

CAPITOLO I

Disabilità: un cambio di paradigma

Nel corso degli anni, la nozione di *disabilità* ha subito profondi mutamenti a seconda dei contesti e delle prospettive in cui è stata analizzata. Il termine è tuttora impropriamente utilizzato, in quanto chi lo adopera molto spesso non tiene conto della ampia gamma di significati e stratificazioni che porta con sé. Storicamente, la riflessione in materia di disabilità è stata circoscritta quasi esclusivamente a contesti sociosanitari, a partire dalla credenza che la disabilità fosse una “tragedia” individuale tale da precludere la possibilità di vivere una vita alla pari di quella di una persona normodotata.

In questo senso, l’unico intervento contemplato per migliorare la condizione del disabile è sempre di tipo medico e dunque focalizzato sulla diagnosi, senza prendere in considerazione il contesto sociale della persona. Dagli anni Sessanta del ‘900, questa concezione è stata progressivamente messa in discussione, complice l’impegno politico dei movimenti per i diritti dei disabili, ovvero delle organizzazioni di attivisti che tuttora collaborano per abbattere le barriere che non permettono alle persone con disabilità di vivere una vita al pari dei cittadini. Contemporaneamente, l’interesse si è manifestato anche in campo accademico, con la nascita dei *disability studies*, ambito di studi interdisciplinare che, se da un lato mira a riformulare le nozioni in merito alla disabilità in una prospettiva più ampia rispetto a quella semplicemente legata all’ambito medico, dall’altro propone una critica nei confronti del paradigma abilista¹, vale a dire il modello discriminatorio che presuppone che esistano dei soggetti tipicamente umani² in contrapposizione a soggetti disabili.

Grazie a queste battaglie politiche e teoriche, si è passati da una concezione individualistica ad una sociale, dove la disabilità non è più vista come deficit della persona ma come una relazione complicata tra il soggetto e l’ambiente in cui vive. Queste due diverse modalità di intendere la disabilità, sono state tradotte e codificate in due diverse classificazioni, con l’obiettivo di fornire delle linee guida per comprendere e studiare la materia secondo un linguaggio comune che favorisca lo scambio di informazioni sia tra gli “addetti ai lavori” come medici, psicologi, assistenti sociali, sia tra altri potenziali utilizzatori.

L’approccio medico individuale alla disabilità si è tradotto nella ICIDH Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e dell’Handicap, sviluppato a partire dagli anni Settanta e adottato dall’OMS, Organizzazione Mondiale della Sanità, nel 1980 al fine di chiarire la

¹ Maria Giulia Bernardini, *I diritti umani nelle persone con disabilità*, Roma, Apes, 2016.

² Ivi, p. 7.

terminologia adottata nel campo della disabilità per migliorare le ricerche in un'area che stava acquisendo sempre più importanza. Il modello ICIDH si basa essenzialmente sulla distinzione di tre elementi legati in un rapporto sequenziale:

- *Menomazione*: qualsiasi perdita, o anormalità, di strutture o funzioni psicologiche, fisiologiche o anatomiche.
- *Disabilità*: qualsiasi limitazione o perdita (conseguente a una menomazione) della capacità di compiere un'attività nel modo o nell'ampiezza considerati normali per un essere umano.
- *Handicap*: condizione di svantaggio vissuta da una determinata persona, conseguenza di una menomazione o di una disabilità che limita o impedisce la possibilità di ricoprire il ruolo normalmente proprio a quella persona³.

L'approccio medico individuale, oltre alla diagnosi, analizza le funzionalità espresse dalla persona disabile dal punto di vista fisico, intellettuale e sociale. La menomazione riguarda uno stato patologico della persona, ed è causa sia della disabilità sia dell'handicap. La disabilità rappresenta la limitazione o la perdita di una funzione che possiamo identificare nel campo delle attività "della vita di tutti i giorni". L'handicap riflette lo svantaggio che la menomazione o l'handicap apportano all'individuo, derivato dall'incapacità di conformarsi alla normalità che lo circonda. La critica principale alla ICIDH risiede nel fatto che la menomazione, problema patologico, rappresenta ancora il punto di partenza. Il modello, di conseguenza, considera le persone disabili inequivocabilmente come malate. Se la malattia non può essere curata efficacemente, automaticamente si può parlare di disabilità e di handicap. Questo rapporto causale fa sì che la persona disabile viva in un rapporto vincolante di dipendenza da soggetti professionisti in campo medico e sociale per ogni tipo di supporto. Inoltre, la sequenza non corrisponde sempre alla totalità dei casi: una deformità può interferire con i rapporti di socialità di una persona, determinando l'handicap ma non la disabilità. Allo stesso tempo si può essere menomati senza essere handicappati⁴. Proprio in questo senso, la presunta norma dalla quale l'individuo si allontana se presenta condizioni di disabilità e di handicap, si rivela essere un concetto che porta con sé un notevole grado di arbitrarietà. Il modello ICIDH, inoltre, non tiene conto dell'ambiente fisico e sociale nel processo di individuazione dell'handicap; in altre parole, non si può parlare di ambiente inadatto alla vita delle persone, dal momento che non vengono riconosciute le barriere che privano l'individuo della propria affermazione sociale. Sulla base di questi problemi e delle conseguenti critiche, l'OMS ha stabilito di riformulare un nuovo modello che potesse sopperire alle mancanze del primo sulla base di un approccio sociologico di

³ Cfr. Colin Barnes, Capire il Modello Sociale della Disabilità, in «Intersticios. Révista Sociológica de Pensamiento Crítico», vol. 2, n. 1, 2008, p. 91.

⁴ Cfr. Matilde Leonardi, *Salute, disabilità, ICF e politiche sociosanitarie*, in *Disabilità e politiche sociali*, a cura di Fabio Ferrucci, Milano, Franco Angeli Editore, 2005, p. 7.

definizione della disabilità. Il modello proposto viene comunemente definito dai sociologi uno “strumento euristico”, ovvero un aiuto alla comprensione di un fenomeno⁵.

In contrapposizione al modello medico individuale, si viene a formare quindi il cosiddetto “modello sociale.” Secondo questa impostazione, la disabilità non viene analizzata in relazione al deficit che l’individuo ha, ma utilizza un approccio sociologico: la disabilità è una condizione dell’individuo che dipende dal modo in cui è organizzata la società. L’intervento dunque non si concentra tanto sul guarire la patologia della persona, bensì sul contesto in cui essa vive. La disabilità aumenta il suo impatto nei contesti in cui la società fallisce nell’includere la persona. In questo modo, la responsabilità non è più del singolo individuo che deve superare la sua mancanza, ma è collettiva. Il modello, di fatto, vede la disabilità come una forma di oppressione sociale che nella sua forma più estrema arriva a diventare discriminazione istituzionalizzata⁶.

