreti»<sup>179</sup>, prende forma dalla particolare conformazione dei loro corpi, dalla realtà che essi testimoniano, dalle peculiari capacità che hanno incorporato. E in questo senso la disabilità funge innanzitutto da lente d’ingrandimento a esplicitare proprio la centralità del corpo del performer nella scrittura drammaturgica.

In un’intervista in occasione della sua partecipazione alla terza edizione del *Festival 10 Sentidos* Sciarroni, infatti, precisa come nella sua opera la disabilità non sia un’occasione per evidenziare una mancanza, una difficoltà, ma piuttosto un’opportunità per presentare qualcosa di diverso, di particolare<sup>180</sup>. E di conseguenza come la presentazione di un diverso modo di agire, di muoversi, di essere presenti sulla scena possa innescare nuovi meccanismi logici e percettivi. Questa intenzione appare evidente in *Aurora*, dove la cecità dei performer è allo stesso tempo motore della performance e opportunità per lo spettatore, anche grazie alle modifiche ambientali apportate dalla luce e dai suoni, per esaminare il funzionamento del proprio apparato sensoriale, tessendo così, inoltre, una stretta relazione con la scena.

---

<sup>179</sup> <[www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/](http://www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/)>.

<sup>180</sup> Intervista ad Alessandro Sciarroni, <[www.youtube.com/watch?v=eW9lfp-qbYw&t=238s](https://www.youtube.com/watch?v=eW9lfp-qbYw&t=238s)>.

Il ruolo delle relazioni è una tematica centrale nell'opera di Sciarroni, esemplificativo è proprio *Your Girl*, dove, come già evidenziato, la relazione si struttura su più piani. In questo caso la disabilità agisce innanzitutto come agente straniante, che da un'iniziale presa di distanza da parte del pubblico, culmina invece con un'ora consapevole identificazione. La peculiarità fisica della performer, infatti, funge in principio da ostacolo a quella che potrebbe essere una facile immedesimazione dello spettatore con un personaggio nel suo percorso di avvicinamento all'altro. Ma l'ostacolo è presente dal momento in cui sulla scena non è rappresentato un personaggio, bensì è presentato un corpo, la cui particolarità e unicità è messa in evidenza anche grazie alla disabilità. In questo modo lo spettatore acquisisce consapevolezza dello star assistendo a quello che è un evento unico, perché uniche sono le individualità che lo vivono, ma allo stesso tempo uguale a molti altri, perché *Your Girl*, come afferma Sciarroni, non è lavoro sulla disabilità, ma «un lavoro sul desiderio, sull'ispezione di un sentimento»<sup>181</sup> che come tale può essere vissuto da chiunque. È quindi evidente come la performance non parli di disabilità, ma piuttosto come la disabilità nutra la performance e si intrecci ad essa in modo tacito ma estremamente evidente e pervasivo in ogni sua parte.

Pur non essendo quindi l'obiettivo della performance, è però inevitabile che il vedere agire sulla scena un performer con disabilità inneschi nel pubblico una serie di considerazioni, in primis come la sua presenza sia in dialogo con l'opera, ma anche in merito a quale prospettiva venga proposta per leggere il concetto di disabilità. La presenza della disabilità in scena, infatti, fa emergere l'intricata questione della rappresentazione della disabilità e del rapporto con essa.

In *Your Girl* la disabilità è portata in scena senza mediazioni, senza una riflessione esplicita da parte dell'autore sul tema, lasciando al pubblico il compito di contestualizzarla all'interno della performance. La disabilità è presentata per quello che è, ovvero un aspetto distintivo, una caratteristica in questo caso evidente che identifica un corpo sottolineando la sua unicità e il suo essere traccia e archivio di esperienze e vicissitudini, qualità che però sono attribuibili a qualsiasi corpo. La disabilità diventa innanzitutto un mezzo drammaturgico per evidenziare la peculiarità del corpo, sulla scena infatti i performer non rappresentano un personaggio, ma sono 'semplicemente' loro stessi, portando sul palco tutta la stratificazione di significati che questo comporta.

---

<sup>181</sup> <[www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/](http://www.alessandrosciarroni.it/work/your-girl/)>.



Allo stesso tempo l'azione procede verso una rivelazione del quotidiano, attraverso quella che può essere la vicenda vissuta da molti, il cui carattere è allo stesso epifanico e banale, tanto da sfociare nel patetico con l'innesto della musica. *Your Girl*, infatti, parla di un sentimento, del desiderio, che come tale può accomunare tutti gli esseri umani. Di qui scaturisce spontanea, banale e quindi senza la minima necessità di farla notare, anche la considerazione sulla disabilità, intesa semplicemente come una caratteristica, una tra le possibili caratteristiche dell'individuo, che certo contribuiscono a identificarlo e individualizzarlo, in quanto depositario di una unicità, che però allo stesso tempo resta simile a molti altri.

Per Sciarroni, dunque, la disabilità non è tanto un tema sul quale incentrare la propria riflessione, bensì un mezzo più efficace di altri per attivare nello spettatore nuove logiche e prospettive. Lo stesso accade infatti anche in *Aurora*, dove la cecità dei performer si configura come strumento drammaturgico, senza che però la performance sia incentrata sul tema della disabilità. Al contrario, infatti, il pezzo riguarda l'attivazione di nuove logiche e riflessioni attorno al tema del funzionamento del nostro apparato sensoriale. La disabilità, quindi, non è intesa come una vulnerabilità o una mancanza, bensì come un diverso funzionamento del corpo e della sensorialità, in relazione alle condizioni ambientali circostanti. In questa performance, infatti, anche il pubblico, attraverso lo spegnimento delle luci, sperimenta una situazione di disabilità, dimostrando come l'impedimento sia una questione non riguardante strettamente l'individuo, ma anche le condizioni con cui si trova a dover interagire. Riflessione in linea con l'attuale definizione di disabilità proposta dalla normativa e con il modello biopsicosociale analizzato nel Capitolo 1.

