

## Disabled Bodies in Discourse

Sara Bocchini & Demis Quadri

Il sotto-progetto *Disabled Bodies in Discourse* all'Accademia Teatro Dimitri (ATD) ha indagato i punti di contatto fra physical theatre e teatro di/con performers e artisti con disabilità, dedicando particolare attenzione al tema del training dell'attore e allo sviluppo di una drammaturgia originale sviluppata dai performer.

Negli ultimi anni abbiamo assistito a un progressivo diffondersi della riflessione attorno alla disabilità, argomento che si presta ad abbracciare in maniera trasversale diverse discipline. In particolare fra disabilità e teatro sussiste un legame particolarmente forte, dato il ruolo rilevante che il corpo riveste in entrambe le sfere.

Se lo spettacolo *Disabled Theatre* ha aperto la strada, in Svizzera, alla riflessione su cosa significhi portare la disabilità all'interno dell'ambito artistico, il workshop pratico *Disabled Bodies in Discourse* ha posto la stessa domanda nell'ambito pedagogico e della ricerca. Abbiamo avuto la possibilità di portare all'interno della formazione Master presso l'ATD un discorso (quello sulla disabilità) altrimenti difficilmente presente in un curriculum accademico teatrale, nell'idea che confrontarsi con una tematica sociale da una prospettiva artistica possa ampliare la consapevolezza dello studente sulla portata etica e sociale del proprio lavoro creativo, e che il confronto con la disabilità possa innescare riflessioni e dinamiche non convenzionali nella pratica del physical theatre.

La prospettiva portata dalla disabilità aggiunge alla formazione artistica un potenziale "sovversivo", un fattore di radicale messa in discussione delle gerarchie all'interno dei canoni estetici e una messa a nudo dei dispositivi di pensiero, spesso elitari o mainstream, che hanno portato alla costruzione di suddette gerarchie<sup>1</sup> che spesso si perpetuano, anche incoscientemente, in seno all'insegnamento.<sup>2</sup>

Il sotto-progetto è durato un anno. Nella fase iniziale i ricercatori si sono concentrati su una ricognizione dei principali approcci e delle principali correnti di pensiero presenti nel campo dei Disability Studies e in quello del physical theatre. La seconda fase si è concentrata sull'esperienza pratica, attraverso un laboratorio di physical theatre che ha coinvolto sei performers con disabilità della compagnia Teatro Danzabile di Lugano e otto studenti Master dell'ATD, sotto la guida di Emanuel Rosenberg, direttore artistico della compagnia luganese.<sup>3</sup>

L'approccio metodologico adottato nella seconda fase è stato quello della *practice-led research*, un approccio che considera la pratica e l'esperienza vissuta dai partecipanti come i principali strumenti che generano conoscenza, e privilegia la dimensione performativa della riflessione e la riflessività insita nella pratica. Il grande beneficio portato da questo

---

<sup>1</sup> Vedi O. Smith, "Shifting Apollo's Frame", in C. Sandahl, P. Auslander, *Bodies in Commotion, Disability and Performance*, University of Michigan Press, 2005, p. 73-85.

<sup>2</sup> Vedi C. Sandahl, "The Tyranny of Neutral", in Sandahl, Auslander, *Bodies in Commotion*, op. cit., p. 255-267.

<sup>3</sup> <http://www.teatrodanzabile.ch>

**To cite this article:** Bocchini, Sara & Quadri, Demis (2019): Disabled Bodies in Discourse. In: Schmidt, Yvonne; Marinucci, Sarah; Bocchini, Sara; Quadri, Demis; Jahnke, Nele; Rey, Anton: DisAbility on Stage. Hybrid Media Publication, Zurich University of the Arts. Link: <https://disabilityonstage.zhdk.ch>

approccio è stato quello di ridurre la dicotomia intellettuale spesso percepita fra pratica e riflessione.

### Stage Lab 1

Lo Stage Lab di *Disabled Bodies in Discourse* (Accademia Teatro Dimitri, Verscio, novembre 2016) ha avuto come obiettivo principale esaminare le metodologie di lavoro utilizzate nel physical theatre nel contesto del laboratorio integrato. La nostra ricerca si è concentrata su due aspetti che caratterizzano la prassi del physical theatre: il lavoro di apprendimento e di creazione attraverso il corpo, e il ruolo e le competenze dell'attore-creatore della propria drammaturgia.

Mettendo al centro del workshop un intenso lavoro fisico abbiamo indagato a livello pratico il corpo inteso come mezzo espressivo e depositario di saperi, creando le condizioni per uno scambio fra corpi diversi, ognuno dei quali è portatore, nella propria peculiarità, di un sapere particolare che deriva dalla propria personale e fisica esperienza del mondo (*embodied-knowledge*).<sup>4</sup> Il dialogo così innescato fra prospettive ed esperienze differenti ci ha portato a rimettere in discussione il concetto di abilità. Si tratta di un concetto centrale, e per certi versi problematico, all'interno del discorso sul physical theatre, una forma di teatro caratterizzata dalla commistione di diversi linguaggi espressivi, spesso legati a particolari tecniche corporee (danza contemporanea, acrobazia, pantomima, giocoleria...) che richiedono un'elevata dose di abilità. L'enfasi posta sull'acquisizione e l'accumulo di capacità fisiche può condurre a volte al rischio di trasformare l'attore di physical theatre in un "virtuoso del movimento", e il risultato spettacolare in uno sfoggio di abilità.

Inserire la prospettiva della disabilità in tale contesto ci ha permesso sia di interrogare la nostra comprensione del concetto di abilità in senso generale, sia di allargare lo spettro di ciò che consideriamo abilità nell'ambito di una formazione teatrale, riportando al suo interno capacità altre rispetto a quelle prettamente fisiche e facilmente quantificabili. L'insolita costellazione dei partecipanti ha reso possibile riscoprire e valorizzare il fattore dell'incontro umano, fondamentale e intrinseco nella prassi teatrale, dalla creazione alla condivisione con il pubblico. Abbiamo così "testato" l'impatto che la pratica integrata (di cui solitamente si evidenzia la portata sociale) può avere in termini artistici e teatrali, e come possa aggiungere valore e profondità alla formazione. Spostando il focus lontano dall'acquisizione di capacità, la prospettiva della disabilità rimette in un certo senso in discussione il sistema stesso di valutazione, facendo saltare la fiducia cieca che siamo abituati a riporre in voti, graduatorie, confronti.

Utilizzando l'approccio dell'osservazione partecipante, i protagonisti del workshop sono stati coinvolti e interpellati in prima persona nella messa in discussione e ridefinizione del concetto di capacità, attraverso regolari momenti di riflessione e analisi dell'esperienza vissuta. Gli obiettivi di questa scelta sono stati: indagare il tipo di apporto che l'esperienza pratica può fornire alla riflessione, e viceversa; negoziare continuamente il rapporto fra

---

<sup>4</sup> Per un'introduzione a questo approccio vedi ad esempio R. Lipson Lawrence, "Bodies of Knowledge: Embodied Learning in Adult Education", in *New Directions for Adult and Continuing Education*, Number 134, Summer 2012; L. Shapiro, *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*, London and New York, Routledge, 2014.

coinvolgimento e osservazione in base a quanto viene richiesto nel momento e non in base a categorie predefinite; trovare un linguaggio che permetta di rendere conto dell'esperienza vissuta, mantenendone la peculiarità e allo stesso tempo rendendola comprensibile e condivisibile.

Infine, un importante punto d'arrivo è stato la presentazione del risultato del lavoro a un pubblico esterno, e il successivo momento di confronto, incontro e discussione con gli spettatori.

### Quattro parole chiave e una domanda

Durante le due settimane trascorse insieme abbiamo creato, attraverso il lavoro, una sorta di vocabolario comune. Le parole che lo compongono hanno influenzato in maniera importante il nostro modo di partecipare al laboratorio, perciò le abbiamo scelte come bussole anche per orientarci nella riflessione sull'esperienza vissuta.

### DETTAGLI

Oltre ad aver inaugurato il nostro vocabolario comune, *Dettagli* è il titolo della presentazione conclusiva del laboratorio. Ogni dettaglio è il lampo di una storia, un segno inconfondibile e un ricordo spesso indelebile. Il potere del dettaglio sta nella sua capacità di scendere in profondità, nel segnare una distanza dal generale che può essere compresa e apprezzata appieno solo nell'esperienza pratica: l'attenzione al dettaglio valorizza la singolarità e ci permette di abbandonare una visione categorizzante in favore di una prospettiva individuale.

Fin dal primo giorno, ai partecipanti è stato richiesto di osservare i dettagli delle persone presenti nel laboratorio e di fare propri, includendoli nel lavoro, quelli che suscitavano particolare interesse e curiosità. Vedere una persona attraverso l'interazione dei dettagli che la costituiscono, significa vederla e apprezzarla in tutta la sua unicità: concentrarci sui dettagli ci ha permesso di esplorare attraverso il corpo e il movimento le storie portate da ognuno.

#### - Centralità del corpo

Per il physical theatre il corpo è mezzo di creazione ed espressione. La visione del corpo comune a tutti gli approcci al training nel physical theatre non è di tipo dualistico (corpo *contro* mente, o corpo *alle dipendenze* della mente), ma tende a concepire l'essere umano nella sua totalità, intesa come *corpo-mente-emozione*: il corpo non è esecutore di ordini o traduttore di significati che provengono dal centro intellettuale - il corpo è e *crea* significato o, nelle parole del regista polacco Jerzy Grotowski, "Il corpo non ha memoria, il corpo è memoria".<sup>5</sup>

Nella disabilità il corpo, da luogo privato per eccellenza, spesso si trasforma in un luogo invaso, investigato da cure e interventi, manipolato in modo strumentale. Il corpo,

---

<sup>5</sup> J. Slowiak, J. Cuesta, *Jerzy Grotowski*, London and New York, Routledge, 2007, p. 51.

schedato, classificato, etichettato secondo deficit e mancanze, è spesso quello che porta il marchio della disabilità, che ne mostra i segni alla società cosiddetta "normale"; è un corpo che sfugge al controllo, a volte ingovernabile, percepito come qualcosa di "difettoso" da riparare, far funzionare.<sup>6</sup> È un corpo che probabilmente la maggior parte di noi, almeno una volta nella vita, ha pensato non poter danzare, recitare, giocare, essere sul palco.

Nello Stage Lab abbiamo invece potuto scoprire la grande conoscenza del corpo spesso posseduta dalla persona con disabilità proprio a causa della sua disabilità, frutto delle continue negoziazioni con le infrastrutture (fisiche e mentali) del contesto normato<sup>7</sup> che la circonda.