Nel 2001 l’OMS decide di adottare l’ICF Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute. Questa nuova classificazione si basa su una integrazione tra modello medico individuale e modello sociale. Da un lato, supera la concezione medica che considera la persona disabile come un malato che va curato e gestito, dall’altro supera il modello sociale che considera ancora la disabilità come un problema, derivante però dalla società. ICF è quindi definito come un modello bio-psico-sociale che, partendo dalla considerazione di quella che è la condizione di salute di un individuo, determinata da una malattia o da una disfunzione, integra altri aspetti: le *Funzioni e Strutture Corporee*, l’*Attività* e la *Partecipazione*.

Per *Funzioni Corporee* si intendono le funzioni fisiologiche dei sistemi corporei (incluse le funzioni psicologiche), mentre *Strutture Corporee* fa riferimento alle parti anatomiche del corpo, come gli organi gli arti e le loro componenti⁷. È importante sottolineare che il termine corpo include anche la “Struttura cervello” e la sua funzione, cioè la mente. È un grande passo avanti rispetto alla definizione fornita dalla ICIDH di menomazione: il focus dell’ICF in questa sezione è quello di prevenire ed identificare i bisogni del paziente e non di rilevarne uno stato patologico⁸.

L’*Attività* è l’esecuzione di un compito o di un’azione da parte di un individuo, mentre la *Partecipazione* indica il coinvolgimento dell’individuo in una situazione di vita⁹ grazie alle attività che è in grado di svolgere e sulla base delle funzioni e delle strutture corporee. In questi termini, la disabilità e l’handicap acquisiscono nuovi significati: corrispondono all’accezione negativa rispettivamente dell’attività e della partecipazione. Le condizioni di disabilità diventano *Limitazioni*

⁵ Colin Barnes, *Capire il Modello Sociale della Disabilità*, cit. p. 91.

⁶ Maria Giulia Bernardini, *I diritti umani nelle persone con disabilità*, cit. p. 29.

⁷ Cfr. Serafino Buono, Tommasa Zagaria, *Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute*, in «Ciclo Evolutivo e Disabilità / Life Span and Disability», vol. 6, n.1, 2003, p. 130.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 132.

dell'Attività, cioè le difficoltà che un individuo può incontrare nell'eseguire delle attività. L'handicap riguarda le *Restrizioni della partecipazione*: i problemi che un individuo può sperimentare nel coinvolgimento nelle situazioni di vita¹⁰.

Il modello ICF per spiegare il funzionamento di una persona tiene conto anche dei fattori contestuali, cioè gli elementi di contesto che potranno porsi di fronte alla persona come *barriere* o *facilitatori* rispetto al proprio funzionamento. Nella codifica, il modello divide questi fattori in *personali* e *ambientali*. I fattori personali vengono presi in considerazione ma senza una classificazione. Il modello ICF lascia la valutazione di questi aspetti all'utilizzatore (età, stile di vita, educazione, professione, comportamento). I fattori ambientali rappresentano un nodo fondamentale in quanto descrivono tutte le strutture sociali che possono intervenire con le loro politiche e le loro azioni, condizionando in modo positivo o negativo il funzionamento della persona: ambienti fisici, ausili, tecnologie, ma anche comportamenti e atteggiamenti delle persone, servizi, politiche istituzionali. La presenza di questi fattori ci conferma che il fenomeno della disabilità avviene in relazione alla società e, come tale, qualsiasi intervento va elaborato all'interno di questa relazione.

Il modello ICF è dunque rivoluzionario per molti aspetti; sul piano terminologico ha segnato l'abbandono della parola *handicap* e delle sue varie declinazioni, che dal 2001 assumono un significato dispregiativo. Ha introdotto inoltre una nuova concezione di salute e di disabilità, che diventano strutture universalmente applicabili in quanto chiunque in qualsiasi momento può sperimentare una condizione di funzionalità minore. Le prospettive di un miglioramento della qualità della vita della persona con disabilità non dipendono più dal solo intervento professionale sanitario, socio-assistenziale o educativo, ma sono conseguenza diretta dell'atteggiamento e della cultura dell'intera società. Non si tratta più di un adattamento individuale, bensì di un cambiamento sociale.

Adottando l'ICF come quadro di riferimento culturale e scientifico, nel 2006 l'Assemblea delle Nazioni Unite ha approvato la "Convenzione sui diritti delle persone con disabilità", il cui scopo è esplicitato dall'articolo 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.

Le persone con disabilità includono quanti hanno minoranze fisiche, mentali, intellettuali o sensoriali a lungo termine che in interazione con varie barriere possono impedire la loro piena ed effettiva partecipazione nella società su una base di eguaglianza con gli altri.¹¹

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, Comitato italiano per l'Unicef, 2006, p. 6.

Dal primo articolo si evince la base paritaria su cui è stata realizzata la Convenzione, in questo senso esplicitamente vicina alla *Dichiarazione Universale dei Diritti Umani*. Le persone con disabilità non possono godere dei propri diritti e delle libertà fondamentali a causa delle barriere che si pongono tra loro e il resto della società. A causa di queste barriere, sono discriminate e non sono in condizione di ottenere pari opportunità rispetto agli altri cittadini.

È importante notare come la Convenzione non sia focalizzata sulla disabilità della persona, piuttosto sul suo essere titolare di diritti. In questa ottica, come fa notare Matteo Schianchi, costituisce un superamento delle politiche relative alla disabilità basate sull'assistenzialismo e propone al contrario un approccio sicuramente più inclusivo.¹² È l'inclusione, infatti, l'azione che favorisce il raggiungimento dell'eguaglianza di opportunità e la non discriminazione. Una società inclusiva implica un riequilibrio dei poteri all'interno della società stessa:¹³ secondo questa impostazione, le persone incluse hanno lo stesso potere decisionale degli altri su come organizzare la società. È un diritto basato sulla piena partecipazione delle persone con disabilità in tutti gli aspetti della vita.

Questa impostazione ha portato alla elaborazione di diverse politiche mirate all'inclusione scolastica e lavorativa, che tuttavia sono ancora lontane dagli orizzonti delineati dalla Convenzione. L'esclusione verso le persone con disabilità, nelle sue varie forme, persiste tuttora in campo giuridico, economico, politico e culturale anche nelle società che si definiscono avanzate. Le occasioni e le modalità in cui la persona con disabilità partecipa attivamente all'interno della società, sempre più presenti, necessitano di una riesamina per evidenziarne vantaggi e svantaggi e aprire alla possibilità che la persona possa effettivamente ricoprire un ruolo attivo da un punto di vista professionale.

L'inclusione sociale come risorsa

In un contesto in cui le persone con disabilità hanno ottenuto un riconoscimento diverso rispetto al passato, dove è maggiore l'attenzione verso queste tematiche, "investire" in inclusione significa costruire rapporti per creare occasioni di incontro, di scambio e di dialogo. È importante dichiarare che questo "salto di qualità" non deve partire dalla persona disabile, ma dalla società nelle sue più varie forme. L'inclusione deve essere dunque vista come la naturale conseguenza dei processi di integrazione in diversi contesti come scuola, lavoro e tempo libero.

Tuttavia, continua a perdurare, anche nell'erogazione di servizi, un forte senso di assistenzialismo che non permette di promuovere il rinnovamento e la crescita della persona, la quale

¹² Cfr. Matteo Schianchi, *Storia della disabilità. Dal castigo degli dèi al welfare*, Roma, Carocci Editore, 2012, p. 238.