L'opera di Sciarroni non parla di disabilità, non vuole proporre una nuova lettura della questione o sollevare ulteriori problematiche sul tema, la disabilità compare semplicemente sulla scena strutturandosi come uno dei motori drammaturgici della performance. E proprio il non soffermarsi sul tema della disabilità, il metterlo semplicemente in scena, senza mediazioni, senza la riflessione che probabilmente lo spettatore si attenderebbe, consiste nella più chiara e semplice prospettiva da cui considerarla. Lo spettatore viene messo di fronte alla disabilità, viene messo nelle condizioni di instaurare una relazione immediata con essa, e ai suoi occhi la disabilità si presenta semplicemente per quello che è: una specificità del corpo, che lo caratterizza e

identifica (in *Your Girl*) e una sua differente modalità di funzionamento (in *Aurora*), che si configura come una delle molteplici possibilità del corpo e dell'esperienza di vita.

#### **4.3 *The Cost of Living* (2004) di Lloyd Newson, DV8 Physical Theatre.**

*The Cost of Living*, realizzato nel 2004 da DV8 Physical Theatre con la direzione di Lloyd Newson, rappresenta l'adattamento cinematografico di un pezzo pensato per il palcoscenico e presentato nel 2000 in occasione del Sydney Olympic Arts Festival in collaborazione con Royal Festival Hall e Dance Umbrella. Il pezzo, in origine pensato con il titolo *Wasted*, fu invece presentato come *Can We Afford This/The Cost of Living*<sup>182</sup> e vedeva sul palco ben diciotto performer più alcune comparse, e rappresenta una delle produzioni più grandi realizzate fino ad allora da DV8 Physical Theatre<sup>183</sup>. Esiste inoltre un'altra versione, intitolata *Living Costs*, pensata come una performance site-specific e presentata nel 2003 alla Tate Modern a Londra<sup>184</sup>.

Il pezzo mette in evidenza alcuni degli elementi portanti dell'opera di DV8 Physical Theatre, come dichiarato dalla *mission* della compagnia infatti:

DV8 Physical Theatre's work is about taking risks, aesthetically and physically, about breaking down the barriers between dance and theatre and, above all, communicating ideas and feelings clearly and unpretentiously. It is determined to be radical yet accessible, and to take its work to as wide an audience as possible<sup>185</sup>.

Attraverso le vicissitudini di due amici e le loro interazioni con gli altri personaggi, Newson rivolge lo sguardo ad alcuni elementi fondamentali dell'esperienza di vita, come il desiderio, l'amicizia, il rapporto con l'altro, il ruolo del lavoro nel processo di autodefinizione dell'individuo, mantenendo costantemente in primo piano il corpo, la fisicità e il movimento dei performer, la loro soggettività e la loro capacità di stabilire relazioni.

*The Cost of Living* pone lo spettatore di fronte a immagini evocative e a tratti ambigue, di fronte a situazioni che innescano quesiti e riflessioni che l'autore lascia volutamente senza una risposta definitiva. Come afferma l'autore in occasione di un'intervista, il pezzo

---

<sup>182</sup> <[www.dv8.co.uk/projects/archive/can-we-afford-this-the-cost-of-living](http://www.dv8.co.uk/projects/archive/can-we-afford-this-the-cost-of-living)>.

<sup>183</sup> <[www.dv8.co.uk/pages/interview-dance-umbrella-only-connect](http://www.dv8.co.uk/pages/interview-dance-umbrella-only-connect)>.

<sup>184</sup> <[www.dv8.co.uk/projects/archive/living-costs](http://www.dv8.co.uk/projects/archive/living-costs)>.

<sup>185</sup> <[www.dv8.co.uk/about-dv8/artistic-policy](http://www.dv8.co.uk/about-dv8/artistic-policy)>.

non costituisce una critica sociale o politica, ma si presenta come la giustapposizione di conflitti all'interno dei quali coesistono considerazioni e prospettive differenti<sup>186</sup>.

Il corpo diventa lo strumento principale per raccontare le vicende quotidiane di individui tutt'altro che comuni, mostrandone le fragilità e le particolarità. A questo fine concorre anche la disabilità, presentata come una delle molteplici forme in cui è declinabile la diversità caratteristica di ogni essere umano. Diversità che Newson presenta nelle sue varie sfaccettature, sia come elemento di ricchezza sia come causa di difficoltà nell'affrontare le sfide del quotidiano.

Il pezzo, della durata di circa trentaquattro minuti, è ambientato in una località balneare della costa britannica, Norfolk, e la prima scena si apre con le immagini della spiaggia e di un pontile sul quale si stanno esibendo sei performer, disposti su due file, che indossano una maschera da clown. I performer, dei quali si vede solamente la parte superiore del corpo, compiono una coreografia muovendosi in modo coordinato e meccanico accompagnati dalla musica, quasi non si trattasse di persone, ma di un carillon. In *The Cost of Living* rappresenta una scelta ricorrente il proporre inquadrature, oppure adottare strategie che permettono di non mostrare tutto il corpo, ma solamente una sua parte. Viene così a definirsi un effetto sineddoche attraverso cui l'autore guida l'attenzione dello spettatore. Il mostrare solo parte del corpo, inoltre, riporta l'attenzione sul tema del corpo e dell'incompletezza dell'individuo, instaurando inoltre una forte relazione con la fisicità di uno dei protagonisti del pezzo, David.

I movimenti dei clown sono eseguiti con precisione militare finché uno dei performer, Eddie, non si toglie la maschera e inizia a lamentarsi delle condizioni di lavoro e a inveire contro alcuni spettatori arrivati in ritardo. Le lamentele di Eddie, inoltre, vengono enfatizzate dai movimenti a scatti della testa, in contrasto con la coreografia che gli altri performer continuano ad eseguire. Un altro elemento straniante è rappresentato dal contrasto tra le proteste di Eddie inerenti le condizioni di lavoro, la paga, il disinteresse da parte degli spettatori e la vivacità, l'esuberanza e l'allegria che la figura del clown dovrebbe trasmettere, e che qui invece si riduce ad una sorta di automa.

---

<sup>186</sup> <<https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2003/the-cost-of-living/>>.



*The Cost of Living*, <<https://vimeo.com/74966965>>, minuto 1:35.

Le lamentele di Eddie proseguono fino ad interrompere la performance inveendo contro gli spettatori arrivati in ritardo. Mentre gli altri cinque performer se ne vanno, Eddie aspetta David, il suo amico, che si trovava dentro uno dei gradini del palchetto su cui i clown si stavano esibendo.

Già dalla prima scena vengono dunque presentati i due personaggi centrali, la cui relazione di amicizia rappresenterà uno dei fili conduttori del pezzo. Elemento centrale di *The Cost of Living* è proprio il tema dell'incontro, del confronto con l'altro, delle differenze e delle possibilità che tale scambio può far emergere.