Abbiamo voluto far dialogare questi diversi livelli di esperienza del corpo, trasmettendoli "per contagio" e per contatto, attraverso un tocco e una manipolazione che non hanno fini strumentali, ma espressivi ed artistici.

Il corpo è stato un denominatore comune e paritario, esplorato con libertà e creatività. È stato luogo d'incontro e di scambio di esperienze, vissuti e narrazioni; abbiamo narrato e dialogato attraverso il corpo; abbiamo attraversato barriere erette per pregiudizi, ignoranza, o paura, le abbiamo stemperate nell'ascolto richiestoci da compiti fisici semplici e affrontati con cura; abbiamo sperimentato il tipo di conoscenza che il corpo produce - una conoscenza slegata da classificazioni predefinite, perché scaturita dall'esperienza, immediatamente verificabile, ma anche duttile, malleabile, mutevole.

– Physicality: il corpo nel physical theatre

Nel corso del Ventesimo secolo il modo di concepire il corpo dell'attore ha attraversato una radicale trasformazione. In una forma di teatro che vede nel testo drammatico il suo punto di partenza, l'attore è interprete di un ruolo e plasma il proprio corpo in funzione del personaggio che dovrà interpretare a partire dalla psicologia decisa dall'autore del testo. L'attore è dunque a servizio di una forma pre-esistente, un carattere che si presenta come organico, coerente e concluso; il risultato da raggiungere è la recitazione di un carattere "vero", che dia cioè l'illusione di realtà. In tale approccio, il corpo è considerato "materiale grezzo" che l'attore modella a mano a mano che si avvicina al personaggio. Nella visione di Stanislavskij, la fonte originaria dell'ispirazione e della creatività dell'attore risiede soprattutto nel mistero della sua interiorità ed è necessario *lavorare* il corpo fino al punto in cui questo non opponga più ostacoli al libero fluire dell'ispirazione; il corpo è, detto in maniera schematica, un mezzo per raggiungere un fine già dato, l'interpretazione di un personaggio.

Nel physical theatre, genere che si è sviluppato anche come reazione e alternativa all'egemonia del testo in teatro, l'attore è sempre meno confrontato con l'imperativo di

---

<sup>6</sup> Vedi ad esempio P. Koppers, *Disability and Contemporary Performance, Bodies on the Edge*, London and New York, Routledge, 2003.

<sup>7</sup> Usiamo il termine "normato" traducendo dall'inglese "*normate*", utilizzato da Rosemary Garland-Thomson al posto dell'aggettivo "*normal*". Come sottolinea Petra Koppers, il termine "*normate*" è meno innocente, meno trasparente del termine "*normal*": "Il termine *normato* parla di categorie, di pratiche per tenere la gente al suo posto", in P. Koppers, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on the Edge*, op. cit., p. 7.

interpretare, e sempre più con quello di creare. Murray e Keefe<sup>8</sup> identificano nella tensione "acting-performing" uno degli assi che caratterizzano l'evoluzione del teatro nel Ventesimo secolo, dove "acting" è connesso con la rappresentazione di un carattere come appena esaminato, mentre "performing" si riferisce, a diversi livelli d'intensità, all'attore come performer di se stesso.

Il physical theatre è un genere che spesso rifiuta il mezzo dell'illusione di realtà (di cui la rappresentazione di un personaggio fittizio è una delle cifre più evidenti).

L'attore sulla scena è una presenza concreta; il corpo dell'attore è al centro dell'evento performativo in tutta la sua fisicità, carnalità e materialità. Messo alla prova, spinto ai limiti della resistenza, impegnato in compiti "reali" fisicamente impegnativi, il corpo concreto dell'attore comunica con l'altrettanto reale e fisico corpo dello spettatore. L'illusione di realtà è sostituita da "un'intenzionale, non mediata esperienza del reale (tempo, spazio, corpo)".<sup>9</sup>

Tuttavia, il corpo concreto sulla scena non è un corpo "neutro". Se dal punto di vista anatomico e fisiologico il corpo è qualcosa di dato e non costruito (sebbene possa essere influenzato da diversi fattori quali lo status sociale, la chirurgia, lo stile di vita), la sua presenza porta con sé tutte le significazioni, i complessi di valori, i tabù di cui è iscritto nella sua esistenza al di fuori della scena, discorsi<sup>10</sup> che variano notevolmente da un'epoca storica e culturale all'altra. Le nostre percezioni del corpo sono costruite, e cambiano continuamente:

Il corpo "reale" viene letto o percepito attraverso un modellamento sociale e culturale, ma solo nella misura in cui in cui i nostri processi cognitivi rielaborano tale modellamento [...] Il corpo è (ri)costruito o (ri)alterato in senso sociale o culturale come percezione. La nostra lettura o percezione del corpo [...] arriva da un continuo processo di condizionamento, pregiudizio o indottrinamento.<sup>11</sup>

Il corpo sulla scena, dunque, oltre ad essere un mezzo espressivo, è allo stesso tempo una tematica, poiché nel momento stesso del suo apparire porta con sé tutti i discorsi di cui è investito nella vita quotidiana. Secondo Simon Shepherd, il teatro è

Una pratica in cui le società negoziano attorno al valore e all'ordine del corpo. In tale negoziazione, il teatro non è semplicemente un'arte del corpo, ma un'arte delle possibilità del corpo, un evento dove i limiti del corpo sono negoziati, feticizzati, immaginati in qualche altro modo.<sup>12</sup>

#### – Corpo e disabilità: disability's performance

---

<sup>8</sup> J. Keefe, S. Murray, *Physical Theatres. A Critical Reader*, London/New York, Routledge, 2007.

<sup>9</sup> H. T. Lehmann, in Murray, Keefe, *Physical Theatres*, op. cit., p. 21. In tutto il testo le traduzioni sono di Sara Bocchini.

<sup>10</sup> Secondo Michael Foucault, un discorso è un sistema di utilizzo del linguaggio che racchiude al suo interno un'operazione di potere e la serie di regole a esso sottese.

<sup>11</sup> Ivi, p. 60 – 61.

<sup>12</sup> Cit. in Murray, Keefe, *Physical Theatres*, op. cit., p. 212.

**To cite this article:** Bocchini, Sara & Quadri, Demis (2019): Disabled Bodies in Discourse. In: Schmidt, Yvonne; Marinucci, Sarah; Bocchini, Sara; Quadri, Demis; Jahnke, Nele; Rey, Anton: DisAbility on Stage. Hybrid Media Publication, Zurich University of the Arts. Link: <https://disabilityonstage.zhdk.ch>

La crescente interazione avvenuta negli ultimi trent'anni fra Disability Studies e Performance Studies ha portato profondità, complessità e ricchezza allo studio della disabilità. Un punto di intersezione cruciale è il tema del corpo:

A un livello, quella della disabilità è una questione di dispiegamento dei corpi nello spazio [...] Ad un altro livello, a causa delle loro esperienze culturali e somatiche uniche, i corpi disabili si relazionano allo spazio e lo definiscono in maniera diversa dal corpo normato.<sup>[13]</sup> La performance fornisce un valido modello concettuale attraverso cui considerare la disabilità perché, anch'essa, si occupa principalmente del dispiegamento dei corpi nello spazio. Il paradigma intellettuale della performance che si sta evolvendo all'interno dei Performance Studies può essere applicato facilmente tanto alla rappresentazione del disabile sulla scena quanto al funzionamento dei corpi disabili nella vita quotidiana, e ai modi nei quali le persone disabili scelgono di rappresentare se stesse sia nell'arte sia nell'azione sociale. Allo stesso modo, pensare alla disabilità non come a una condizione fisica, ma come a un modo di interagire con un mondo che è spesso inospitale, significa pensare alla disabilità in termini performativi – qualcosa che qualcuno fa piuttosto che qualcosa che qualcuno è.<sup>14</sup>

Se è vero che non è il corpo nella sua materialità a essere costruito, ma sono le percezioni che abbiamo di esso a mutare, influenzate e modellate dal contesto sociale e culturale in cui siamo immersi, questo si mostra in modo evidente nei riguardi del corpo disabile, della sua rappresentazione, e dei meccanismi in atto nella costruzione di tale rappresentazione nel momento in cui osserviamo.

La disabilità rappresenta una sfida alla rappresentazione del corpo. [...] Solitamente, questo significa che il corpo disabile dà un'idea del fatto che tutti i corpi sono socialmente costruiti – che sono le attitudini sociali e le istituzioni, molto più che il fatto biologico, a determinare la rappresentazione della realtà del corpo.<sup>15</sup>

Il fatto che sia la rappresentazione a cambiare il corpo, e che il corpo sia socialmente costruito, è una prospettiva che ha riscontrato molto successo non solo nei Disability Studies, ma più in generale in tutte le discipline che studiano le identità minoritarie, poiché tale approccio situa il motivo di disuguaglianza non nel singolo individuo, ma nella relazione con un ambiente ostile e discriminatorio.

Tobin Siebers supera questo approccio, proponendo la tesi che "il corpo disabile cambia il processo stesso di rappresentazione"<sup>16</sup>:

Mani cieche che visualizzano i volti di vecchi amici. Occhi sordi che ascoltano la televisione. Lingue che battono a macchina lettere per mamma e papà. Piedi che lavano i piatti della colazione. Bocche che firmano autografi. Corpi diversi ricreano e chiedono nuovi modi di rappresentazione.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Per l'utilizzo di questo aggettivo vedi nota 7.

<sup>14</sup> Sandahl, Auslander, *Bodies in Commotion*, op. cit., p. 9 – 10.

<sup>15</sup> T. Siebers, *Disability Theory*, University of Michigan Press, 2008, p. 53-54.

<sup>16</sup> Vedi in particolare il capitolo "Body Theory" in T. Siebers, *Disability Theory*, op. cit., p. 53 – 69.

<sup>17</sup> Ivi, p. 54.