¹³ Maria Giulia Bernardini, *I diritti umani nelle persone con disabilità*, cit. p. 215.

non riesce ad essere vista come possibile membro attivo della società. Una politica assistenzialista senza che vi siano interventi volti a promuovere l'autonomia degli individui, non è sufficiente per affrontare il problema della disabilità. L'autonomia dell'individuo, intesa come possibilità di esprimere al massimo le proprie capacità e riconoscere il proprio ruolo in relazione all'ambiente che lo circonda¹⁴, si verifica a cominciare da un buon inserimento scolastico, da un orientamento lavorativo, e dallo sviluppo di attività sociali e nel tempo libero: è importante promuovere la cittadinanza attiva e consapevole delle persone. Nella pratica, questo si riduce molto spesso a proposte più iconiche e svanite che calate nella realtà, dove il servizio offerto risulta fortemente standardizzato e non si tiene conto dell'attitudine della persona. Basti pensare alla rigidità con la quale vengono organizzati i piani didattici degli studenti con disabilità, dove l'esigenza di un percorso individuale per lo più si traduce in una didattica che mira a colmare le lacune rispetto agli altri studenti e che non prende in considerazione i bisogni reali dell'alunno e le possibilità di avanzamento. L'ambito scolastico si rivela di grande importanza, in quanto la coscienza culturale sul modo di trattare la disabilità si può formare, dalla giovane età, se si educa a valorizzare e non discriminare la diversità.

Concluso il periodo di studi, l'autonomia dell'individuo viene molto spesso meno. La mancanza della possibilità di accesso al lavoro e l'immobilismo dei servizi diurni logorano il possibile progetto di vita indipendente, e inibiscono le scelte personali a favore di un'organizzazione prestabilita. Questa dinamica ha una seria ricaduta sia sulla persona coinvolta in prima persona, sia sulla collettività. Contribuisce infatti all'idea della disabilità come condizione invalidante e improduttiva, e non permette di esulare dalla logica assistenziale. Il lavoro rappresenta un primo ambito potenziale in cui l'individuo riesce a ricoprire un ruolo all'interno della società¹⁵. Con un'attività lavorativa adeguata alle esigenze psicologiche e fisiologiche, l'autonomia e l'autoaffermazione si possono rafforzare all'interno di un progetto di vita. È però necessario che questa attività lavorativa sia svincolata da qualsiasi altra attività. Nella vita di una persona con disabilità, molto spesso, lavoro e attività ricreative (o extralavorative) coincidono. La mancata separazione tra questi aspetti comporta che la persona non riesca a sperimentare il benessere che un hobby o il semplice tempo libero riescono a dare, e al contempo non possa provare la gratificazione derivante unicamente dal proprio lavoro¹⁶. In un'ottica realmente inclusiva, deve essere garantito l'aspetto qualificante del lavoro, altrimenti si ricadrebbe inevitabilmente in una visione pietista che ancora una volta non considera la dignità professionale della persona con disabilità.

Nel caso in cui non fosse possibile elaborare un progetto lavorativo, i servizi diurni diventano una risorsa molto importante, tanto che spesso costituiscono le uniche occasioni in cui la persona può

¹⁴ Cfr. Matilde Leonardi, *Salute, disabilità, ICF e politiche sociosanitarie*, cit. p. 13.

¹⁵ Francesco Rovatti, *Oltre le frontiere della disabilità*, Roma, Armando Editore, 2014.

¹⁶ Ivi. p. 83.

sviluppare dei rapporti con l'ambiente esterno. Come accennato in precedenza, questo tipo di attività corre il rischio di offrire un servizio poco dinamico, chiuso nella definizione della propria utenza e strutturato su una base predefinita, in cui di fatto chi li frequenta non viene adeguatamente stimolato, dal momento che risulta difficile fornire un'offerta mirata al singolo individuo. Le scelte delle attività, in sostanza: «vengono perpetuate non in ragione della persona disabile, ma in ragione di un'organizzazione che sta sopra di questa e la indirizza e la guida».¹⁷ Al contempo esistono diverse realtà in cui la staticità del servizio viene superata ed esce dal puro contesto socio-assistenziale per dialogare con altre realtà. Nascono ogni giorno numerosi progetti volti a promuovere le risorse dell'individuo che diventano occasioni per favorire un incontro e stabilire un senso di continuità con la comunità. Ne sono un esempio collaborazioni con associazioni sportive, associazioni giovanili, gruppi di volontariato, ma anche enti il cui fine principale è l'attività artistica. È portando la tematica della disabilità al di fuori dei contesti in cui è solitamente relegata che diventa possibile ottenere una risonanza maggiore nel processo di sensibilizzazione della società. L'approccio "vincente," in questo senso, è quello multidisciplinare, che consente di tracciare delle azioni di tipo formativo innovative. Va riconosciuto, infatti, che sempre più discipline riescono a fornire un contributo all'inclusione sociale, e i professionisti del futuro saranno sempre più chiamati a considerare questo aspetto.

La concezione della disabilità, come abbiamo visto, ha alle spalle un percorso complesso nel quale si intrecciano varie dinamiche. Poter parlare di inclusione sociale, quando fino a poco tempo fa la persona con disabilità era considerata radicalmente diversa, malata e menomata, rappresenta un traguardo sorprendente per una società che crede nei diritti umani universali, uguali ed inalienabili. Tuttavia, una traccia di quel passato persiste ancora nella nostra società e fatica ad essere eliminata in modo definitivo. Educare la comunità a questo mutamento di paradigma deve costituire un impegno fondamentale da parte delle istituzioni e della rappresentanza politica e dove non può arrivare la retorica istituzionale, lì subentra il linguaggio dell'arte, che riesce a problematizzare una questione tanto delicata quanto importante con espedienti narrativi originali.

In questo senso, un enorme contributo proviene dal teatro e dalla danza, che continuano a svolgere un ruolo centrale in questa fase di sviluppo del concetto di disabilità. Questo tipo di esperienze propongono un approccio capace di favorire la crescita personale cognitiva e relazionale, e si rivelano dispositivi in grado di dialogare con il territorio e con la realtà sociale. Costituiscono allora un perfetto esempio del modello inclusivo in quanto sono capaci di riattivare il protagonismo della persona nella prospettiva di un avanzamento individuale: la disabilità non solo viene accettata, ma riesce ad ottenere un ruolo centrale all'interno del processo creativo, arrivando a costituire un

¹⁷ Cfr. Ivi, p. 85.

mezzo per la nascita di nuove forme artistiche che fanno della diversità una risorsa importante. Allo stesso tempo, lavorare con la disabilità in questi ambiti significa escogitare una progettualità innovativa e all'avanguardia che arrivi ad integrare più figure professionali, ciascuna con le proprie competenze specialistiche.