I due personaggi sono caratterizzati come due figure per alcuni aspetti molto antitetiche; i movimenti veloci e scattanti di Eddie si riflettono anche sul suo modo di parlare, un veloce dialetto scozzese spesso di difficile comprensione e sul suo carattere spesso aggressivo e lamentoso. Eddie non ha paura di dire quello che pensa, anche quando questo comporta dei toni volenti e un atteggiamento irruento che determina l'emergere e il prendere le distanze dal proprio gruppo di riferimento, come nella scena dei clown-performer.

Al contrario David, che si muove agilmente sui palmi delle mani sfruttando la sola forza delle braccia e delle spalle, appare più riflessivo e pensieroso, alla continua ricerca del confronto con l'altro, confronto che non si instaura solamente attraverso le parole ma soprattutto attraverso il movimento e la danza.

La presenza di un artista come David Toole, che interpreta appunto il personaggio di David, pone immediatamente in primo piano il tema del corpo. L'artista inglese, avvicinatosi alla danza nel 1992 grazie ad un concorso indetto dalla Candoco Dance

Company, è infatti dalla nascita privo delle gambe, e si muove e danza su una carrozzina oppure sorreggendo il proprio corpo con le braccia. Nel film, dunque, la sua fisicità e di conseguenza il suo rapporto con l'ambiente circostante non rappresentano una finzione cinematografica, bensì un elemento autobiografico. La sua disabilità, ma allo stesso tempo la forza e l'agilità dei suoi movimenti compiuti con estrema naturalezza, pongono lo spettatore nelle condizioni di considerare da un diverso punto di vista, e dunque con maggiore attenzione, la questione del movimento, della relazione del corpo con l'ambiente fisico e sociale circostante, nonché il rapporto tra corpo e danza. Emerge dunque una riflessione in merito a quello che Petra Kuppers definisce *dancerly body*<sup>187</sup> ovvero in merito a quali siano le caratteristiche di un corpo 'appropriato' per danzare.

La scena successiva vede Eddie e David nel loro appartamento mentre sul prato di fronte alle abitazioni, due donne stanno danzando sulle punte. David dalla finestra parla con una delle due donne, Beth, che invita i due amici a scendere per danzare con loro, ma quando i due escono, le due donne sono già scomparse e a Eddie e David non resta che tornare in casa delusi.

La scena prosegue con un primo piano dei due protagonisti che, allo specchio, si stanno truccando per uno spettacolo, quasi a richiamare la maschera da clown indossata nella scena iniziale dai performer. L'azione prosegue con Eddie che guida lungo una strada in discesa un monopattino sul quale è seduto David. La musica che accompagna la scena fa apparire la loro corsa come qualcosa di divertente e spensierato, mentre le inquadrature proposte permettono di coglierne anche il rischio e la pericolosità, soprattutto per David che, seduto sulla base del monopattino, lambisce continuamente l'asfalto rischiando di cadere.

La luce del giorno lascia il posto alla sera e ora insieme a Eddie e David è presente anche un altro personaggio, Rowan, che per l'intera durata del pezzo non dice nemmeno una parola e mantiene quasi sempre la stessa imperturbabile espressione. I tre si dirigono verso un locale e mentre camminano David viene sorretto dagli altri due che, prendendolo dalle spalle, lo portano sollevato da terra. Prima di entrare nel locale i movimenti di Eddie

---

<sup>187</sup> P. Kuppers, *Accessible Education: Aesthetics, Bodies and Disability*, cit., p. 119.

iniziano a farsi sempre più frenetici e non evita di infastidire le altre persone che stanno attendendo in coda continuando a lamentarsi per la propria condizione.

La scena continua all'interno dove Rowan, con il solito sguardo vuoto e impassibile, appoggia passivamente una mano sulla spalla di Eddie mentre lui muove in modo compulsivo la testa in direzione dell'amico. I suoi movimenti scattanti e ripetitivi sono enfatizzati dalla musica e dalle inquadrature che in alcuni momenti mostrano entrambi i personaggi, mentre altre volte mostrano solamente il volto di Eddie che sembra muoversi in modo frenetico e intimidatorio direttamente verso lo spettatore. In tutto questo Rowan continua a rimanere impassibile quasi sempre fermo sul posto, non pronunciando nemmeno una parola, ma non interrompendo mai il contatto fisico con Eddie. Successivamente, quando Rowan sembra guidare Eddie verso un'altra stanza, l'inquadratura, come anche l'attenzione di Eddie, si sposta su Beth, della quale però si vedono solamente le gambe e le scarpe argentate che indossa. Torna dunque anche in questa scena la scelta molto significativa di inquadrare solamente una parte del corpo, focalizzando lo sguardo e l'attenzione dello spettatore.

Mentre Eddie e Beth iniziano a ballare, la scena si sposta su David, seduto sul bancone vuoto del bar in un angolo in ombra. David, muovendosi sui palmi delle mani lungo il bancone, guarda dritto in camera e sembra rivolgersi con fare ammiccante direttamente allo spettatore. L'inquadratura si sofferma per poco tempo su David per poi tornare a Eddie che continua a ballare freneticamente attorno a Beth, muovendosi come se il suo corpo fosse agito da un'energia pulsante. L'inquadratura si sposta per un attimo nuovamente su David, a suggerire come lui stia guardando da lontano la scena, per poi mostrare Eddie e Beth che se ne vanno insieme.

L'attenzione torna dunque su David che, guardando in camera, si rivolge nuovamente allo spettatore invitandolo a ballare e cercando quasi di sedurlo:

Would you like to dance? Don't be embarrassed. Maybe you'd like a drink. It will help you relax. Or maybe you'd like something else, maybe you'd like all of me. Or maybe just my arms. Can you imagine these [arms] wrapped around you<sup>188</sup>?

David, in questo confronto diretto con lo spettatore, gioca deliberatamente sulle sue aspettative in merito alla disabilità e alla sessualità, portando in primo piano la tematica

---

<sup>188</sup> <<https://vimeo.com/74966965>>.

inerente il genere e i ruoli ad esso comunemente associati. I ruoli e le convenzioni che nell'immaginario comune vengono spesso associati alla mascolinità, infatti, sembrano non avere più alcun significato quando si tratta di una persona con disabilità. Considerazione messa in evidenza proprio dall'atteggiamento di David che, seducendo lo spettatore e performando un certo ruolo 'maschile' estremamente convenzionale, non risponde più alle aspettative in merito ad una persona con disabilità.