Secondo Siebers, le attuali teorie dal punto di vista delle quali osserviamo il corpo non sono in grado di includere quello disabile, poiché sono governate dalla convinzione ableistica che il corpo sia un luogo di edonismo, uno strumento attraverso il quale sperimentare sempre più piacere. L'insufficienza di tali teorie sta nella difficoltà ad accettare che la disabilità, lungi dall'essere una caratteristica che riguarda un numero limitato di persone, sia invece una condizione che nel corso dell'esistenza toccherà prima o poi a tutti noi. Per questo Siebers propone di rivedere il rapporto che solitamente si instaura fra disabile e "Altro" ribaltandolo: è il corpo abile quello che rappresenta l'immagine del vero "Altro", un oggetto dell'ego che accettiamo senza metterlo in dubbio per paura di vedere le cose come stanno, e per la nostra coazione alla ricerca di piacere e intrattenimento. Il corpo disabile, invece, si relaziona quotidianamente con la realtà del dolore fisico; è un concetto con il quale il costruzionismo sociale fatica a fare i conti, arrivando ad interpretare la sofferenza come un modo per riconfigurare risorse fisiche, o per trovare nuove possibilità di accesso al piacere. Tali teorie non soltanto si riferiscono al dolore in modo non realistico, ma "contribuiscono all'ideologia dell'abilità, marginalizzando le persone con disabilità, e rendendo le loro storie di sofferenza e vittimizzazione difficili da credere".<sup>18</sup> Secondo Siebers è necessario riformulare la teoria del corpo tenendo conto del suo "duro, semplice realismo": solo con una concezione che consideri in modo realistico il corpo disabile, le persone con disabilità potranno partecipare in modo efficace a tutte le sfere della società.

Il corpo possiede le sue proprie forze e [...] abbiamo bisogno di riconoscerle per arrivare ad un'immagine meno unilaterale di come i corpi e le loro rappresentazioni si influenzino a vicenda nel bene e nel male. Il corpo è, prima e soprattutto, un agente biologico brulicante di forze vitali e spesso insubordinate. Non è materiale inerte soggetto a facili manipolazioni da parte delle rappresentazioni sociali. Il corpo è vivo, il che significa che è capace tanto di influenzare e trasformare i linguaggi sociali quanto essi sono capaci di influenzarlo e trasformarlo.<sup>19</sup>

Riferendosi all'importanza della realtà del corpo fisico sulla scena, indicata come uno dei leitmotiv del teatro postdrammatico, Lehmann sottolinea come in questo tipo di teatro il corpo disabile sia metafora di uno slittamento di pensiero:

C'è spesso la presenza del corpo deviante, che attraverso malattia, disabilità o malformazione si allontana dalla norma e induce una sorta di fascinazione "amorale", o disagio o paura. Possibilità dell'essere che vengono generalmente repressi e escluse acquistano rilevanza nelle forme altamente fisiche di teatro postdrammatico e rifiutano ogni percezione che si è affermata nel mondo a scapito del sapere quanto sia ristretta la sfera in cui la vita può avvenire in una qualche "normalità".<sup>20</sup>

## INCONTRO

Le due settimane di laboratorio hanno rappresentato un incontro su diversi livelli: umano, fra i performers di Teatro Danzabile, gli studenti del programma Master e i ricercatori;

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 64.

<sup>19</sup> Ivi, p. 68.

<sup>20</sup> H. T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London and New York, 2006, p. 95 – 96.

artistico, fra diversi background ed esperienze; concreto, fra corpi diversi, con vissuti, storie e necessità differenti; multidisciplinare, fra formazione, disabilità, arti performative e ricerca. L'incontro fra tutti questi differenti livelli ha dato vita ad un processo creativo che si è arricchito delle risorse individuali di ogni partecipante.

- Specificità dell'incontro VS generalità delle categorie

Grazie all'intenso lavoro fisico, ci siamo resi conto di un progressivo dissolversi della questione della differenza nel modo in cui questa viene usualmente identificata con la disabilità. La differenza non è stata esclusa ma ha assunto un altro significato, diventando il terreno comune su cui creare l'incontro. La dinamica che si è creata fra i partecipanti è ben descritta dalla definizione di "integrazione" fornita dal vocabolario Treccani, in cui si sottolinea un valore di reciprocità, di integrarsi a vicenda, e il completarsi reciproco di elementi differenti attraverso il coordinamento delle proprie risorse e capacità<sup>21</sup>.

Per la maggioranza dei partecipanti senza disabilità, man mano che cresceva la conoscenza del corpo dell'altro, la disabilità intesa come categoria generale e impersonale scompariva, lasciando il posto all'attenzione verso la singolarità di ogni incontro, quella che precede le categorie e non si presta al giudizio, e verso l'esplorazione dell'incontro senza l'intralcio di preconcetti, paure e moralismi.<sup>22</sup> Ogni incontro è unico, e non assomiglia a nessun'altro.

La concentrazione sul lavoro attraverso il corpo e su obiettivi primariamente artistici ha permesso, in particolare agli studenti Master, di stemperare nella pratica eventuali tensioni o preconcetti nei confronti della disabilità, e di entrare nel lavoro con libertà e autonomia.

- Alla ricerca di un tempo condiviso

Il lavoro attraverso il movimento, se da un lato permette una grandissima libertà di esplorazione e una varietà illimitata di soluzioni, dall'altro lato richiede un tempo di sedimentazione più lungo: è necessario dare tempo al lavoro fisico di penetrare nel corpo, di passare oltre gli strati del quotidiano, del già saputo, della risposta automatica per esperienza o abitudine.

Il tempo si dilata ancora di più nel contesto del laboratorio integrato: per degli studenti Master, abituati nella loro formazione a ritmi di lavoro più intensi e incalzanti, questo punto ha rappresentato la sfida maggiore. Tuttavia, il confronto con un ritmo di lavoro dilatato è la condizione che permette di immergersi in maniera più profonda nell'esperienza, cogliendone i dettagli. Tutti i piccoli accadimenti che compongono il laboratorio trovano il proprio posto. C'è più spazio per assimilare l'esperienza, poiché rispettare il tempo di arrivo di ognuno non è un'attesa vuota, ma l'occasione per cercare risposte non abituali e arrivare ad una comprensione più articolata e personale.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/integrazione/> (consultato il 17.06.2019). Nonostante durante il progetto abbiamo utilizzato soprattutto la parola "inclusione", la definizione di "integrazione" proposta dal vocabolario Treccani ci sembra molto appropriata per descrivere ciò che desideravamo promuovere con il progetto *DisAbility on Stage*.

<sup>22</sup> Su questo tema vedi A. Houston, "Risking Confrontation with the Other in DV8's Physical Theatre", in *Arts Dialogue*, No. 31, Maastricht, January 1995, pp. 10-14.

<sup>23</sup> "Se la vita ha due lati, tutto sembrava essere sul lato più armonioso. Si può scegliere di fare così, o cercare di provocare qualcosa di diverso, ma con un gruppo così l'idea è forse soprattutto di mantenere sane le relazioni, per arrivare a



È capitato che il tempo si dilatasse a causa dell'emergere di momenti particolarmente emozionali e abbiamo considerato questo fatto un'occasione di apprendimento dovuta alla natura integrata del laboratorio: là dove un ritmo più serrato avrebbe probabilmente portato a dover proseguire, in un tempo dilatato questi momenti possono essere attraversati, con tutto quello che ciò implica, fino ad arrivare ad accettare che è necessario restare con quello che sta accadendo, finché l'emozione non ha trovato il suo posto e si può andare avanti. Del resto, nel lavoro teatrale, i momenti di fragilità non sono semplicemente accadimenti soggettivi e personali, ma fondamentali motori di creazione, che vanno riconosciuti, protetti e valorizzati, e con i quali bisogna entrare in relazione. Inoltre, anche dal punto di vista della comprensione e dello studio dei fenomeni scenici, un approccio che tenga conto della componente emotiva è imprescindibile.<sup>24</sup>

Anche per Emanuel Rosenberg, conduttore del laboratorio, trovare il "passo comune" per far sì che tutti i partecipanti del gruppo potessero seguire non è stato semplice. È però interessante notare come questa difficoltà, secondo Emanuel, non fosse influenzata principalmente dalla disabilità, ma piuttosto dai differenti background artistici e culturali dei partecipanti.

#### - Vocabolario comune

Nell'ambito dello Stage Lab, abbiamo considerato il vocabolario comune non come un semplice strumento per lo scambio di informazioni, ma come la chiave che ci ha permesso di affacciarci nella vita dell'altro e di dividerne l'esperienza. La creazione di questo vocabolario è stata una parte importante del processo creativo: formulando il valore che determinate parole assumevano nel nostro lavoro quotidiano, ci siamo anche occupati della drammaturgia, isolando e dando un nome ai temi che affioravano nel corso del lavoro e che sarebbero poi confluiti nella presentazione finale. Nel workshop *Disabled Bodies in Discourse* la costruzione di questo vocabolario non è avvenuta soltanto nei training ma anche, in maniera importante, nei momenti di condivisione: nel corso del laboratorio, infatti, hanno trovato posto numerosi momenti di conversazione, dai feed back sul lavoro della giornata a scambi di idee rispetto a temi più ampi, come ad esempio le motivazioni che spingevano ogni partecipante a fare teatro.

Un'esperienza concreta e precisa ha il potere di cambiare il rapporto che abbiamo con le parole. Fin dai primissimi giorni, ad esempio, l'aggettivo "disabile" è stato usato con un certo disagio, fino a scomparire in capo ad una settimana (la stessa cosa è avvenuta con il suo presunto opposto, "normale"). Ciò è accaduto non per assecondare un atteggiamento politically correct, ma per una sorta di coerenza nei confronti del processo, perché l'esperienza di un incontro reale fra i partecipanti non poteva più essere racchiusa nei confini di categorie generalizzanti. Da un lato, quindi, la formulazione del nostro

---

un'esperienza sana, visto che la vita è dura in ogni caso. [...] Mi è sembrato che la scelta di quanta pressione mettere sui partecipanti fosse legata al livello di quello che tutti potevano sostenere. In questa scelta si vedeva molto rispetto". Dall'intervista ad Anna Bausch, fotografa che ha documentato il workshop *Disabled Bodies in Discourse*, raccolta da Demis Quadri il 14.12.2016.

<sup>24</sup> Vedi ad esempio E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003.

vocabolario comune ci ha permesso di concentrarci collettivamente sui temi del lavoro; dall'alto, ogni partecipante ha condotto individualmente un dialogo interiore con i termini del vocabolario, un processo d'individuazione non solo artistico ma anche etico, che ha conseguenze importanti in ogni percorso di formazione.

- Incontrare il proprio limite, trovare la propria autonomia

Un punto critico del lavoro riscontrato da alcuni studenti Master è stato espresso come "difficoltà nel lasciarsi andare" nel lavoro con i performer con disabilità. Questa difficoltà è scaturita dal fatto di non riuscire a valutare, sul momento, quanto poter osare o provocare nel lavoro, quanta forza ed energia utilizzare nel rapporto con corpi sotto certi punti di vista più fragili, dalle reazioni inconsuete e per questo meno prevedibili.