Nell'orizzonte della danza contemporanea, nascono sempre più compagnie specificatamente orientate a lavorare insieme a persone con diverse tipologie di disabilità, sia fisica che mentale. L'attività che svolgono è quella di educare il corpo ai movimenti propri della danza, tenendo presente quali sono i limiti e quali le risorse della persona: il danzatore con la sua esperienza motoria può stabilire un punto di incontro con il performer con disabilità, e da lì iniziare il vero e proprio processo creativo. È un'attività che necessita di una certa multidisciplinarietà nel personale. All'interno di questo tipo di compagnie, collaborano infatti più figure professionali: da un lato psicologi, psicoterapeuti, pedagogisti, esperti della formazione e assistenti sociali, dall'altro danzatori e coreografi professionisti. Come fa notare Alessandro Pontremoli, questi saperi apparentemente distanti, nella dimensione della danza si rivelano indiscutibilmente legati:

Aggiornando la terminologia, si può constatare come attualmente i danzatori siano diventati *autori e danzautori*, in un processo di fluidificazione dei ruoli sociali, che ha accompagnato gli artisti a riconoscersi con sempre maggiore coraggio come mediatori culturali, aprendo i personali processi creativi alle metodologie sociologiche di *ricercazione*¹⁸.

La convivenza di profili professionali multipli si rivela importante nell'ottica dell'inclusione sociale, perché dimostra ancora una volta che per concepire un progetto che abbia al centro la persona e la sua realizzazione, è necessario che gli addetti ai lavori non rimangano rigidamente vincolati alla propria area di competenza, ma siano aperti al confronto con altre discipline. Le compagnie di danza che hanno adottato questa impostazione sono giunte a risultati artistici notevoli lavorando sia con un cast eterogeneo, sia composto esclusivamente da persone con disabilità. Nel primo caso, alcuni esempi virtuosi sono rappresentati dalla Candoco Dance Company¹⁹ o dalla Infinite Flow,²⁰ il cui lavoro si struttura principalmente nell'ambito della disabilità fisica. Molte performance di queste compagnie nascono in seguito alla collaborazione di danzatori esperti insieme a performer dalle funzioni corporee limitate, spesso su sedia a rotelle. La strategia è allora quella di permettere a questi danzatori di riconquistare una capacità espressiva, rielaborando e traducendo i movimenti apparentemente limitati in forme coreografiche nuove. Compagnie come RambaZamba²¹ o Theater HORA, invece, da diversi anni sono riuscite a predisporre un percorso professionale per attori e

¹⁸ Cfr. Alessandro Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Torino, UTET, 2015, p. 216.

¹⁹ <https://candoco.co.uk/>

²⁰ <https://www.infiniteflowdance.org/about>

²¹ <https://rambazamba-theater.de/>

danzatori con disabilità intellettive. Anche in questa dimensione, il dialogo con altre discipline diventa parte essenziale dell'attività: alla base c'è l'esigenza di escogitare delle metodologie di lavoro tenendo presente le problematiche comunicative che molto spesso possono intercorrere, dal momento che la limitazione degli artisti è di tipo cognitivo.

La pratica danzata e il suo percorso artistico si rivelano quindi strumenti importanti per incoraggiare la partecipazione e l'interazione sociale della persona con disabilità. Osserva ancora Pontremoli:

Attraverso i processi della creazione danzata accadono epifanie di sé a se stessi, rivelazione di sé alla comunità, si svelano nuovi sguardi possibili su una persona o su un gruppo, si aprono nuove possibilità di riconoscimento personale e sociale, nasce un nuovo spirito di solidarietà, si scopre quello spazio simbolico in cui ciascuno si possa sentire «a proprio agio».²²

I benefici della danza non si limitano unicamente alla crescita personale dei danzatori, ma si estendono anche alla possibilità che questi ultimi hanno di migliorare la cultura collettiva nell'ambito della disabilità. Infatti, coinvolgere artisti con disabilità significa abbandonare qualsiasi atteggiamento pietistico: le anomalie e le differenze diventano risorse fondamentali e vengono esaltate in quanto unicità individuali. Gli artisti con disabilità riescono a ri-trovare una consapevolezza e una forza insospettata, si scoprono capaci di creare qualcosa che appartiene loro e che ha un riscontro immediato all'esterno. Essere attivi e coinvolti nel processo creativo permette di creare relazioni e di comunicare all'esterno in una modalità inedita ed intraprendente.

La danza, in particolare quella contemporanea, sembra quindi fornire una base solida su cui sviluppare un discorso intorno alle grandi tematiche dell'inclusione e alle persone interessate, in modo diretto o indiretto, alla disabilità. Diventa possibile raggiungere strati di popolazione sempre più ampi, incrementando l'interesse e la sensibilità. necessari per un presente ed un futuro di qualità e di pari diritti.

Qui si propone il lavoro di Jérôme Bel, un'artista che all'interno del suo percorso ha deciso di affrontare queste tematiche lavorando direttamente con una compagnia inclusiva di teatro e danza. L'opera di Bel risulta interessante perché egli stesso non ha alle spalle la stessa esperienza lavorativa con danzatori con disabilità dei coreografi delle compagnie menzionate e perché, in linea con la sua poetica, ha deciso di portare sul palcoscenico questa problematica con una buona dose di provocazione.

²² Alessandro Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, cit. p. 226.

CAPITOLO II

Poetica e percorso artistico di Jérôme Bel

Il lavoro di Jérôme Bel rappresenta una rottura e una forte critica rispetto ai codici della danza contemporanea. Attraverso nuove forme e nuovi linguaggi, il coreografo non solo è riuscito a mettere in discussione l'istituzione teatrale, ma ha saputo portare in scena tematiche di più ampio respiro talvolta provenienti dalla realtà sociale. Il suo è un contributo fondamentale alla esamina dei codici di rappresentazione e della virtuosità tecnica emerso a partire dagli anni Novanta per merito di una generazione di artisti come La Ribot, Boris Charmatz o Xavier Le Roy. Il fenomeno in questione non rappresenta un movimento organizzato e non ha un nome di riferimento, anche se la critica generalmente annovera questi artisti nel campo della danza concettuale, non-danza e più di recente post danza, in contrapposizione alla così detta danza pura.²³ Il punto in comune, a dispetto delle differenze nelle modalità di rappresentazione dei singoli artisti, risiede nell'interrogativo sulla capacità politica della danza, la cosiddetta "ontologia politica della coreografia".²⁴ Jérôme Bel, rispetto agli artisti menzionati in precedenza, ha fatto emergere questa problematica con un approccio più radicale, portandola fino al suo limite estremo.