Nel corso di questo monologo viene inoltre enfatizzato il carattere voyeuristico dello sguardo dello spettatore. Il disagio che David potrebbe percepire nel sentirsi osservato viene invece riflesso nello spettatore, colto effettivamente nell'atto di guardare. David, infatti, si muove lungo il bancone e per alcuni momenti dà le spalle allo spettatore, per poi girarsi dicendo maliziosamente «I saw you looking»<sup>189</sup>.

Quest'affermazione di David appare richiamare la domanda che nella scena di apertura si era posto Eddie mentre esibendosi sul molo si chiedeva se effettivamente ci fosse qualcuno a guardarli «are we being watched?»<sup>190</sup>.

Entrambe le affermazioni pongono l'attenzione sullo spettatore e sulla sua naturale funzione di osservatore. Attraverso queste considerazioni però anche l'apparentemente semplice azione di guardare non viene relegata ad un ruolo totalmente passivo, ma in un certo senso resa partecipe dell'azione dei personaggi. Allo spettatore non è concessa alcuna via di fuga, la distanza tra attore e spettatore, costitutiva del mezzo cinematografico, viene estremamente ridotta, quasi annullata.

La scena termina con David che, sceso dal bancone, si dirige verso l'uscita del locale, ormai completamente vuoto, mentre continua a rivolgersi allo spettatore e a cercare il suo sguardo volgendosi ripetutamente indietro.

La scena successiva, ambientata nuovamente sul molo, si apre con Rowan che, seduto per terra con la solita espressione assente, esegue con le mani e le braccia una sorta di coreografia molto semplice e meccanica. I movimenti, complice la musica di sottofondo e l'impassibilità del suo esecutore, potrebbero ricordare quelli di un carillon.

Poco dopo Rowan viene raggiunto sul molo da Eddie e Beth. Eddie presenta all'amico la donna descrivendo in modo piuttosto superficiale la sua fisicità e sostenendo come la

---

<sup>189</sup> <<https://vimeo.com/74966965>>.

<sup>190</sup> <<https://vimeo.com/74966965>>.

caratteristica che più l'ha colpito siano i suoi capelli biondi, caratteristica che evidentemente non appartiene alla mora Beth, che sorride timida e imbarazzata. Eddie inoltre insiste affinché Beth mostri a Rowan alcuni 'trucchi', dimostrazioni che Eddie però continua ad interrompere con i propri commenti. Nel corso dell'intera scena Beth asseconda Eddie, e sembra non abbia nulla da ridire sul suo atteggiamento a tratti addirittura denigratorio.

La scena successiva vede come protagonista Rowan che, su una sorta di piazzale davanti a dei garage, esegue una coreografia accompagnato dalla canzone *Believe* di Cher, il cui testo «Do you believe in life after love?» anticipa il tema della scena. Inizialmente i movimenti di Rowan, semplici e meccanici, richiamano quanto precedentemente stava eseguendo seduto sul molo, ma un po' alla volta, con il proseguire della musica, le sue movenze si fanno sempre più sciolte, e l'espressione prima assente e vuota si trasforma in un sorriso sempre più accentuato. I movimenti prima contenuti e discreti, eseguiti solo con le braccia, ora invece coinvolgono tutto il corpo, che non resta più fermo sul posto ma si muove danzando e saltando trasportato dalla musica.

Rowan interrompe la sua danza solo quando la sua attenzione viene totalmente rapita dall'arrivo di una ragazza, Kareena, che sulle braccia sta facendo girare due hula-hoop. Anche Kareena, come Rowan, per l'intera durata del pezzo non pronuncia nemmeno una parola, ma continua a far girare i suoi hula-hoop che rappresentano quasi un'estensione del proprio corpo utilizzata per gestire le distanze e il rapporto con l'altro. L'hula-hoop infatti delimita uno spazio entro cui l'altro può essere accolto o meno in base a come lo strumento viene utilizzato, l'hula-hoop diventa dunque metafora di un sentimento di attrazione o di repulsione nei confronti dell'altro. Rowan tenta di avvicinarsi e di abbracciare la performer, ma dopo poco viene allontanato, e la scena si conclude con l'immagine della ragazza che si allontana.

L'attenzione torna dunque su David, che da solo sta camminando sul prato di fronte al suo appartamento. David viene raggiunto da un uomo con una telecamera e la scena che segue rappresenta per alcuni versi la controparte della scena precedente nella quale David stava 'flirtando' con lo spettatore attraverso la telecamera. Adesso è David ad essere oggetto delle attenzioni, anche invadenti, della telecamera e di conseguenza anche dello spettatore. Il punto di vista dello spettatore, infatti, si sposta dalla camera principale,



all'inquadratura in bianco e nero della telecamera puntata su David. L'attore, complice l'altezza dell'uomo con la telecamera e l'inquadratura dell'alto, sembra particolarmente piccolo e vulnerabile, vittima delle domande e delle insinuazioni del cameraman circa la sua disabilità, il suo corpo e la sua vita:

Can I ask you a question? What happened to your legs? Were you born like that, or did you have them chopped off? Do you have an ass-hole? How do you go to the toilet? Can you masturbate<sup>191</sup>?

David cerca inutilmente di allontanarsi, mentre l'uomo, e dunque anche l'obiettivo e lo spettatore, si fanno sempre più vicini e invadenti, non ottenendo comunque nessuna risposta alle proprie domande.

Quelle del cameraman rappresentano delle domande che probabilmente risponderebbero alla curiosità di molti, soprattutto considerando la particolarità del corpo di David, ma che nessuno normalmente si permetterebbe di fare. Se la curiosità nei confronti di quanto è percepito come diverso da sé è un atteggiamento comune nell'essere umano, uno sguardo così insistente e delle domande così esplicite come quelle riportate in questa scena vengono percepite dallo spettatore come un elemento estremamente disturbante. La disabilità di David, inoltre, concorre ad enfatizzare l'effetto straniante della scena. Lo spettatore è messo di fronte ad un atteggiamento ritenuto comunemente non accettabile nei confronti di una persona con disabilità, ma che allo stesso tempo esplicita chiaramente e senza alcuna censura le domande e le curiosità scaturite dalla relazione con un corpo differente, ma che in un contesto quotidiano sarebbero immediatamente oggetto di una rigida sanzione sociale.