Questa difficoltà, emersa all'incirca a metà del workshop, ha portato la nostra attenzione su un aspetto meno considerato del lavoro integrato: in tali esperienze si tende solitamente a sottolineare la possibilità per i performer con disabilità di raggiungere un grado di autonomia e decisionalità maggiore rispetto alla loro vita quotidiana, in cui sono spesso oggetto di decisioni altrui. I performer della compagnia Danzabile hanno accolto questa possibilità con apertura, generosità ed entusiasmo. Il lavoro con gli studenti Master ha rappresentato una sfida che ha dato loro l'opportunità di ampliare il proprio raggio espressivo.

Non è altrettanto evidente che anche per i performer senza disabilità il contesto integrato ponga domande relative alla propria autonomia, indipendenza e decisionalità, alla disponibilità di abitare una zona liminale dove l'imprevedibilità ha un ruolo molto importante e dominano logiche diverse da quelle cui fa riferimento la nostra cultura. Quanto osare, dunque? Quanto "spingere" il lavoro? Quanto provocare? Quanta prudenza è veramente necessaria, e quanta invece serve a rassicurarci, a mantenerci in una zona confortevole, di cui abbiamo il pieno controllo?

Gestire il fragile equilibrio fra attenzione e rischio è una componente fondamentale del lavoro teatrale, per raggiungere la quale occorre uno stato di costante presenza. Si tratta di confrontarsi con la natura inafferrabile del lavoro teatrale, con l'atteggiamento che Peter Brook ha sintetizzato nella frase "Hold on tightly, let go lightly"<sup>25</sup> – tenersi stretti e lasciarsi andare, libertà e rigore, disciplina e spensieratezza. L'unico modo per abitare le opposizioni di cui sembra essere costituita l'arte teatrale è una condizione di presenza sfuggente e impossibile da definire, al limite anche impossibile da insegnare. Quel che l'insegnamento può fare è creare le condizioni che rendano possibile il manifestarsi di questa presenza e il riconoscerla. Si tratta di qualcosa che va continuamente rievocato, per cui non esistono ricette, e che non si può fermare in una forma: per questo l'incontro con la componente destabilizzante di questo lavoro ci sembra tanto importante, perché rispetto a raggiungere un risultato che possiamo prevedere con certezza, ben più necessaria è la capacità di resistere in una situazione di incertezza.

---

<sup>25</sup> P. Brook, *Il punto in movimento, 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 11.

A tal fine, è stato fondamentale sottolineare fin dall'inizio la natura e la finalità artistiche di questo laboratorio, e insistere perché ognuno dei partecipanti cercasse allo stesso tempo ciò che era importante per il gruppo, ma anche per la propria ricerca personale. Senza questo presupposto, si sarebbe rischiato di trovarsi in una situazione in cui una parte del gruppo avrebbe assunto il ruolo di assistenza e supporto per l'altra parte, e questo sarebbe stato esattamente l'opposto del nostro modo di intendere il lavoro integrato. Solo ribadendo che si tratta di un percorso artistico, e non di per sé terapeutico, come spesso sono intesi e recepiti i progetti di teatro integrato, ci sembra possibile il raggiungimento di una equità all'interno del gruppo, condizione necessaria per un salto di livello in termini di consapevolezza e professionalizzazione.

– Creare un'accommodation

Il contesto specificamente artistico e professionalizzante del workshop *Disabled Bodies in Discourse* ha permesso di entrare in contatto con la disabilità da una prospettiva particolare.

Il laboratorio teatrale<sup>26</sup> è già di per sé uno spazio protetto, con una certa distanza rispetto al mondo di tutti i giorni, alle sue regole, alle modalità in base alle quali sono definite gerarchie e rapporti. Quello del laboratorio teatrale è un contesto che permette di creare *accommodations* che tengano conto il più possibile delle specifiche situazioni dei partecipanti.<sup>27</sup> Tale caratteristica è ancora più marcata quando si tratta di un laboratorio con un approccio integrativo: nella scelta di confrontarsi con un lavoro integrato si esprime la volontà di cercare soluzioni altre, più eque e creative, rispetto a quelle che la società ha adottato come standard, e che si adattano solo alle persone che si conformano a tali parametri. Creare un'accommodation significa creare le regole che valgono per un gruppo di persone che condivide una determinata esperienza – prassi non sempre scopertamente visibile, ma che è sottintesa a tutti i processi artistici collettivi. Nel nostro laboratorio abbiamo vissuto una declinazione artistica del significato di *accommodation* nella messa a

---

<sup>26</sup> Il laboratorio teatrale è un'esperienza che ha acquistato un peso crescente nell'arco di tutto il secolo scorso, cominciando dai laboratori per bambini e adulti organizzati dal Vieux Colombier, esplodendo negli anni Sessanta e Settanta grazie al lavoro di gruppi quali l'Odin Teatret e il Living Theater, e sfociando negli ultimi decenni in una miriade di progetti che vanno sotto il nome di teatro sociale o community theatre. Si veda a questo proposito F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Editori & Associati, Roma, 1995; M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, Bulzoni, Roma, 2000; J. Copeau, *Il luogo del teatro: antologia degli scritti*, a cura di Maria Ines Aliverti, La casa Usher, Firenze, 1988. In particolare nella seconda metà del secolo scorso, la pedagogia teatrale ha superato i confini della preparazione per attori, e ha raggiunto gli ambiti in cui s'incontra il diverso e il disagio: teatro nelle strutture d'igiene mentale, nelle carceri, nelle istituzioni che si occupano di bambini difficili, teatro con persone con disabilità. Si veda la raccolta degli atti del convegno "d.verse. 1° festival internazionale di teatro e disabilità" avvenuto a Genova nel 2004, a cura di M. P. Ferrigno, *Un viaggio tra creatività e mistero. D.verse. Disabilità e teatro*, Il Melangolo, Genova, 2005; R. D'Incà, *Il teatro del dolore. Gioco del sintomo e visionarietà*, Titivillus, Corazzano, 2012.

<sup>27</sup> Alcuni spunti da "Manifesto for an Ethic of Accommodation" (Galloway, Nudd, Sandahl), in P. Kupperts, *Studying Disability Arts and Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 8: "La maggioranza non decide, al contrario, deve spesso attuare cambiamenti per includere coloro che vogliono partecipare; praticare una politica dell'ascolto, del prendere in considerazione; fare spazio per la differenza; negoziare bisogni contrastanti; non temere di trovare soluzioni non pratiche, non commerciali, non 'vendibili'; praticare un'etica dell'*accommodation* ispira scelte creative imprevedibili, che arricchiscono la pratica teatrale".

punto di un vocabolario condiviso, una serie di termini ed espressioni che assumevano un senso chiaro all'interno del gruppo, perché erano scaturiti direttamente dal lavoro.<sup>28</sup>

Il "recinto" del teatro, circoscrivendo uno spazio-tempo tutto speciale, in cui le regole e le convenzioni normalmente date per scontate sono rinegoziate e riscritte nel gruppo, diventa un luogo in cui esperire livelli spesso sconosciuti, cambiamenti sostanziali nella percezione del proprio corpo, del suo spazio e del suo movimento, nell'ascolto e nello scambio che si crea con gli altri partecipanti. Ciò è vero, e con intensità ancora maggiore, per coloro che vivono la dimensione della disabilità:

Certo non si [possono] trascurare [...] gli effetti devastanti della costante negazione della corporeità che il contesto sociale [...] rimanda alla persona disabile. Il corpo diverso, malato, instabile, paralizzato, sporco, incontinente o atrofizzato è socialmente un corpo negato, spaventoso perché evocativo delle mancanze e delle paure che ognuno porta con sé.<sup>29</sup>

## NECESSITÀ

Durante una discussione alla fine di una giornata di lavoro, Emanuel Rosenberg ci ha reso attenti sul tipo di arte con cui le persone con disabilità hanno la possibilità di entrare in contatto: quella diffusa da canali potenti e a largo raggio quale la televisione e le più note piattaforme online, i blockbuster cinematografici, i mega concerti di star del pop – prodotti artistici che spesso creano e veicolano messaggi e modelli improntati a un certo tipo di apparenza, livello economico, appartenenza e status sociale. Senza voler qui discutere il livello artistico di tali spettacoli, è evidente che i modelli che essi propongono non solo non valorizzano una prospettiva minoritaria (rinforzando piuttosto la visione univoca dell'uomo o della donna giovane, seducente, di successo, e abile), ma inibiscono la possibilità stessa di considerare altre prospettive oltre a quella mainstream. Tali modelli sono talmente diffusi che è diventato sempre più urgente ribadire l'esistenza di uno spazio di scelta che permette di dare peso ad altri punti di vista.

Per le persone con disabilità è spesso più complicato entrare in contatto con canali artistici e produzioni minori e alternative, e di conseguenza con contenuti che mettono in discussione modelli onnipresenti e imperanti e ne propongono di altri. Da questo punto di vista il laboratorio di Verscio ha cercato di essere uno spazio aperto, in cui ogni partecipante poteva scoprire la propria necessità artistica e trovare maniere originali in cui poterla esprimere.

Ogni creazione nasce da una necessità, un bisogno di esprimersi, di esperire, di trovarsi. Le necessità, declinate in modalità uniche e individuali, parlano di un impulso universale. Nel laboratorio abbiamo cercato di dare spazio a questa necessità attraverso una modalità creativa collettiva, in cui il risultato spettacolare finale è frutto della collaborazione attiva di

---

<sup>28</sup> Del resto, è nota da tempo l'importanza di linguaggi o codici condivisi in tutti i processi di apprendimento. Vedi ad esempio B. Bernstein, *Class, Codes and Control: Theoretical Studies towards a Sociology of Language*, London, HarperCollins, 1973.

<sup>29</sup> G. Oliva, "L'educazione alla teatralità: una proposta di formazione", in M. P. Ferrigno, *Un viaggio tra creatività e mistero*, op. cit., p. 32.

tutti i partecipanti e del coordinatore del laboratorio che in questo caso, più che quello di un regista, assume il ruolo di facilitatore.

– Creazione collettiva

La prassi della creazione collettiva (o *devised theatre*) caratterizza la maggior parte delle produzioni di physical theater. Dall'inizio del Ventesimo secolo sempre più compagnie hanno lavorato seguendo una prassi di creazione collettiva: per molti gruppi teatrali si tratta di esprimere "una certa sfiducia nei confronti delle autorità o delle strutture autoritarie del teatro sia come istituzione, sia come relazioni di potere all'interno della società".<sup>30</sup> Questa tendenza si è radicalizzata a partire dagli anni Sessanta, sull'onda dei cambiamenti sociali e culturali che contestavano il ruolo decisionale delle élite e che, in ambito teatrale, sostenevano una maggiore partecipazione da parte dei cittadini alla vita artistica e culturale. Non solo il teatro nelle strade, nelle piazze, in luoghi non deputati come scuole, carceri e comunità, ma anche il physical theatre, con la sua messa in discussione della centralità del testo e dell'autorità unica del regista, sono conseguenze di questo periodo di cambiamento. Il teatro diviene motivo d'incontro e di scambio, catalizzatore di nuove esperienze, campo di prova per sperimentare una partecipazione allargata. Creare collettivamente non solo influenza il processo e il risultato, ma pone anche delle domande sul piano etico: cosa significa, a livello di concezione del teatro, distanziarsi dalla direzione "dall'alto" e condividere la responsabilità del prodotto finale?