Formatosi come coreografo al Centro Nazionale di Danza Contemporanea di Anger, ha poi lavorato per diverse compagnie in Francia e in Italia. Nel 1992 è stato assistente di Philippe Découflé per la cerimonia d'apertura dei Giochi Olimpici Invernali. Terminata questa sua esperienza, ha sentito il bisogno di allontanarsi da un modo di fare danza fortemente istituzionalizzato e ripetitivo, dove gli spettacoli risultavano in qualche modo confezionati secondo criteri identici e pronti per essere inseriti nel mercato teatrale e dove gli interpreti erano fortemente subordinati alla figura dell'autore. La sua esigenza di un ripensamento radicale dei codici della danza contemporanea prende forma con la lettura di alcuni filosofi contemporanei tra cui Michel Foucault, Gilles Deleuze e in particolare Roland Barthes e la sua opera magna *Elementi di semiologia*. Partendo dal concetto di "grado zero della letteratura" sviluppato da Barthes, Bel si propone di individuare il "grado zero" della danza e del teatro²⁵: «il corpo, le sue rappresentazioni in scena, la sua interazione con lo spazio e gli altri corpi, la luce e la musica».²⁶ Riportare la danza al suo grado zero significa privarla dei corpi in movimento e ricondurla ai suoi elementi materiali. Questo, come vedremo, avrà ripercussioni sul valore dell'atto teatrale e sulle possibilità coreografiche, a partire dal primo spettacolo di Jérôme Bel

²³ Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma, Editori Laterza, 2018.

²⁴ Cfr. André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York-Londra, Routledge, 2006, p. 45.

²⁵ Cfr. Silvia Fanti/Xing, *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, p. 41.

²⁶ Ivi, p. 55.

Nom donné par l'auteur (1994). Questa esibizione rappresenta nel senso più stretto il processo di scarnificazione dei codici coreografici e teatrali. Per realizzarlo, il coreografo cominciò a porsi delle domande su cosa fosse uno spettacolo e su cosa significasse fare teatro. Il risultato è la presenza di due attori in scena, senza una scenografia e senza musica, che in completo silenzio collocano degli oggetti di uso comune (una palla, un libro, un tappeto, un'aspirapolvere e altri), in diverse posizioni. Gli attori si spostano in relazione agli oggetti, e interagendoci, forniscono un'idea di spazio in termini di volumi, di limiti, di profondità e anche di gravità. I corpi dei due attori si pongono sullo stesso piano degli oggetti, ai quali, secondo un processo di reificazione, è conferita la stessa dimensione che hanno i danzatori all'interno della scena. Bel rivela la volontà di ridurre in termini discorsivi l'oggetto coreografico, mirando a creare un linguaggio nuovo, o meglio a riformare il linguaggio della sua disciplina. In un'intervista condotta da Christophe Wavelet, Jérôme afferma:

I read Barthes who says that an author or a writer is someone who invents a language. And I realise that I'd invented a language, without dance but with objects. [...] *Nom donné par l'auteur* is the most choreographic piece. Without choreography it couldn't have been. It's pure choreography. They're objects placed in space with set times. [...] You could put "subjects" or "dancers".²⁷

Bel ribadisce la matrice coreografica e teatrale del suo processo. *Nom donné par l'auteur* nasce e rimane uno spettacolo di danza a tutti gli effetti. Come osserva Lepecki²⁸, a questo punto la domanda da porsi è: senza danza, musica e danzatori, può ancora esistere un elemento coreografico? Lo spettacolo, privato della danza come espressione personale ed originale e l'inerzia meccanica degli oggetti in scena, contribuiscono ad una generale de-umanizzazione della scena. Questa strategia di deprivazione fa sì che ad emergere sia l'unico elemento che non è stato reso assente: la coreografia.

Il lavoro di ricerca sul grado zero della danza continua nel suo secondo spettacolo *Jérôme Bel* (1995). Bel applica il processo di riduzione della danza-performance ai suoi elementi costitutivi: luce, musica, corpo. La luce è riportata al suo grado zero sotto forma di una lampadina, che rimane l'unica fonte di illuminazione sul palco. La musica è data interamente da un'attrice che, in scena, canta il motivo della *Sagra della primavera* di Stravinsky, che permette di collocare la *pièce* nella tradizione della danza. Il corpo dei danzatori, al contrario del precedente spettacolo, è presente: due attori, Frédéric Seguet (che ha partecipato anche a *Nom donné par l'auteur*) e Claire Haenni presenziano senza abiti sul palcoscenico. Bel non si accontenta di mettere a nudo i due principali interpreti, ma fa spogliare anche le altre due persone legate agli altri elementi scenici. Lo spettacolo interroga il mito

²⁷Jérôme Bel, Interview by Christopher Wavelet, January 2005.

<https://www.youtube.com/watch?v=NtE4Q9fKOxo&t=777s>

²⁸ André Lepecki, *Exhausting Dance*, cit. p. 52.

del corpo danzante come corpo idealizzato, fisicamente perfetto, che ha caratterizzato gran parte della storia della danza e del balletto, ma al contempo la stessa società occidentale; si pensi all'iconologia del corpo martirizzato e glorioso della tradizione cattolica, al corpo atletico e prestante delle ideologie totalitarie o al corpo erotizzato presentato dai *mass-media*. L'immagine che Bel restituisce, al contrario, è quella di un corpo reale, messo a nudo e privato della sua forma idealizzata. Un corpo che assume una dimensione intima in relazione allo sguardo del pubblico, che non lo considera più virtuoso ma vulnerabile nella sua banalità di tutti i giorni. In questo modo, il coreografo colma il divario tra il corpo perfetto del danzatore e il corpo ordinario di uno spettatore qualsiasi. Questa decisione riflette la volontà del coreografo di rappresentare in scena quelli che definisce *weak bodies*: corpi deboli, imperfetti, umili, che non seducono il pubblico e non mettono in mostra particolari abilità. «Il corpo» osserva Bel «non è il santuario della verità, dell'autenticità o dell'unicità».²⁹ Al contrario, il coreografo parte dal presupposto che il corpo sia influenzato da una moltitudine di agenti culturali, politici e storici; lo spettacolo dunque presenta un corpo eloquente, capace di lasciare il suo marchio visibile tramite una continua manipolazione fisica. Gli attori, infatti, piegano il loro corpo in forme sgraziate e usano rossetto per disegnare immagini, figure, date e scritte sulla carne, diventando loro stessi tele per iscrizioni culturali.³⁰ Un altro elemento fondamentale per analizzare la poetica di Bel è il ruolo che il nome ha all'interno degli spettacoli. Frédéric Seguet e Claire Haenni, nella scena iniziale, rivelano al pubblico i propri dati personali e i propri nomi scrivendoli sulla parete in fondo al palcoscenico con un gesso bianco. Bel pone i personaggi principali sullo stesso piano del pubblico, abdicando ad una posizione di forza. I due attori non sono più coloro che “sanno fare di più”, che possiedono una superiorità tecnica, ma sono pari a qualsiasi altro tra il pubblico. Lo spettatore è così invitato a misurarsi con i danzatori sulla base di peculiarità banali e quotidiane. Questo elemento assumerà un aspetto importante anche in *Disabled Theater (2012)*.

È importante, inoltre, prendere in considerazione le ragioni per cui lo spettacolo assume il titolo che ha:

All the participants and performers and the elements used in the play are named either by the name of the person or of the inventor of the music or of the lighting. So it seemed normal to me that the title of the play should be my name since I put these elements together and created an object which is this performance. [...] Jérôme Bel meant that it was a personal and subjective view [...] it's “Jérôme Bel” meaning what do I think of what the body can be today? It's my subjective view and it's up to the spectators whether they share it or not.³¹

²⁹ Silvia Fanti/Xing, *Corpo Sottile*, cit. p. 54.