Newson, che apparentemente punta la telecamera su David, sta invece scrutando nella mente dello spettatore portando alla luce questioni e desideri che comunemente nasconderebbe. Lo spettatore è dunque portato a riflettere su quale sia il suo atteggiamento e la sua disposizione nei confronti della disabilità, ponendo l'attenzione sull'imbarazzo e l'ipocrisia che spesso sono presenti quando ci si relaziona con una persona con disabilità.

Una riflessione simile si può applicare anche all'inquadratura molto ravvicinata e insistente proposta dal cameraman. Nel rapportarsi con la disabilità, con una fisicità percepita come differente e a tratti in un certo senso disturbante, la volontà di conoscere,

---

<sup>191</sup> <<https://vimeo.com/74966965>>.

di guardare, anche per semplice curiosità, entra in conflitto con la sensazione che un tale atteggiamento non sia considerato accettabile e appropriato. Ne consegue che spesso l'atteggiamento comune nei confronti di una persona con disabilità sia quello di tentare di limitare i nostri sguardi, nascondendo anche con un certo imbarazzo l'interesse nei confronti di questa diversità. Considerazioni che vengono completamente stravolte dallo sguardo fisso e inquisitorio della telecamera.

L'uomo con la telecamera, non avendo ottenuto alcuna risposta e non avendo soddisfatto la propria curiosità, se ne va, lasciando il posto ad un semplice ma allo stesso tempo scenografico momento di danza. David inizia a muoversi spostando il peso del corpo da un braccio all'altro e mentre lui avanza alle sue spalle compaiono un gruppo di danzatori.



*The Cost of Living*, <<https://vimeo.com/74966965>>, minuto 19:41.

Come David anche loro si muovono utilizzando solamente le braccia mentre la parte inferiore del corpo, a contatto con il terreno, ondeggia seguendo passivamente il movimento. Il modo in cui David si muove, se per lui rappresenta un semplice elemento del quotidiano, una pratica familiare, in questa scena diventa un atto performativo, una danza. Emerge dunque una riflessione su come la disabilità, e di conseguenza una differente relazione con il contesto fisico e sociale circostante, rappresenti di per sé un elemento caricato di una certa valenza performativa.

In questa scena David non appare più solo e vulnerabile com'era in precedenza di fronte alla telecamera, bensì fa parte di un gruppo che pone le proprie basi proprio nella condivisione del movimento. In questo nuovo contesto la particolarità fisica di David, che si esprime nel suo modo di camminare, non è più percepita come qualcosa di dissonante, bensì come un elemento di continuità all'interno del gruppo.

A rendere questo possibile è stato semplicemente il cambio di prospettiva, non più dall'alto e attraverso lo sguardo inquisitorio della telecamera, bensì, come fanno i danzatori che con le gambe lambiscono il terreno, ponendosi allo stesso livello di David e condividendo lo stesso particolare modo di camminare.

Il gruppo di danzatori avanza sul prato muovendosi in modo coordinato, per poi scomparire dietro una collinetta e lasciando David di nuovo solo.

La scena seguente torna per alcuni momenti sulla vicenda di Rowan che tenta di avvicinare la ragazza con gli hula-hoop, per poi mostrare Eddie che su una strada spinge correndo la carrozzina dove è seduto David, scena che ricorda la precedente corsa dei due amici in monopattino.

Segue uno dei momenti di danza più intensi in *The Cost of Living*, in cui i movimenti e il rapporto tra i corpi instaurano un vero e proprio dialogo.

David entra in una stanza dove si sta svolgendo una lezione di danza, i ballerini svolgono alcuni esercizi alla sbarra mentre David avanza quasi schivando i movimenti delle loro gambe. L'inquadratura è estremamente significativa, in quanto essendo posizionata all'altezza di David mostra solo la metà inferiore del corpo dei ballerini, focalizzando dunque l'attenzione sui movimenti delle loro gambe. Immediato è dunque il riferimento al tema del corpo e alle sue caratteristiche. Nessuno dei corpi presenti sulla scena viene percepito come completo, finito, rendendo manifesto come nessun corpo possa definirsi completo, ma come lo sguardo e il confronto con l'altro mettano in evidenza l'incompletezza e le differenze dell'individuo.

La scena prosegue con la danza di David e una ballerina, che si muovono e ruotano sul pavimento al centro della stanza.

L'ambientazione, alcuni movimenti e il corpo atletico della ballerina fanno immediatamente riferimento alla danza accademica, rendendo ancora più evidente la differenza tra i due corpi e tra le due esperienze di movimento, tra la perfezione del corpo

atletico e l'imperfezione esemplificata dalla disabilità<sup>192</sup>. Ciò nonostante l'incontro dei due corpi, seppur così diversi, appare estremamente armonico ed equilibrato, la danza assume la valenza di un dialogo nel quale i movimenti hanno come scopo il confronto con l'altro. Ed è proprio da questo confronto con l'altro, e dunque con quanto è differente da sé che può emergere una più ampia, seppur mai completa, consapevolezza di noi stessi.



*The Cost of Living*, <<https://vimeo.com/74966965>>, minuti 24:40-25-40.

Il movimento non è fine a sé stesso, non è definito o codificato dall'esterno ma si sviluppa dal soggetto che lo compie come espressione dell'individuo e si trasforma nella relazione con l'altro. La disabilità di David non è celata, non è guardata con occhio inquisitore, non rappresenta un elemento straniante, ma viene semplicemente percepita come un certo modo di muoversi e di danzare. Proprio in un contesto di danza così fortemente codificato come quello della danza accademica e più precisamente di un passo a due, nel quale nell'immaginario comune la prestanza fisica ha un ruolo fondamentale, David afferma la

---

<sup>192</sup> S. Whatley, *The Spectacle of Difference. Dance and Disability on Screen*, «The International Journal of Screendance», 1, 2010, p. 47.

propria presenza, la propria abilità<sup>193</sup> e il proprio ruolo non solamente in relazione alla danza ma anche nel rapporto tra i generi. Se entrando nella stanza, avanzando tra gambe che alla sbarra si muovevano agilmente, David sembrava intimorito e spaesato, completamente fuori posto, ora invece si appropria del centro della stanza, dando dimostrazione delle proprie abilità e agendo in prima persona nel definire la propria immagine e la percezione di sé.