I processi creativi caratterizzati da diversi livelli di collaborazione collettiva, tuttavia, non escludono necessariamente la presenza di un regista. Secondo Murray e Keefe, lo spostamento fondamentale non va ricercato nella mera scomparsa di determinati ruoli, ma piuttosto "risiede nella nozione di autorialità, autorità e ruolo centrale dell'attore/performer".<sup>31</sup>

Il passaggio da attore/interprete di un testo drammatico ad attore/creatore è un tema chiave dello sviluppo del teatro del Ventesimo secolo. Come si legge nel booklet di presentazione dell'ATD,<sup>32</sup> ai due estremi di questo processo troviamo, da una parte, l'attore che si mette al servizio di un contenuto pre-esistente, dall'altra il contenuto che nasce dal lavoro dell'attore sulla scena: in questa seconda possibilità è evidente la rilevanza assunta dalla specifica presenza dell'attore e dalle sue particolari qualità e abilità all'interno del processo creativo. Il physical theatre enfatizza il ruolo creativo e autoriale del performer e la "peculiarità, radicata nel corpo del performer come punto di partenza, delle strategie compositive e drammaturgiche impiegate nella composizione del testo della performance".<sup>33</sup>

Il processo creativo di una performance di physical theatre è caratterizzato dal coinvolgimento attivo dei performers nei confronti del gruppo e delle tematiche che si

---

<sup>30</sup> Miriam Dreyse, cit. in Y. Schmidt, "After disabled theater", in *Disabled theater*, diaphanes, Zürich-Berlin, 2015, p. 229.

<sup>31</sup> Murray, Keefe, *Physical Theatres*, op. cit., p. 17.

<sup>32</sup> *Accademia Teatro Dimitri. Physical Theatre. Bachelor of Arts in Theatre. Master of Arts in Theatre. Master of Arts in Artistic Research*, Lugano, La Buona Stampa, 2018.

<sup>33</sup> Murray, Keefe, *Physical Theatres*, op. cit., p. 18.

esplorano. È un teatro coinvolto nell'attualità, che si mette in relazione con quei tratti della realtà percepiti come critici o problematici - è un teatro convinto di poter incidere sulla società di cui è un prodotto. Nelle pratiche di creazione collettiva la fiducia nella capacità di agire dei partecipanti attraverso il teatro enfatizza l'importanza dell'autorialità dei performer.

La creazione collettiva si nutre del dialogo di voci differenti, creando uno spazio in cui le dissonanze possano essere conosciute e integrate senza essere "normalizzate". Negli spettacoli creati collettivamente si tende ad attribuire pari importanza tanto al processo, quanto al risultato, in questo valorizzando le possibilità di cambiamento e sviluppo personale che occorrono nel corso del processo:

Il processo di creazione ha a che fare con l'esperienza frammentaria di conoscere noi stessi, la nostra cultura e il mondo che abitiamo. [...] I partecipanti costruiscono il senso di se stessi all'interno del proprio contesto culturale e sociale, investigando, integrando, e trasformando le loro personali esperienze.<sup>34</sup>

In questo genere di processo, la sperimentazione riveste un ruolo centrale a tutti i livelli, da quello stilistico, che spesso vede la coesistenza non gerarchica di diversi linguaggi, fino alla relazione fra attore e spettatore: il livello di coinvolgimento del pubblico, infatti, può variare molto da un progetto all'altro, arrivando a coinvolgere gli spettatori anche nel processo di creazione e ricerca, o a richiedere la loro attiva partecipazione alla rappresentazione.

#### - Disabilità e strategie drammaturgiche

La prassi della creazione collettiva è un approccio piuttosto diffuso nel teatro che coinvolge performer con disabilità, sia per quanto riguarda la creazione del gruppo, sia nel far emergere le tematiche su cui si vuole lavorare nonché il punto di vista da cui affrontarle.<sup>35</sup>

La dimensione collettiva (tanto nella creazione quanto nella condivisione col pubblico) ha valore politico. Creare una comunità significa contrastare la segregazione e ribaltare l'opinione per cui ogni disabilità sia una battaglia personale che la singola persona affronta in solitudine nel suo opposto: la disabilità è una questione che riguarda la società, e che richiede un coinvolgimento collettivo.

La collettività è anche percepita come l'insieme non "normalizzante" che permette alle individualità dei singoli performer di emergere nella loro specificità: il teatro, accanto alla sua valenza artistica, diventa un luogo di visibilità in cui dare voce a persone che di solito

---

<sup>34</sup> Alison Oddey, *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*, Routledge, London and New York, 1994, p. 1

<sup>35</sup> Si veda ad esempio. A. Lewis, *Theater without a hero – the making of PH\*reaks: the hidden history of people with disabilities*, in Sandahl, Auslander, *Bodies in commotion*, op. cit., p. 109-128. Non si deve del resto pensare che quello della creazione collettiva sia l'unico approccio possibile. Esistono naturalmente attori con disabilità che lavorano con modalità tradizionali, si pensi al progetto per la stagione estiva 2019 della Royal Shakespeare Company (<https://www.theguardian.com/stage/2019/jan/26/rsc-casts-disabled-actors-shakespeare-glass-ceiling>, consultato il 24.06.2019).



non ne hanno, né spesso hanno la libertà di raccontarsi secondo modi in cui si riconoscono.<sup>36</sup>

Molti artisti e studiosi con disabilità hanno denunciato l'uso stigmatizzante di personaggi con disabilità all'interno del dramma tradizionale,<sup>37</sup> gli handicap fisici strumentalizzati come metafora di abiezione o bassezza morale, stabilendo in questo modo una correlazione fra fisico e psicologico del tutto arbitraria e discriminante. Uno dei temi forti che caratterizza le performance di artisti con disabilità, è dunque la necessità di parlare di sé secondo la propria prospettiva, riscrivendo gli abituali copioni della disabilità "sconfortantemente limitanti e profondamente radicati nell'immaginario culturale".<sup>38</sup> Contrastare i copioni già dati sulla disabilità rappresenta un potente strumento di autoaffermazione, che smaschera le narrative sottese ai caratteri disabili in molti drammi teatrali e la visione stereotipata che viene data per scontata.

Analogamente, il modo in cui queste performance affrontano la tematica del corpo e della sua rappresentazione mette a nudo le strutture ideologiche sulle quali è costruito il pensiero della società normodotata. La rappresentazione e l'utilizzo del corpo disabile nell'arte non solo sfidano i pregiudizi e le visioni pre-ordinate di cui è oggetto la persona con disabilità nella società, ma rivelano anche quanto l'arte sia stata, sia e possa ancora essere uno strumento per sostenere e ribadire l'ideologia della normalità.<sup>39</sup> Gli autori di queste performance parlano della loro condizione di disabili svelando i principi secondo i quali l'arte ha stabilito l'esistenza di un corpo ideale e il suo diritto ad essere mostrato, escludendo di conseguenza i corpi che non si conformano a questo ideale.

Questi artisti parlano della disabilità a partire dalla propria prospettiva, rendendo evidenti i meccanismi oppressivi che la società normativa esercita attraverso l'arte.

Dichiarare la disabilità come una finzione – o una costruzione sociale – è un filo conduttore significativo [...] Tale dichiarazione, tuttavia, non intende minimizzare o negare l'esperienza reale della disabilità o della menomazione. Invece permette alle persone con disabilità di intercedere nel processo di creazione di significato scrivendo (e agendo) le proprie finzioni, quelle che ritengono più vicine alla realtà.<sup>40</sup>

## – Chi è disabile?

---

<sup>36</sup> Non si deve dimenticare inoltre il fenomeno dell'interiorizzazione delle prospettive sociali dominanti, per il quale spesso si tende a riconoscersi in un discorso senza rendersi conto che una determinata posizione o identità è stata imposta a tal punto dalla società da venir interiorizzata e considerata ovvia o "naturale". A questo proposito si veda Chris Shilling, *The Body. A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2016.

<sup>37</sup> A questo proposito, cfr. l'elenco dei "tipici personaggi disabili", in Sandahl, Auslander, "Introduction, Disability Studies in Commotion with Performance Studies", in *Bodies in Commotion*, op. cit., p. 3.

<sup>38</sup> Ivi.

<sup>39</sup> È possibile osservare questo fenomeno grazie all'uso che gli artisti disabili fanno delle regole, dei principi estetici e dei topoi di stili artistici tradizionali. Cfr. ad esempio il saggio di Ann Millet-Gallant "Performing Amputation: The Photographs of Joel-Peter Witkin", in B. Henderson, N. Ostrander (a cura di), *Understanding Disability Studies and Performance Studies*, Routledge, London and New York, 2010, pp. 8 - 42.

<sup>40</sup> Sandahl, Auslander, "Part I Taxonomies. Disabilities & Deaf Performances in the Process of Self-Definition", in *Bodies in Commotion*, op. cit., p. 14.

**To cite this article:** Bocchini, Sara & Quadri, Demis (2019): Disabled Bodies in Discourse. In: Schmidt, Yvonne; Marinucci, Sarah; Bocchini, Sara; Quadri, Demis; Jahnke, Nele; Rey, Anton: DisAbility on Stage. Hybrid Media Publication, Zurich University of the Arts. Link: <https://disabilityonstage.zhdk.ch>

Quando una persona con disabilità è in scena, spesso non è vista prima di tutto come performer, ma in quanto persona con disabilità. Il corpo disabile parla *naturalmente* della disabilità.<sup>41</sup>

Pensando a quanto abbiamo già detto, rispetto al fatto che il corpo (qualsiasi corpo) in scena non è mai neutro, ma è sempre il risultato di un processo di rappresentazione che è storicamente, culturalmente e politicamente inscritto, e pensando alla difficoltà con cui ancora oggi ci rapportiamo alla disabilità, quest'affermazione è senz'altro veritiera.

Ma anche ammettendo che un corpo disabile parli sempre, in un modo o nell'altro, di disabilità, tuttavia non tutte le performance che includono artisti con disabilità parlano necessariamente di disabilità.