³⁰ Cfr. Antonia Alampi, *Jérôme Bel. 76'38'' + Infinito*, Catalogo della mostra (Prato 29 aprile – 25 giugno), Silvana, 2017, p. 10.

³¹ Jérôme Bel, Interview by Christopher Wavelet, January 2005.
<https://www.youtube.com/watch?v=9Aggn9IMxTQ&t=2201s>

Il nome del coreografo diventa il titolo dello spettacolo in cui, di fatto, Bel rivela al mondo della danza e al suo pubblico il proprio punto di vista. Questo discorso sull'autorialità sarà sviluppato in maniera ancora più radicale nel suo *Xavier Le Roy (2000)*, uno spettacolo interamente coreografato dal danzatore Xavier Le Roy, che però porta la firma di Jérôme Bel. La firma dell'autore funge da campo discorsivo: il nome dell'autore si trasforma in un secondo corpo attorno al corpo biologico del coreografo. "Jérôme Bel" diventa un corpo coreografico al quale altri artisti possono connettersi.³² Questa impostazione apre a diversi possibili giudizi sul coreografo, tra chi ne rivendica la sua originalità e autenticità e chi la considera una strategia per l'affermazione di un protagonismo autoriale.

Successivamente a *Jérôme Bel*, con l'interpretazione di Frédéric Seguette nasce *Shirtology (1997)*, come diretta conseguenza delle tematiche affrontate nella precedente opera dell'autore, a partire dalla domanda: «Cosa posso fare dopo? Come posso andare avanti?»³³ Se *Jérôme Bel* portava in scena dei corpi nudi, in *Shirtology* i costumi fanno da protagonisti. In particolare, la musica, la narrazione e la coreografia vengono decise in base alle scritte riportate sulle magliette che l'unico ballerino in scena si toglie man mano. I costumi sono perciò l'ente che ordina e decide tutto ciò che accade: ogni messaggio deve essere veicolato tramite una t-shirt. Bel decide di far parlare i messaggi che riceviamo dall'esterno, i miti e le icone contemporanee piuttosto che la tradizionale parola, che proviene dal nostro interno. Seguette sale sul palco, ma ogni movimento e il suo stesso corpo vengono ridotti ai minimi termini, quasi completamente svuotati dalla regola che permea lo spettacolo; questo permette a Bel di proporre una riflessione critica sulla soggettività che viene compressa e annullata dalla odierna società. La problematica legata alla soggettività umana e alla sua prigionia non è un argomento nuovo, anzi è presente nella storia della danza fin dall'inizio del Novecento, ma viene qui espressa in maniera originale e strettamente legata alla società in cui viviamo, permeata da messaggi capitalisti. Lo stesso autore, a proposito, racconta:

Shirtology è frutto di alcune idee che ho utilizzato per *Jérôme Bel*. Il passo successivo a quello che mi aveva portato a *Jérôme Bel* era capire cosa fare di quella cultura [...] "cultura corporea". Mi interessava vedere come si può reagire all'alienazione culturale che il capitalismo fa pesare sui nostri corpi, perché è proprio di questo che si tratta, dato che l'ideologia dominante è attualmente quella economico-politica. [...] *Shirtology* si proponeva di resistere al capitalismo. Anche se la strategia adottata nello spettacolo non è stata quella di resistere, ma piuttosto di utilizzare la forza del capitalismo, di approfittare della sua energia per sovvertirla e riutilizzarla.³⁴

Shirtology dimostra l'enorme archivio linguistico e di immagini che ci circonda costantemente

³² Cfr. Gerald Siegmund in «Frankfurter Allgemeine Zeitung».

<http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=54e59ecc36602be4e50bbc961458fc724e63011a&lg=en>

³³ Antonia Alampi, *Jérôme Bel. 76'38'' + Infinito*, cit. p. 17.

³⁴ Silvia Fanti, *Corpo Sottile*, cit p. 54.

e che, di fatto, tutti indossiamo in quanto fa parte della nostra soggettività. Tuttavia, Bel sostiene come lo spettacolo possa consentire la liberazione da questo sistema. Come fa notare Lepecki,³⁵ Jérôme Bel nel 1997 ha creato una versione di *Shirtology* per un gruppo di giovani danzatori amatoriali, inserendo un umorismo liberatorio all'interno della drammaturgia; una giovane donna che indossa una maglietta con il volto della cantante pop Madonna canta il suo celebre brano *Like a Prayer*; un'altra indossa una maglietta con la scritta "No Time to Lose" e la sfila rapidamente. Riguardo a questa esperienza, Bel ha affermato: «We were using the energy of the capitalism to express ourselves».³⁶ Come vedremo, in *The Show Must Go On (2001)* e nel caso degli assoli degli attori di *Disabled Theater (2012)* si verifica la stessa strategia: l'utilizzo di una forza uniformante, in questo caso l'universo della musica *pop* commerciale, che permette all'attore di comporre un discorso molto personale mettendo in crisi l'ideologia dominante.

Dopo *Shirtology*, Bel realizza *Le dernier spectacle (1998)*, che nasce in seguito alla volontà del coreografo, dopo tre spettacoli in cui non erano presenti passi di danza, di trattare in modo più approfondito la danza. Nel corso dello spettacolo, quattro danzatori (Antonio Carallo, Claire Haenni, Frédéric Seguet e lo stesso Jérôme Bel) si scambiano di continuo nome, personaggio e abiti: un uomo che non è Jérôme Bel si rivolge al pubblico dichiarando: «Io sono Jérôme Bel». A questo punto Seguet esce di scena, e sul palcoscenico si presenta il vero Jérôme Bel, vestito da tennista che dichiara: «Io sono Andre Agassi». Dopo aver fatto rimbalzare con la racchetta una palla sulla parete del palcoscenico esce di scena, e si presenta Antonio Carallo il quale, dichiarandosi Amleto, pronuncia la celebre frase: «To be or not to be, that is the question». *Le dernier spectacle* sviluppa la "questione fondamentale" in una dimensione coreografica tramite una serie di movimenti citati dal mondo dello sport, del teatro e della danza. Nel processo di stabilire e cancellare la propria identità, il corpo di ciascuno degli attori appare vuoto: potrebbe essere chiunque e nessuno allo stesso tempo. Con questa produzione Jérôme Bel riduce ulteriormente la sua estetica "a grado zero"; se in *Jérôme Bel* ha cercato di produrre un'immediatezza tra palcoscenico e spettatori, tramite la presenza dei corpi nudi, a prima vista *Le dernier spectacle* rimane quasi una sorta di "teoria danzata". Annientando qualsiasi tipo di identità, lo spettacolo mira a mettere in discussione l'originalità del movimento come idea centrale della danza moderna e contemporanea: l'assolo di Susanne Link in *Wandlung*, viene ripetuto da tutti e quattro gli attori finendo con il perdere la propria unicità. Privato dei suoi elementi fondamentali, lo spettacolo si chiude con il palco vuoto fatta eccezione per un registratore che legge i nomi di chi tra il pubblico ha prenotato lo spettacolo al botteghino. Proprio perché gli attori hanno abbandonato la scena, gli spettatori vengono riportati alla propria singolarità: con questo semplice

³⁵ Cfr. André Lepecki, *Exhausting Dance*, cit. p. 56.