*The Cost of Living*, oltre a proporre varie immagini e scene in cui David si confronta con la propria disabilità, la sovverte e in alcuni casi la sfrutta per i propri obiettivi, pone l'attenzione anche su come David, la sua fisicità e i suoi movimenti sfidino le convenzioni della danza, anche le più radicate come nel caso della danza accademica.

Anche la ballerina però, come prima era accaduto con l'uomo con la telecamera e i ballerini sul prato, se ne va interrompendo in modo inaspettato la danza e lasciando David nuovamente solo al centro della stanza. Nello spettatore si fa strada il dubbio che questi momenti non siano reali, ma solamente frutto della fantasia di David, desideroso di un incontro, uno scambio con l'altro. Infatti, anche se le scene di danza non sono separate dal resto della narrazione, in alcuni momenti non sembrano far parte del medesimo continuum narrativo ma appartenere ad una realtà parallela.

L'allontanamento da parte di questi personaggi e dunque l'interruzione di una scena, non costituisce solamente un espediente scenico ma rappresenta un elemento significativo nell'economia della narrazione e nella caratterizzazione dei personaggi. La solitudine e l'isolamento, come nella scena all'interno del locale, l'abbandono da parte di altri personaggi con i quali si stava instaurando una sorta di dialogo, sono infatti elementi frequenti nelle vicende di David. Emerge dunque una relazione tra la condizione di disabilità e l'isolamento, la limitazione nelle relazioni sociali che vengono ripetutamente interrotte senza alcun apparente motivo. La persona con disabilità e allo stesso modo il performer o l'artista con disabilità è allo stesso tempo immediatamente visibile, a causa o per merito delle proprie caratteristiche fisiche, ed emarginato sia nel contesto sociale quotidiano sia in quello artistico e culturale.

La scena successiva mostra l'incontro tra David, Eddie e Beth, ora visibilmente infastidita dal comportamento di Eddie, tanto da decidere di andarsene lasciando Eddie solo.

---

<sup>193</sup> S. Whatley, *The Spectacle of Difference. Dance and Disability on Screen*, cit., p. 47.

Successivamente l'attenzione si sposta da Eddie a Rowan mostrando la conclusione della sua vicenda con la ragazza con gli hula-hoop. È lei che, dopo aver allontanato alcuni ragazzi utilizzando proprio gli hula-hoop come strumento di difesa, si avvicina a Rowan. Rowan questa volta non tenta di avvicinarsi a lei, né di abbracciarla ma rispetta la distanza delimitata dai movimenti dell'hula-hoop, è infatti la ragazza a porgergli la mano. La scena si conclude con i due che prima per mano e poi abbracciati camminano lungo pontile continuando a far girare e passandosi l'un l'altro l'hula-hoop.

La scena finale vede invece come protagonisti Eddie e David sulla spiaggia. Eddie cammina appoggiando anche le mani a terra e portando David sulla schiena. Complice lo sfondo e i colori dei loro abiti, l'immagine che emerge è quella di un'unica figura composta dal corpo di David e dalle gambe di Eddie. Attraverso questa illusione che fa emergere una nuova forma di corporeità torna in primo piano la riflessione sul corpo e sulle caratteristiche dell'individuo. Viene nuovamente messo in dubbio il concetto di finitezza e completezza del corpo, mentre si pone in evidenza il ruolo del rapporto e del confronto con l'altro nel considerare e nel definire la propria individualità.



*The Cost of Living*, <<https://vimeo.com/74966965>>, minuto 33:22.

Come suggerito dal titolo, *The Cost of Living* riguarda il costo della vita, sia da un punto di vista prettamente economico e materiale, si pensi alle riflessioni proposte da Eddie sul tema del lavoro, del guadagno e sul senso di queste attività, sia da un punto di vista intimo

e personale, proponendo una riflessione sul valore che diamo alla nostra vita. Due livelli che finiscono inevitabilmente per intrecciarsi e influenzarsi tra loro. Tali riflessioni scaturiscono dalle vicende di due amici-performer, da due individui che vengono immediatamente percepiti come diversi, a causa della propria fisicità, David, oppure a causa delle proprie azioni e riflessioni, come nel caso di Eddie.

Come sostiene Newson, infatti:

This piece is about what we think we are, and what we think we ought to be [...] we camouflage ourselves in conformity, put on a mask, smile, hide and pretend, so we too are invited to the ball. But what happens to those who don't get invited, who aren't perfect, who can't pretend<sup>194</sup>?

L'autore presenta immagini e scene evocative, a tratti persino stranianti o disturbanti, che non lasciano lo spettatore indifferente, ma mettono in dubbio, presentano sotto una nuova luce, alcune questioni di fondamentale importanza nell'esperienza di vita dell'individuo, dal tema del lavoro a quello delle relazioni di amore e amicizia e del confronto con quanto viene percepito come differente.

In tali considerazioni un ruolo importante assume anche la disabilità, presentata come un aspetto caratterizzante dell'individuo, un aspetto che determina non solamente la sua fisicità o il suo modo di muoversi, ma anche la qualità e l'ampiezza delle sue relazioni, nonché la percezione da parte dello spettatore. Come in precedenza sottolineato, *The Cost of Living* propone alcune scene in cui vengono destabilizzate e messe in dubbio alcune considerazioni tacitamente accettate e condivise in merito alla disabilità, mettendo in evidenza i pregiudizi o l'ipocrisia dello spettatore. Parallelamente, soprattutto attraverso il movimento e la danza, attività che generalmente si considererebbe preclusa ad una persona con una disabilità, David si appropria del centro della scena (nello specifico il prato o la sala dove si sta svolgendo la lezione di danza) definendo questa volta in modo attivo il proprio ruolo. La disabilità cessa di essere una categoria definita da chi guarda, da chi si considera appartenente alla classe 'normativa'; la disabilità proprio attraverso la danza supera le limitazioni che comunemente le vengono imposte dal contesto ambientale e sociale circostante, per agire attivamente nel definire il proprio rapporto con l'altro, esemplificato sia dagli altri personaggi che dallo spettatore stesso. Dunque, come

---

<sup>194</sup> <[www.dv8.co.uk/pages/interview-dance-umbrella-only-connect](http://www.dv8.co.uk/pages/interview-dance-umbrella-only-connect)>.

evidente dalle tematiche presentate in *The Cost of Living* e come sostenuto da Newson in un'intervista «dance can address big and real issues»<sup>195</sup>.