La performance *Dettagli* non ne parla. Per quanto la disabilità sia stata senz'altro un tema importante delle discussioni nel corso del laboratorio, non è mai stata utilizzata come tema per improvvisazioni, o a partire dal quale abbiamo creato scene per la presentazione. Naturalmente l'elemento della diversità è stato fisicamente presente nel processo creativo e lo ha influenzato, ma in maniera più implicita, cioè a livello di presa di coscienza personale dei partecipanti, piuttosto che esplicita, la diversità diventando, ad esempio, una chiave di lettura attraverso la quale interpretare la presentazione.<sup>42</sup> In effetti, questa può essere analizzata e discussa senza mettere l'accento sulle caratteristiche fisiche o cognitive degli artisti coinvolti.

Va sottolineato che, nell'ambito della discussione col pubblico seguita alla presentazione, molti spettatori hanno comunque sentito la necessità di esprimersi rispetto alla presenza della disabilità sulla scena, ma lo hanno fatto come se fossero stati "sorpresi" da tale presenza: la disabilità sulla scena, invece che parlare "per se stessa", e senza "rivendicare" nulla, sembra essersi rivolta intimamente al pubblico quasi meravigliandolo, come nella domanda che una giovane studentessa dell'Accademia si è posta mentre osservava: "Ma in tutta questa diversità, in effetti, *chi è disabile?*". Ci sembra che lo stupito senso di smarrimento che emerge da questa domanda sia un sintomo positivo del fatto che il workshop e la presentazione hanno colpito nel segno: non tanto abbattendo categorie, ma portando gli spettatori a chiedersi se tali categorie siano, nella realtà, necessarie o rilevanti. Forse sarebbe corretto dire che la disabilità, invece che una tematica, è stata per *Dettagli* un elemento fondamentale della cornice teatrale scelta. Il discorso di potere che solitamente soggiace all'opposizione "normali/disabili", il cui secondo termine è comunemente considerato più fragile, è stato riscritto in una prospettiva in cui tutti i performer presenti sulla scena si offrivano allo sguardo del pubblico nella consapevolezza della propria fragilità.

## FRAGILITÀ

---

<sup>41</sup> P. Koppers, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on the Edge*, op. cit., p. 49 - 50.

<sup>42</sup> Per approfondire un approccio alla alfabetizzazione e alla sensibilizzazione verso la diversità, si può fare riferimento alla Critical Diversity Literacy: cfr. M. Steyn, "Critical Diversity Literacy: Essentials for the 21st Century", in S. Vertovec, *Routledge International Handbook of Diversity Studies*, London/New York, Routledge, 2015, pp. 379 - 389.

Il *Vocabolario Treccani* per la lingua italiana affronta la parola "fragile" (dal latino "*fragilis*", derivato di "*frangere*", che significa "rompere") con un punto di vista tendenzialmente negativo: le definizioni proposte sono "Che si rompe facilmente, spec. per urto", "Che oppone scarsa resistenza al male fisico e morale, quindi debole, gracile, poco fermo", "Che non resiste alle tentazioni, che cade facilmente in colpa", "Debole, inconsistente, riferito a teorie, ipotesi, argomenti" e "Instabile, di poca durata".<sup>43</sup> Nell'*English Oxford Dictionary* (che ci permette di prendere in considerazione l'altra lingua fondamentale per lo Stage Lab 1, l'inglese, che nel lavoro di creazione – intrecciandosi con l'italiano – ha aggiunto alla ricerca di linguaggi umani e artistici un'importante forza caleidoscopica alla molteplicità di competenze, sensibilità, esperienze, fisicità e cognitività diverse), "*fragility*" significa "*The quality of being easily broken or damaged*" e "*The quality of being delicate or vulnerable*".<sup>44</sup> L'idea di fragilità si associa quindi spesso – secondo prospettive che possono essere fisiche, ma anche psichiche e morali – all'idea di debolezza, alla possibilità di rompersi facilmente, a una certa arrendevolezza. Ma leggendo tra le righe delle definizioni si possono vedere anche punti di forza e potenzialità di ciò che è fragile: la delicatezza implica un'accresciuta sensibilità, ciò che dura un'istante tocca il cuore del teatro come arte del momento presente,<sup>45</sup> quello che oppone una resistenza debole (ma non nulla) forse può integrare al meglio le logiche di una drammaturgia, quella del physical theatre, dove corpo e movimento sono al centro del processo di creazione<sup>46</sup> e dove, quindi, si cerca di confrontarsi organicamente con le dinamiche, le correnti e gli scambi degli artisti nella loro fisicità, più che con le classificazioni, le opposizioni e le relazioni definite da una drammaturgia fondata su un linguaggio verbale.

Per creare è necessario essere consapevoli della propria fragilità: non temerla, non nasconderla, non ignorarla. La parola "fragilità" può esprimere una condizione universale non tanto di debolezza, quanto di vulnerabilità: è uno stato fondamentale del lavoro teatrale, che chiede al performer di essere permeabile, di divenire recettore e tramite. Per i partecipanti al laboratorio, prendere sul serio la propria fragilità ha significato contattare spazi al di fuori della propria zona di comfort, e potere abitare questi spazi senza temere il giudizio, ma anzi trasformarli in modo artistico. L'uscita dalla zona di comfort è una parte fondamentale di un processo di creazione che sia anche processo di conoscenza – come avviene nell'approccio a un teatro che non sia soltanto qualcosa da vedere (come vuole l'origine della parola "teatro" dal greco "*theatron*", il luogo dove si guarda) e di cui fare esperienza, ma anche qualcosa da comprendere (nella relazione di "*theatron*" con "*theorein*", teoria).<sup>47</sup> Questo processo richiede all'attore-creatore di esplorare territori sconosciuti e magari scomodi, per riportare a sé quanto scoperto dandogli una forma o un nome, e integrandolo con il proprio bagaglio di esperienze e di conoscenze, oltre che con

<sup>43</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/fragile/> (consultato il 20.12.2018).

<sup>44</sup> <https://en.oxforddictionaries.com/definition/fragility> (consultato il 20.12.2018).

<sup>45</sup> Cfr. J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, London, Methuen, 1991, p. 32.

<sup>46</sup> Y. Schmidt, S. Marinucci, S. Bocchini e D. Quadri, "DisAbility on Stage – Exploring the Physical in Dance and Performer Training", in *Synnyt/Origins: Finnish Studies in Art Education* (n. 2, 2018), p. 77.

<sup>47</sup> A. Viala, D. Mesguich, *Le théâtre*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011, pp. 16-17.

i propri modi di esprimersi nell'arte. Alla base di una tale impostazione c'è una prospettiva laboratoriale che cerca di "formulare linguaggi per comunicare nuove idee".<sup>48</sup>

– La presenza scenica

Nel contesto delle arti performative, quello della presenza scenica è un nodo centrale perché si riferisce a un aspetto che fa parte della loro stessa definizione: si tratta di arti che nascono nel momento della co-presenza fisica di spettatori e attori.<sup>49</sup> L'idea di presenza riguarda la percezione qualitativa dell'evento performativo, rispetto alla quale l'attore risulta essere fortemente focalizzato sul momento presente in una profonda immersione che implica un particolare ingaggio (in termini di impegno, concentrazione e responsabilità) verso sé stessi, il proprio ruolo e il proprio lavoro, e che dà origine a quella che forse Walter Benjamin avrebbe definito una speciale "aura".<sup>50</sup>

La presenza scenica si collega con l'idea di una fragilità che è l'essenza stessa della performance teatrale: un evento che in sé stesso è fragilità e delicatezza,<sup>51</sup> perché nel proprio porsi come arte performativa vive del suo essere effimero e transitorio nel continuo movimento del realizzarsi nella creazione attraverso il gioco dell'attore. È questa stessa fragilità a fare in modo che la performance teatrale non possa essere rinchiusa o tradotta in un artefatto materiale.<sup>52</sup> In un caso come quello dello Stage Lab di *Disabled Bodies in Discourse*, come negli altri casi che facciano proprio il medesimo modo di fare teatro, l'intrecciarsi della fragilità dello stesso evento teatrale con quelle dei performer che gli hanno dato vita necessitano di una forza che addensi, dando loro corpo, i potenziali che fluiscono nei processi del creare e dell'andare in scena. Nel teatro, e anche nel physical theatre, questa forza non nasce di per sé da competenze tecniche, abilità virtuosistiche o altri aspetti riconducibili all'ambito della spettacolarità: nasce piuttosto da come e quanto ciò che si offre allo spettatore è sostenuto dalla presenza scenica degli attori.

Nel caso di performer con disabilità, da un punto di vista di approcci culturali e sociali comuni, il rischio che l'idea di fragilità venga connotata in termini di debolezza, di vittimizzazione e di passività è molto grande. Il laboratorio teatrale guidato da Emanuel Rosenberg ha però mostrato come, nel creare e nel portare in scena la creazione dei membri di Teatro Danzabile e degli studenti Master dell'Accademia Teatro Dimitri, un confronto con le proprie fragilità (nelle loro potenzialità) possa agire sulla presenza scenica dei suoi protagonisti in un senso vicino all'idea di "corpo dilatato" di cui parla Eugenio Barba:

Un corpo-in-vita è più che un corpo che vive.

Un corpo-in-vita dilata la presenza dell'attore e la percezione dello spettatore.

<sup>48</sup> M. Overlie, *Standing in Space: The Six Viewpoints Theory & Practice*, Billings (MT), Artcraft Printers, 2016, p. 99.

<sup>49</sup> E. Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Routledge, London/New York, 2014, p. 19.

<sup>50</sup> Cfr. Allain, Harvie, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, op. cit., p. 235.

<sup>51</sup> Viala, Mesguich, *Le théâtre*, op. cit., p. 27.

<sup>52</sup> Cfr. E. Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, op. cit., p. 22.

**To cite this article:** Bocchini, Sara & Quadri, Demis (2019): Disabled Bodies in Discourse. In: Schmidt, Yvonne; Marinucci, Sarah; Bocchini, Sara; Quadri, Demis; Jahnke, Nele; Rey, Anton: DisAbility on Stage. Hybrid Media Publication, Zurich University of the Arts. Link: <https://disabilityonstage.zhdk.ch>

Di fronte a certi attori, lo spettatore è attratto da un'energia elementare, che lo seduce senza mediazioni, prima ancora che egli abbia decifrato le singole azioni, si sia interrogato sul loro senso e lo abbia compreso.<sup>53</sup>

L'esperienza dello spettatore, come si è potuto sentire anche nelle discussioni con il pubblico che hanno seguito le presentazioni di *Dettagli*,<sup>54</sup> grazie alla presenza scenica degli attori non passa primariamente attraverso categorie mentali che predefiniscono per esempio l'attore *in quanto* disabile, con tutti i preconcetti che ciò comporterebbe.<sup>55</sup> Tale esperienza passa piuttosto attraverso una valorizzazione di quanto è effettivamente in scena in quel momento, per quanto fragile, e non di quanto nasce nella testa dello spettatore da un confronto tra ciò che non c'è e ciò che ci sarebbe se i corpi sulla scena fossero altri (e "normati"<sup>56</sup>). In *Dettagli* una componente di fragilità era ben presente ed esplicitamente visibile, ma la presenza scenica degli attori ha potuto portare a una dilatazione del valore intrinseco e poetico di quelle fragilità, dando forza al momento teatrale nel suo poter essere vissuto come artista o come spettatore. E mostrando quanto il *come* si presenta una persona o un contenuto influisca fortemente, a volte anche più del *cosa* si presenta, su come l'evento teatrale sarà esperito e inteso.