³⁶ *Ibidem*.

dispositivo Bel riesce a prendere di mira anche chi non ha partecipato, almeno nella pratica, attivamente alla performance: il gioco dell'identità non è solo per Amleto, Agassi o Susanne Linke. Come ricorda Jérôme Bel: «gli spettatori sono i coproduttori dei miei spettacoli. Senza di loro non c'è spettacolo!»³⁷ Il coreografo, in seguito ha chiarito meglio il ruolo del pubblico. In *Le dernier spectacle* avviene uno scambio di ruoli e di funzioni: Bel si è posto come spettatore, dal momento che ha deciso di presentare delle immagini, come nel caso dell'assolo di Susanna Linke, proprio in questo ruolo. Al contempo è il pubblico presente in sala che diventa coreografo, con il compito di ricostruire la danza da ciò che gli viene presentato, e proprio in questo senso possono essere considerati coproduttori dello spettacolo.³⁸

L'intenzione di Bel con *Le dernier spectacle* era quella di creare un pezzo che gli permettesse di terminare la sua carriera teatrale per occuparsi di altro, da qui il titolo piuttosto eloquente. Nasce da qui lo stratagemma, già menzionato in precedenza, di diventare solamente il firmatario per il suo spettacolo *Xavier Le Roy*, che gli permette di rimanere legato al mondo del teatro e della danza e di proseguire la sua ricerca.

Il ritorno sulla scena di Jérôme Bel avviene con *The Show Must Go On (2001)*. Lo spettacolo, per via della sua struttura e di alcune scelte drammaturgiche, si avvicina molto a *Disabled Theater (2012)*. Non a caso Bel nel 2015 rimette in scena *The Show Must Go On* con la Candoco Dance Company, una compagnia che unisce attori con disabilità cognitive e motorie ad attori normodotati, stressando ancora di più i concetti elaborati nella performance originale. Nel processo creativo, Bel ha dato molto spazio alle discussioni con gli attori, tanto è che alcune scelte non sono interamente responsabilità del coreografo, bensì derivano da idee degli interpreti stessi. La struttura di *The Show Must Go On* è molto semplice: venti performers sono invitati ad interpretare e coreografare coralmemente diciannove brani. Tuttavia, in una modalità molto simile agli imperativi contenuti nelle magliette di Frédéric Seguet in *Shirtology*, tutte le azioni che avvengono sul palco sono dettate dal testo delle canzoni; le parole determinano la presenza o assenza dei ballerini sul palco, la loro coreografia e la loro partecipazione attiva alla performance. La musica si lega anche ad altri elementi della rappresentazione, come la luce: lo spettacolo infatti inizia con il brano *Tonight* del celebre *West Side Story*, e la scena rimane completamente nell'oscurità fino al termine della canzone. Successivamente, le luci si alzano gradualmente arrivando alla massima intensità al termine di *Let The Sun Shine In* dal musical *Hair*. Gli attori allora entrano in scena tutti insieme, invitati da *Come Together* dei *Beatles*. Da subito lo spettatore prende confidenza con la regola fondante dello

³⁷ Silvia Fanti, *Corpo Sottile*, cit. p. 56.

³⁸ Cfr. Jérôme Bel, *Lecture about The Last Performance*, October 2007.
<https://www.youtube.com/watch?v=ccR4rfoEckg&t=1994s>

spettacolo: tutto si verifica in funzione di ciò che comunica la musica. L'attenzione del pubblico è allora focalizzata secondo parametri rigidi, dove il minimo cambiamento non è più trascurabile. Le canzoni non si susseguono immediatamente: i momenti di silenzio corrispondono al tempo in cui il tecnico delle luci e del suono fa partire la musica. È proprio in queste situazioni che si intensifica l'aspetto *voyeuristico* della performance. A tale proposito, scrive Tim Etchells:

[...] Bel sembra avere inventato qualcosa che potremmo definire “conceptual time-based sculpture”, una sorta di scultura concettuale che si sviluppa nel tempo. Più semplicemente, ha capito che il teatro è un dispositivo (un gioco) costruito in modo che alcune persone ne guardino altre. È molto bravo a costruire dispositivi apparentemente trasparenti di questo tipo: dei punti di osservazione privilegiati che si posano sulle facce, i corpi e i movimenti degli esseri umani. Durante *The show must go on* mi ritrovo a guardare le persone, a destra, a sinistra, dietro, scorrendo un po' a caso. Il modo in cui uno muove il polso, il modo in cui uno abbassa lo sguardo. Il modo in cui uno fa bene una cosa e un altro un po' meno bene.³⁹

La lentezza e la uniformità che caratterizzano i momenti non danzati della performance in realtà nascondono dettagli vividi e sorprendenti. Gli spettatori hanno tempo a disposizione per prendere consapevolezza del proprio ruolo, del luogo in cui si trovano e di quello che sta accadendo. Bel trasforma i momenti di pausa in dei veri e propri momenti di riflessione e di creazione di significato. Quando non ballano, i danzatori rimangono sul palco senza ostentare alcuna forma di recitazione; ricambiano lo sguardo del pubblico, si osservano tra loro, si sistemano i vestiti. In questi momenti, come ci tiene a precisare Bel, sparisce la quarta parete: «Their instructions are to keep in mind they're on stage [...] there is no fourth wall».⁴⁰ I loro compiti sono molto precisi: non devono astrarsi, come ci si aspetta solitamente dagli attori, ma devono agire consapevoli della presenza del pubblico in sala.

La relazione tra spettatori e attori si intensifica quando questi sono chiamati a danzare. La danza in *The Show Must Go On* si concretizza come citazione: ciascun performer mette in mostra un vocabolario fisico⁴¹ che attinge alla cultura del quotidiano. Le coreografie assumono caratteristiche parodistiche, come nel caso di *Ballerina Girl* di Lionel Richie, durante la quale gli uomini si defilano e le attrici eseguono, come meglio possono, un *cliché* della danza contemporanea: il balletto. Nell'interpretazione di *My Heart Will Go On*, celebre colonna sonora di *Titanic*, attori e attrici in coppia traspongono sulla scena la famosa sequenza sulla prua della nave. Nel brano *I Like To Move It* gli attori letteralmente muovono una parte del loro corpo o un abito, e si dimostrano soddisfatti sorridendo per tutta la durata della canzone, mentre durante *Macarena* mettono in mostra la popolare coreografia, in una modalità che ricorda tanto uno scanzonato ballo di gruppo. Bel è molto abile a

³⁹ Silvia Fanti/Xing, *Corpo Sottile*, cit. p. 26.

⁴⁰ Cfr. Talk between Yvanne Chapulis and Jérôme Bel, December 2007.