Come dimostrato dai tre pezzi presi in esame, *Disabled Theater* di Jérôme Bel, *Your Girl* di Alessandro Sciarroni e infine *The Cost of Living* di Lloyd Newson, danza e teatro possono rappresentare un contesto estremamente efficace attraverso il quale proporre una riflessione attorno a tema della disabilità.

Anche se questa tematica viene affrontata in modo molto eterogeneo dai tre autori, un elemento rappresenta una costante, ovvero il voler rendere lo spettatore cosciente del proprio atteggiamento e delle proprie aspettative nei confronti della disabilità. Un ruolo fondamentale in questi pezzi assume infatti la relazione tra performer e spettatore. Attraverso il mezzo scenico la disabilità viene presentata in una veste piuttosto inedita che costringe lo spettatore a riconsiderare il proprio rapporto con essa in modo diretto e ineludibile. Attraverso l'azione sulla scena, inoltre, il performer con disabilità allo stesso tempo rende evidenti e supera quegli stereotipi comunemente associati alla condizione di disabilità.

La presenza di performer con disabilità sulla scena, però non si riduce alla volontà di sensibilizzare l'audience in merito a questa tematica, ma assume un importante valore artistico ed estetico. In questi pezzi presi in esame, infatti, la disabilità non rappresenta la tematica centrale dell'opera, ma costituisce piuttosto un espediente per veicolare con maggior forza alcuni significati e riflessioni. Ad esempio per focalizzare l'attenzione sul corpo e sulle sue storie e relazioni in *Your Girl*, per destabilizzare le certezze dello spettatore rispetto al mezzo teatrale in *Disabled Theater*, oppure per mettere in evidenza le difficoltà sperimentate da ogni individuo nella relazione con l'altro e nel definire il proprio ruolo in *The Cost of Living*.

La presenza della disabilità in un primo momento rappresenta per lo spettatore medio un elemento straniante, che lo destabilizza mettendolo di fronte a qualcosa che viene percepito come diverso rispetto alla propria presunta 'normalità'. Con l'avanzare delle scene però, diventa sempre più evidente come la disabilità non costituisca affatto un elemento di frattura rispetto all'esperienza dello spettatore, l'azione del performer con disabilità, infatti, mette in evidenza alcune considerazioni, alcune esperienze che

---

<sup>195</sup> <[www.dv8.co.uk/pages/interview-dance-umbrella-only-connect](http://www.dv8.co.uk/pages/interview-dance-umbrella-only-connect)>.



caratterizzano la vita di ciascun individuo. Quanto prima poteva superficialmente venir considerato come altro, ora invece, grazie alle riflessioni scaturite dall'azione in scena, viene consapevolmente compreso all'interno di un continuum. È in questa dimensione scenica che si possono porre le basi per la condivisione di esperienze che accomunano ogni individuo. La disabilità viene dunque percepita come una delle molteplici forme in cui è declinabile la diversità costitutiva di ogni essere umano e da cui bisogna (ri)partire per definire il rapporto con gli altri.

## BIBLIOGRAFIA

- P. Baratella, E. Littamè, *I diritti delle persone con disabilità. Dalla Convenzione Internazionale ONU alle buone pratiche*, Gardolo, Edizioni Erikson, 2009.
- A. Bozzaotra, *Teofanie eretiche. Sulla poetica di Alessandro Sciarroni*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», 7, 2015.
- A. Bozzaotra, *Alessandro Sciarroni - Nota biografica*, «Sciami», 2016, <[www.nuovoteatromadeinitaly.com](http://www.nuovoteatromadeinitaly.com)>.
- A. Bozzaotra, *Your Girl/Del corpo*, «Sciami», 2016, <[www.nuovoteatromadeinitaly.com](http://www.nuovoteatromadeinitaly.com)>.
- A. Bozzaotra, *Your Girl/Dell'oggetto*, «Sciami», 2016, <[www.nuovoteatromadeinitaly.com](http://www.nuovoteatromadeinitaly.com)>.
- B. Brecht, *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, a cura di J. Willet, New York, 1984.
- A. Canevaro, *Pedagogia speciale. La riduzione dell'handicap*, Milano, Edizioni Bruno Mondadori, 1999.
- P. Causin, S. De Pieri, *Disabili e società. L'integrazione socio-lavorativa in prospettiva europea*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- S. Cheesman, *Dance and Disability: Embracing difference, tensions and complexities*, «Dance Research Aotearoa», 2, 2014, pp. 20-30.
- D. Conquergood, *Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance*, «Literature in Performance», 5, 1985, pp. 1-13.
- F. D. D'Amico, *Il corpo della vulnerabilità*, «Vulnerabilità/Resilienza», 10, 2014.
- F. D. D'Amico, *La disabilità tra spettacolarizzazione e drammatizzazione*, in *Alter-habilis. Percezione della disabilità nei popoli*, a cura di S. Carraro, Verona, Alteritas, 2018.
- M. De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La Casa Usher, 2011.
- A. Di Meco, *David Toole. Un'estetica antagonista*, in *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch*, a cura di C. Lo Iacono, Roma, Dino Audino.

- R. Garland Thompson, *Freakery. Cultural Spectacle of the Extraordinary Body*, New York, New York University Press, 1996.
- R. Garland Thompson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York, Columbia University Press, 1997.
- R. Garland Thompson, *Integrating Disability, Transforming Feminist Theory*, «National Women's Studies Association Journal», 14, 2002.
- R. Garland Thompson, *Building a World with Disability in it*, in *Culture-Theory-Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, a cura di A. Waldschmidt, H. Berressem, M. Ingwersen, New York, Columbia University Press, 2017, pp. 51-62.
- M. Guatterini, *Quei cattivi ragazzi che danzano nudi*, «Il Sole 24 Ore», 29/09/2010.
- K. Harvey, K. Marsh, *Moving Beyond Inclusion. An Artistic Resource*, 2018, <<https://candoco.co.uk/wp-content/uploads/2019/10/MBI-Artistic-Resource.pdf>>.
- A. Hickey-Moody, *Integrated Dance as a Public Pedagogy of the Body*, «Social Alternatives», 36, 4, 2017, pp. 5-13.
- P. Koppers, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*, New York, Routledge, 2003.
- P. Koppers, *Accessible Education: Aesthetics, Bodies and Disability*, «Research in Dance Education», 1, 2, 2010, pp. 119-131.
- S. Lo Gatto, *Aurora. Diario di viaggio accanto ad Alessandro Sciarroni*, in *Iperscene 3*, a cura di M. Antonaci e S. Lo Gatto, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2015.
- S. Lo Gatto, *Drammaturgia del tempo*, in *Iperscene 3*, a cura di M. Antonaci e S. Lo Gatto, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2015.
- F. Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Comedia, 1997
- K. M. Nygaard, *What is Universal Design. Theories, terms and trends*, Oslo, NLB – Norwegian Library of Talking Books and Braille, 2018.
- M. Ortone, *Your Girl. Quando il nudo assume un significato*, «Krapp's last post», 28/10/2012, <[www.klpteatro.it/your-girl-quando-il-nudo-assume-un-significato](http://www.klpteatro.it/your-girl-quando-il-nudo-assume-un-significato)>.
- M. Pasikowska-Shnass, *Access to Cultural Life for People with Disabilities*, Briefing del Parlamento Europeo, 02/12/2019.