#### – La teoria dei network

Il coraggio di confrontarsi con la fragilità può fare di quest'ultima un potente mezzo di conoscenza, perché essa è qualcosa di concreto (anche in termini di potenzialità positive) che si colloca in un contesto evolutivo, organico e relazionale. La singola fragilità da sola è forse debolezza, ma cosa succede quando si integra tra altri elementi di un processo (che può essere per esempio creativo e artistico)?

Lo studio della logica ci dice che l'uso che in italiano (e in molte altre lingue) si fa del verbo "essere" può portare ad assimilare due tipi di relazione molto diversi tra loro: l'identità (nel senso di uguaglianza) e la predicazione (nel senso di attribuzione di proprietà o qualità a uno o a molteplici soggetti). In effetti il significato di "essere" è diverso se dico "Lei è Simona" o se dico "L'automobile è azzurra". Questa caratteristica linguistica ha spesso la conseguenza di favorire l'identificazione di una persona con una sua singola caratteristica, che nel caso della persona con disabilità può addirittura essere qualcosa di assente: la mancanza di un arto, di un determinato tipo di approccio al pensiero, di uno tra i cinque sensi, ecc. "Giuseppe è handicappato" diventa così una definizione che porta a ridurre questo Giuseppe (G) all'identificazione con il suo handicap (h) secondo la formula "G = h". Allo stesso modo una persona può essere riduzionisticamente semplificata a una sua fragilità.

Pur tenendo presenti le limitazioni e i pericoli (in termini di metafore cui si rischia di credere, con importanti conseguenze sui nostri modi di percepire, pensare ed agire) di una concettualizzazione molto vicina alle sfere del digitale e delle tecnologie dell'informazione,

---

<sup>53</sup> E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 32.

<sup>54</sup> Vedi anche video.

<sup>55</sup> Cfr. P. Kupperts, *Disability and contemporary performance: Bodies on the edge*, op. cit., p. 48.

<sup>56</sup> Vedi nota 7.

uno spunto interessante per contrastare le tendenze riduzioniste viene dalla scienza dei network. Tale scienza ci parla di fenomeni emergenti che nascono, nei sistemi complessi, dall'interazione di una rete di elementi che, presi singolarmente, non permetterebbero di prevedere il comportamento complessivo dell'intero sistema.<sup>57</sup> Possiamo considerare l'essere umano come un esempio di sistema complesso. Nel caso specifico della persona con disabilità, attraverso un approccio di questo tipo questa non rischia di venire vista sulla base di una singola caratteristica e delle sue specifiche conseguenze (per esempio: una sfortunata vittima, paraplegica in seguito a un incidente, bisognosa di aiuto esterno), ma come un "fenomeno emergente" di quella ricca e complessa interrelazione di parti e qualità che la compone a livello fisico, mentale ed emozionale.<sup>58</sup>

Rispetto alla forza che cerca di imporsi, la fragilità è un elemento che può situarsi in una rete di elementi carichi di potenzialità poetiche e artistiche. Si tratta però di una rete che non va tanto vista come un insieme più o meno statico di fili che si incrociano, ma di un flusso vivo e in movimento, fatto da una molteplicità di particelle che evolvono mettendosi in relazione tra loro. Nel caso dello Stage Lab che ha dato origine alla creazione di *Dettagli*, pur attraversando tutte le difficoltà che caratterizzano la crescita di un organismo vivo, le particelle date dalle diverse fragilità hanno potuto creare qualcosa di forte, dimostrando per contrasto come i presunti deficit non determinano per forza un esito problematico, che invece rischia di venire piuttosto da un'incapacità di trovare soluzioni differenti.

## SAPERE O ESSERE?

*Il sapere è una cosa, la comprensione è un'altra [...] Il sapere di per sé stesso non dà comprensione. E la comprensione non potrebbe essere aumentata da un accrescimento del solo sapere. La comprensione dipende dalla relazione tra il sapere e l'essere [...] Di conseguenza l'essere ed il sapere non debbono divergere troppo, altrimenti la comprensione risulterebbe molto distante dall'uno e dall'altro. [...] La relazione tra il sapere e l'essere non cambia per un semplice accrescimento del sapere. Essa cambia solamente quando l'essere cresce parallelamente al sapere. In altri termini, la comprensione non cresce che in funzione dello sviluppo dell'essere.<sup>59</sup>*

Affidandoci al corpo e al valore delle esperienze pratiche attraversate nel corso del laboratorio, abbiamo cercato di favorire un processo di comprensione delle specifiche dinamiche incontrate nelle due settimane di lavoro. Se attraverso discussioni e incontri preparatori al workshop abbiamo lavorato maggiormente sul versante del "sapere", gli incontri fra i partecipanti, la condivisione del processo creativo e di tutti i momenti che lo costituiscono, dal lavoro su una sequenza di movimento alla condivisione di esperienze di vita, hanno messo l'accento sul versante dell'"essere". "Essere" è inteso qui come uno stare nel momento presente, essere radicati nel proprio corpo e nelle dinamiche che lo

---

<sup>57</sup> Cfr. G. Caldarelli, M. Catanzaro, *Networks. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2012.

<sup>58</sup> Parte di questo capitolo è una rielaborazione dall'articolo: D. Quadri, "DisAbility on Stage", in *Teatri delle diversità* (nn. 73.75, dicembre 2016 – maggio 2017), pp. 40-42.

<sup>59</sup> <http://www.gurdjieffitalia.it/sapere-ed-essere/> (consultato il 17.06.2019).



abitano, essere in ascolto degli altri. Questo stato di attenzione e presenza, incoraggiato dai commenti e dalle osservazioni di Emanuel Rosenberg, ha favorito nei partecipanti l'innesco di un processo di comprensione unico e personale.

All'interno del processo collettivo, ognuno ha lavorato individualmente sulle proprie aspettative, sui propri limiti fisici e mentali, su punti di forza e fragilità.

- Conoscere attraverso il corpo: *practice-led research* e *decomposition*

Per tutta la durata del laboratorio abbiamo stimolato un dialogo continuo fra i poli della pratica e della riflessione, con l'intento di definire quali vantaggi avesse per l'apprendimento un tipo di conoscenza generata dall'esperienza e discussa allo stesso tempo, o immediatamente dopo. Questo approccio è stato in gran parte ispirato dalle stesse tematiche al centro del progetto *DisAbility on Stage*, poiché conoscere a partire dalla pratica significa osservare e comprendere l'evento specifico in quanto tale e, in un secondo momento, costruire ponti con esperienze analoghe. Per questo abbiamo scelto di adottare l'approccio della *practice-led research*, un tipo di ricerca che

Si interessa alla natura della pratica, e porta a nuove conoscenze che hanno rilevanza operativa per la pratica in questione. [...] L'obiettivo principale della ricerca è di far progredire la conoscenza della pratica [...]. Tale ricerca include la pratica come parte integrante del suo metodo e spesso rientra nell'area generale della ricerca-in-azione.<sup>60</sup>

L'approccio della *practice-led research* ha permesso di mettere a confronto diverse pratiche (provenienti sia dal campo del physical theatre, sia dalle sperimentazioni nell'ambito del training inclusivo) e di trovare inaspettati punti di contatto o analogie, là dove il pensiero teorico tende a differenziare e dividere. I processi di scoperta e creazione attraversati nel workshop hanno offerto un incontro concreto con la materia e la materialità, in cui qualsiasi aspettativa classificatoria è stata accantonata, in favore di un atteggiamento di apertura e, a volte, indeterminatezza. In particolare, proprio questi momenti d'indeterminatezza,<sup>61</sup> momenti in cui l'incontro con un'esperienza eccezionale ci proietta in un orizzonte in cui non abbiamo punti di riferimento, si sono rivelati fondamentali perché avvenisse nei partecipanti uno "scatto" di comprensione.

Confrontarsi con la disabilità in un contesto artistico e farlo secondo la prospettiva del physical theatre significa elevare al cubo la centralità della diversità: scegliere un approccio di tipo deduttivo e dimostrativo sarebbe stato controproducente, oltre che riduttivo e poco interessante.

---

<sup>60</sup> Da L. Candy, *Practice Based Research: a Guide*, University of Technology, Sidney, 2006, <https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf>

Per un'introduzione a questo approccio, vedi ad esempio B. Kershaw, H. Nicholson, *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh University Press, 2011; M. Biggs, H. Karlsson, *The Routledge Companion to Research in the Arts*, London and New York, Routledge, 2011.

<sup>61</sup> A questo proposito, cfr. J. Hughes, J. Kidd, C. McNamara, "The Usefulness of Mess: Artistry, Improvisation and Decomposition in the Practice of Research in Applied Theatre", in Kershaw, Nicholson, *Research Methods in Theatre and Performance*, op. cit., p. 186 – 209.

Abbiamo già detto che una caratteristica del physical theatre è quella di abbracciare una visione del corpo che non ne faccia uno strumento agli ordini della mente, ma un creatore di significati secondo un linguaggio incarnato che segue regole proprie e raramente sistematizzabili. Per rendere di nuovo il corpo “padrone in casa propria” abbiamo scelto nel laboratorio un metodo di lavoro che esplora i principi fisici fondamentali: l’appoggio e il contatto con il pavimento delle diverse parti del corpo, la percezione della gravità e della forza necessaria per contrastarla, l’esplorazione anatomica dei segmenti del corpo, la familiarità con i diversi gradi d’intensità che danno forma al nostro movimento, il contatto e le diverse qualità con cui questo può avvenire, l’organizzazione del corpo e del movimento nello spazio e in relazione agli altri corpi. Lasciare spazio alla nuda corporeità di esprimersi permette l’emersione di materiale sommerso, storie e memorie che il corpo porta con sé e che rischiano di essere lasciate in secondo piano nel momento in cui viene imposta una storia o un compito dall’esterno.