M. Petruzzello, *Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero*, «Acting Archives Review - Rivista di studi sull'attore e la recitazione», 8, 2014, pp. 61-86.

R. Pigliacampo, *Dizionario della disabilità, dell'handicap e della riabilitazione*, Roma, Armando Editore, 2003.

G. Reid, M. R. Zitomer, *To Be or not to Be – Able to Dance: Integrated Dance and Children's Perceptions of Dance Ability and Disability*, «Research in Dance Education», 12, 2, 2011, pp. 137-156.

S. Umatham, B. Wihstutz, *Disabled Theater*, Berlino, Diaphnners, 2015.

S. Whatley, *Dance and Disability: The Dancer, the Viewer and the presumption of difference*, «Research in Dance Education», 8, 2007, pp. 5-25.

S. Whatley, *The Spectacle of Difference. Dance and Disability on Screen*, «The International Journal of Screendance», 1, 2010.

G. Zavettieri, *Dall'integrazione all'inclusione. Evoluzione storica e normativa della disabilità*, Canterano, Aracne Editrice, 2017.

*Sketches of Society. The Shows of London*, «The Literary Gazette, and Journal of the Belles Lettres, Arts, Science», 23/02/1822, pp. 123-124.

*Oriente Occidente Dance Festival*, catalogo dell'edizione 2017, Rovereto, Edizioni Osiride, 2017.

### **Documenti:**

L. 30 marzo 1971, n.118, art. 28, in materia di “Provvedimenti per la frequenza scolastica”.

L. 4 agosto 1977, n.517, in materia di “Norme sulla valutazione degli alunni e sull'abolizione degli esami di riparazione nonché altre norme di modifica dell'ordinamento scolastico”.

*2020 Annual Work Programme for the Implementation of the Creative Europe Programme*, a cura della Commissione Europea, 23/09/2019.

CAST, *Universal Design for Learning (UDL) Guidelines Version 2.0.*, 2011, traduzione a cura di G. Savia, P. Mulè, 2015.

*Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, a cura di Comitato Italiano per l'UNICEF onlus, Roma, 2007.

*Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, UNESCO, Parigi, 20/10/2005.

*ICF, Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute. Versione breve*, Gardolo, Edizioni Erickson, 2004.

*Trasformare il nostro mondo: l'Agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile*, Risoluzione adottata dall'Assemblea Generale il 25/09/2015.

*WHO global disability action plan 2014-2021. Better health for all people with disability*, WHO Library Cataloguing-in-Publication Data, 2015.

*World report on disability*, WHO Library Cataloguing-in-Publication Data, 2011.

## **SITOGRAFIA**

<[www.alessandrosciarroni.it](http://www.alessandrosciarroni.it)>.

<[www.chiarabersani.it](http://www.chiarabersani.it)>.

<[www.danzabile.provincia.tn.it/](http://www.danzabile.provincia.tn.it/)>.

<[www.danceability.com](http://www.danceability.com)>.

<[www.danceability.it/home.html](http://www.danceability.it/home.html)>.

<[www.disabilityartsinternational.org/](http://www.disabilityartsinternational.org/)>.

<[www.dv8.co.uk](http://www.dv8.co.uk)>.

<[www.europarl.europa.eu/portal/it](http://www.europarl.europa.eu/portal/it)>.

<[www.fuoricontesto.it/chi-siamo/background/](http://www.fuoricontesto.it/chi-siamo/background/)>.

<[www.hora.ch/](http://www.hora.ch/)>.

<[www.ioracconto-danzabile.partecipa.tn.it/story/danzabile](http://www.ioracconto-danzabile.partecipa.tn.it/story/danzabile)>.

<[www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=1](http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=1)>.

<[www.movingbeyondinclusion.eu/index.html](http://www.movingbeyondinclusion.eu/index.html)>.

<[www.osservatoriodisabilita.gov.it/it/](http://www.osservatoriodisabilita.gov.it/it/)>.

<[www.power-creative.eu/it/](http://www.power-creative.eu/it/)>.

<[www.romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2003/the-cost-of-living/](http://www.romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2003/the-cost-of-living/)>.

<[www.un-label.eu/en/project/impart/](http://www.un-label.eu/en/project/impart/)>.

<[www.unric.org/it/](http://www.unric.org/it/)>.

<[www.vimeo.com/74966965](http://www.vimeo.com/74966965)>.

F. D. D'Amico, intervista *Drodesera Festival 2017. In dialogo con Alessandro Sciarroni e OHT*, 10.08.2017, <[www.tribune.com/television/2017/08/video-drodesera-festival-2017-alessandro-sciarroni-oht/](http://www.tribune.com/television/2017/08/video-drodesera-festival-2017-alessandro-sciarroni-oht/)>.

A. Sciarroni, intervista alla terza edizione del *Festival 10 Sentidos*, <[www.youtube.com/watch?v=eW9lfp-qbYw&t=238s](http://www.youtube.com/watch?v=eW9lfp-qbYw&t=238s)>.

*ImPArT, Project Summary*, <<https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/projects/ce-project-details/#project/597318-CREA-1-2018-1-DE-CULT-COOP1>>.

*Moving Beyond Inclusion, Project summary*, <<https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/projects/ce-project-details/#project/570445-CREA-1-2016-1-UK-CULT-COOP1>>.

*POWER- Performaces Of Wide Enrichment to Raise Awareness on Different Abilities and Promote Integration, Project summary*, <<https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/projects/ce-project-details/#project/597426-CREA-1-2018-1-IT-CULT-COOP1>>.