Lavorare in modo integrato può essere perturbante. Siamo sollecitati da informazioni sconosciute e il modello secondo il quale organizziamo il nostro movimento e il nostro pensiero viene destabilizzato. Ci confrontiamo con qualcosa che non rientra nei nostri piani e nega la nostra ordinaria organizzazione. Ma se siamo capaci di comprendere tale perturbazione e indeterminatezza come una parte positiva e fondamentale del processo di conoscenza, l’incontro con la materialità d’altri corpi diventa l’occasione in cui stemperare la tensione suscitata dall’inaspettato e trasformarla. Incontriamo la materia, cresciamo con essa. Familiarizziamo – il che significa, cominciamo a includere nel nostro universo qualcosa che abbiamo sempre ritenuto estraneo e che invece forse, in fondo, ci appartiene.

- Osservazione partecipante

Dobbiamo essere capaci di allenarci con convinzione e di praticare senza analisi che risultino inibitorie, di modo che, quando ci troviamo dall’altra parte e ci volgiamo a considerare la nostra esperienza possiamo parlare a partire da intuizioni avvenute nel nostro corpo. La riflessione raramente può avvenire all’interno del flusso di lavoro, perché il semplice fare è sempre già abbastanza. È necessario permettere a noi stessi di essere immersi, e ancora di sapere quando e come riflettere. Questa dualità è ancora la sfida centrale dei processi di documentazione della performance<sup>62</sup>.

Tutti i partecipanti al workshop, dagli studenti Master ai performer di Teatro Danzabile, dai ricercatori a Emanuel Rosenberg, oltre a collaborare artisticamente al processo creativo, sono stati coinvolti in prima persona nel processo di ricerca, con frequenti domande e inviti alla riflessione e alla condivisione di feed back e impressioni.<sup>63</sup> Emanuel Rosenberg ha utilizzato diverse modalità di lavoro che hanno reso possibile questo dialogo: dividere i partecipanti in due gruppi e far lavorare uno mentre l’altro osservava; oppure, far iniziare

---

<sup>62</sup> P. Allain, in Kershaw, Nicholson, *Research Methods in Theatre and Performance*, op. cit., p. 141.

<sup>63</sup> Per quanto riguarda la particolare posizione degli studenti, in questo atteggiamento è tradotta la visione che sottende al programma Master presso l’Accademia Dimitri, che vede nello studente un collaboratore attivo del processo di formazione.

un gruppo a muoversi nello spazio e chiedere ai componenti dell'altro gruppo di sostituirsi uno alla volta ai compagni del primo gruppo. Si tratta di modi semplici e diretti non solo di percepire la differenza fra il fare e l'osservare, ma anche di capire come combinare questi due approcci, e allenare l'elasticità a scegliere e passare da uno all'altro. "Cosa è rimasto del lavoro di oggi?" - è stato con domande semplici come questa che abbiamo costruito ponti fra pratica e riflessione, lasciandole il più aperte possibile, per non limitare la varietà delle risposte,<sup>64</sup> né stabilire una sorta di gerarchia all'interno dei livelli di riflessione. Il punto più importante era che la riflessione e l'analisi scaturissero e fossero messe in movimento direttamente dal lavoro in sala, che portassero ancora tracce del disordine e della fisicità del lavoro attraverso il corpo. A cadenza quasi giornaliera, abbiamo avuto momenti d'incontro e riflessione con i partecipanti: discussioni a volte nate in modo estemporaneo, e di durata variabile, sono state occasioni importanti per tastare il polso della situazione, raccogliere impressioni sul lavoro, veder emergere perplessità e in alcuni casi rivelazioni. Come ricercatori abbiamo cercato di favorire un clima di scambio d'impressioni "a caldo", originate nel corso dell'intenso lavoro fisico e, ove possibile, di condividerle prima di essere sistematizzate a livello concettuale.

Il legame fra prassi e riflessione è stato anche preso in considerazione dal punto di vista della ricerca, attraverso la partecipazione al workshop di Sara Bocchini, una delle ricercatrici con formazione ed esperienza nel campo del physical theatre. In questo frangente, gli obiettivi erano molteplici: indagare il tipo di apporto che l'esperienza pratica può fornire alla riflessione, e viceversa; negoziare continuamente il rapporto fra coinvolgimento e osservazione, e ridefinire questi due termini non secondo categorie predefinite, ma in base a quanto viene richiesto nel momento; trovare un linguaggio che permettesse di rendere conto dell'esperienza vissuta, mantenendone la peculiarità e allo stesso tempo rendendola comprensibile e condivisibile.

- Come parlare dell'esperienza vissuta?

Un punto, che ha messo alla prova soprattutto i ricercatori coinvolti nel lavoro pratico, è stato trovare un tipo di linguaggio adatto a esprimere e comunicare la ricchezza delle esperienze attraversate nel lavoro pratico.

Per esprimere il tipo di conoscenza maturato attraverso la pratica, si è mostrato necessario fare appello a modalità altrettanto fisiche: molto spesso, nella condivisione di quanto avvenuto, i partecipanti, oltre alle parole, dovevano utilizzare anche mimiche, gestualità e sonorità non linguistiche – finendo magari con la domanda "Capite quello che voglio dire?". Scegliendo questo approccio metodologico è stato dunque necessario ricercare anche il modo in cui esprimere attraverso le parole quello che stavamo sperimentando, favorendo un tipo di pensiero dinamico, non lineare, intuitivo, che tenesse conto della capacità del corpo di vivere e registrare simultaneamente i diversi livelli che compongono esperienze e situazioni complesse (fisico, cinetico, emotivo, riflessivo...). Tale necessità è

---

<sup>64</sup> Per esempio, qualcuno commentava un esercizio, qualcuno parlava dei pensieri che un esercizio gli aveva provocato, qualcun altro riportava differenze rispetto al modo in cui aveva concepito il lavoro fino a quel momento.

stata ancora più urgente se si tiene conto dell'eterogenea costellazione dei partecipanti: se da un lato i performer di Teatro Danzabile si sono mostrati più timidi nel condividere le proprie impressioni durante i feedback di fine giornata, dall'altro è stato possibile mantenere una traccia del loro coinvolgimento osservandoli nel lavoro e ponendo loro domande relative a situazioni specifiche. Si è trattato di un processo complesso, che tuttavia testimonia la ricchezza dell'approccio scelto. Optando per la *practice-led research* abbiamo voluto evitare di esprimere un giudizio di valore che avrebbe portato al dover scegliere o l'approccio pratico o quello concettuale: li abbiamo voluti entrambi, nella convinzione che la conoscenza non sia un risultato finito, ma un processo in divenire, e che sia ben più caratterizzata dalla complessità che dalla sistematizzazione. Il sapersi rapportare con l'instabilità, i repentini cambi di rotta, le contraddizioni, e la capacità di trovare sempre nuove soluzioni e difenderle, sono competenze estremamente necessarie per lo sviluppo di un pensiero artistico e teatrale indipendente.

#### - Disabilità e sovversione

Il tema del confronto con i nostri pregiudizi e i nostri atteggiamenti ableistici, spesso inconsapevoli, nel pensare e rapportarci alla disabilità, è stato un leitmotiv che ha accompagnato l'intera ricerca e interpellato tutti i soggetti coinvolti, dai ricercatori, ai docenti, agli studenti, agli spettatori. È stato estremamente importante entrare in un ambito così delicato dall'accesso offerto dal teatro.

Grazie alla nascita e alla diffusione, negli ultimi cinquant'anni, dei Disability Studies, e all'emergere e all'affermarsi di un variegato panorama di artisti disabili, festival e spettacoli incentrati sulla tematica, abbiamo la possibilità di confrontarci in maniere nuove non soltanto con le nostre categorizzazioni rispetto al corpo (e con le costruzioni culturali ad esse sottese), ma anche di ridiscutere la nostra esperienza di spettatori. Il teatro fatto da persone disabili mette in discussione i criteri di giudizio che fino ad ora hanno sostanziato l'essere spettatori, mostrandone l'insufficienza e il limite. Come guardare uno spettacolo con attori disabili? Come "valutarlo", nel momento in cui il sicuro binomio "bravo/non bravo" mostra qui come altrove i propri limiti? Allo stesso modo è rimessa in discussione la posizione del performer: in che modo si può parlare di "bravura", nel momento in cui viene a mancare il parametro dell'abilità? E in fondo, è davvero questo il parametro più adatto a definire l'efficacia e la profondità dell'atto teatrale?

#### - Tracce per un futuro sviluppo

Riflettendo a posteriori sull'esperienza del laboratorio, ci siamo resi conto che, come team di ricerca, ci siamo maggiormente focalizzati sulla ricezione del lavoro da parte degli studenti Master, mentre non abbiamo approfondito in ugual misura il punto di vista dei performer di Teatro Danzabile. A distanza, prendere atto di questa lacuna non intenzionale è qualcosa che fa riflettere. Dal coinvolgimento dimostrato nel lavoro, sappiamo che, per i performer disabili, l'esperienza del workshop è stata piena e soddisfacente; l'aspetto su cui ora ci sembra sia necessario lavorare, negli sviluppi futuri del progetto, è quello

**To cite this article:** Bocchini, Sara & Quadri, Demis (2019): Disabled Bodies in Discourse. In: Schmidt, Yvonne; Marinucci, Sarah; Bocchini, Sara; Quadri, Demis; Jahnke, Nele; Rey, Anton: DisAbility on Stage. Hybrid Media Publication, Zurich University of the Arts. Link: <https://disabilityonstage.zhdk.ch>

dell'integrazione nella ricerca. Se, come sottolinea Sarah Marinucci,<sup>65</sup> uno dei grandi meriti di *Freie Republik Hora* è quello di aver sostituito alla discussione sugli attori la discussione con gli attori, la stessa cosa deve accadere anche per quanto riguarda la riflessione sull'esperienza del laboratorio. Dunque *Disabled Bodies in Discourse* ci offre un'occasione per riflettere anche su quali tipi di competenze il contesto integrato solleciti nel ricercatore, principalmente nei termini dello sviluppo di un approccio riflessivo ed analitico che permetta il pieno coinvolgimento di tutti i partecipanti, e la possibilità per ciascuno di contribuire secondo la propria prospettiva individuale.

La sfida che ci pone un progetto di ricerca come *Disabled Bodies in Discourse* è quella di riconoscere la presenza di barriere architettoniche che non sono solo fisiche, ma possono anche essere mentali, e di offrirci un'occasione per attraversarle costruendo un vero dialogo con persone che hanno approcci diversi al pensare e al fare.

---

<sup>65</sup> Vedi il contributo di Sarah Marinucci alla pubblicazione multimediale.