<https://www.youtube.com/watch?v=sSw5U46xiZs&t=838s>

⁴¹ Silvia Fanti/Xing, *Corpo Sottile*, cit. p. 29.

giocare con le aspettative dello spettatore; dato il contesto, che è quello dell'evento teatrale fortemente istituzionalizzato, ci aspettiamo che sul palco venga presentato ciò per cui abbiamo pagato il biglietto. Nella realtà, le aspettative vengono disattese da quello che ci viene proposto: dei corpi scoordinati e poco allenati, un repertorio musicale prevedibile, i costumi che coincidono con gli abiti indossati quotidianamente. Come ci riferisce il coreografo, indebolendo la scena è possibile rafforzare lo spettatore.⁴² Presentando uno spettacolo qualitativamente basso, lo spettatore ha la possibilità di ricostruirne il senso, partendo dall'ente che ordina tutto lo spettacolo: la *pop music*. I danzatori interpretano i brani con un materiale di movimento che si avvicina alla *disco dance*, un genere che risulta molto familiare. Tutti i balli, fatta eccezione per *Private Dancer*, che è ballata "privatamente" da un unico soggetto, sono eseguiti coralmemente. Si viene a formare, sul palcoscenico, una vera e propria comunità che di fatto finisce per rappresentare anche quella di chi non è presente in scena. La rottura della quarta parete si è verificata nella pratica: in diverse rappresentazioni il pubblico si è effettivamente unito a ballare con i performers. In queste occasioni lo spettatore si è sentito legittimato ad unirsi alla danza, probabilmente guidato dal principio del "lo posso fare anche io" implicitamente suggerito dalla estetica e dalla struttura dello spettacolo. Tuttavia, se in *Le dernier spectacle* Bel chiedeva allo spettatore di essere coreografo, in *The Show Must Go On* in modo provocatorio chiede al pubblico di rimanere tale: pagare il biglietto, prendere posto nella platea e assistere allo spettacolo anche se quello che viene messo in scena, apparentemente, non ha alcun legame con le sue aspettative iniziali.

Con questo spettacolo, si conclude la prima fase del lavoro di Jérôme Bel, caratterizzata come abbiamo visto dall'indagine sul sistema della danza contemporanea e sulle sue modalità operative. Bel progressivamente ha cercato di nascondere il suo ruolo di coreografo e di danzatore, consegnando queste funzioni al linguaggio e agli spettatori. Dal 2004 si apre un secondo ciclo di opere, nelle quali offre la scena a singoli danzatori professionisti, invitati a raccontare la propria professione e i loro legami con le istituzioni con cui hanno collaborato. È interessante notare come, dopo tre anni di pausa, Bel torna a lavorare in un contesto molto differente da quello del festival di danza contemporanea in cui era solito operare.

⁴² Cfr. Talk between Yvanne Chapulis and Jérôme Bel, December 2007.
<https://www.youtube.com/watch?v=sSw5U46xiZs&t=838s>

Verso Disabled Theater

A partire da *Véronique Doisneau* (2004), Jérôme Bel decide di lavorare con singoli interpreti del mondo della danza. In un certo senso, continua la sua analisi sulle strutture dello spettacolo in una prospettiva diversa: indaga i processi tramite i quali i ballerini diventano tali, le condizioni lavorative nelle diverse compagnie di danza e il rapporto con le istituzioni. *Véronique Doisneau* nasce quando Bel venne invitato da Brigitte Lefèvre a realizzare una creazione per il balletto dell'Opéra di Parigi. Il coreografo si propose di mettere in scena una sorta di “documentario teatrale”⁴³ sulla carriera di Véronique Doisneau, *sujet* del balletto dell'Opéra arrivata ormai al culmine della sua carriera. La forma di narrazione adottata è quella autobiografica; la ballerina fornisce un profilo della sua persona, condivide informazioni sul suo stipendio e sui suoi figli. Parla di ciò che ha più amato nella sua carriera ventennale riproponendolo brevemente e racconta i desideri irrealizzati, aprendosi sentimentalmente al pubblico. Allora sul palcoscenico, accanto al corpo danzante-ideale, al quale solitamente è chiesto di esprimersi tramite i gesti prescritti dalla tradizione, troviamo il corpo reale di Véronique, donna di quarantadue anni e madre di due bambini. Lo spettacolo diventa un manifesto contro la dis-umanizzazione del corpo di ballo e del danzatore, il *sujet* diventa soggetto che formula un discorso attraverso un canale che il genere solitamente non autorizza: la parola. Mentre si esibisce nei pezzi preferiti, Véronique crea il suo accompagnamento musicale con la voce, quasi come un danzatore nella sala prove. Quando si esibisce, per esempio, in un estratto della *Bayadere* di Noureev, dall'incedere del suo respiro è possibile capire quali movimenti necessitano di un maggiore sforzo fisico. La sua stanchezza diventa palpabile e alla fine del ballo Véronique impiega diversi minuti per riprendere fiato. A dispetto della grandissima qualità con cui ha interpretato l'assolo, il suo evidente affaticamento risulta sorprendente se pensiamo all'immagine di danza (classica) tradizionale. Solitamente i ballerini si sforzano di creare un'illusione di facilità, mentre nella performance della Doisneau la dissimulazione dello sforzo esplode, ridimensionando la connotazione eterea del balletto. La fragilità di Véronique si scontra con la forza sincera con la quale ha raccontato di sé stessa.

Seguono, con le stesse modalità, altre produzioni onomastiche del coreografo: *Pichet Klunchun and myself* (2005), *Isabel Torres* (2005), *Lutz Föster* (2009) e *Cédric Andrieux* (2009). *Isabel Torres* è una performance per l'omonima ballerina brasiliana del Teatro Municipal di Rio de Janeiro. *Lutz Föster* è un assolo per Lutz Föster, performer di Pina Bausch, Bob Wilson e della José Limón Dance Company. *Cédric Andrieux* ripercorre la carriera di ballerino di Andrieux per Merce Cunningham, uno dei creatori della *Modern Dance* americana. Anche in questi spettacoli l'attore-protagonista

⁴³ Cfr. <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=8&ctid=1> (performances, véronique doisneau, presentation)

racconta il proprio ambiente di lavoro, dagli anni di accademia all'arrivo all'interno delle compagnie. Quello che Bel mette in luce è il punto di vista individuale di una minoranza, l'idea che gli artisti, raccontandosi, possano riconoscere il loro status di creatori. Questo approccio consente di stabilire un cambio di rotta rispetto alla tradizione dei critici e dei coreografi. Con le loro testimonianze, i ballerini dimostrano una soggettività legata al lavoro che è distinta dallo stereotipo della pratica coreografica.⁴⁴

Pichet Klunchun and myself, diversamente dagli altri spettacoli, prevede la presenza di due attori. Lo spettacolo è nato quando, nel 2004, Jérôme Bel è stato invitato a collaborare con Pichet Klunchun, danzatore specializzato nella tradizionale danza thailandese *Khon*. Come racconta lo stesso coreografo,⁴⁵ i due si sono incontrati senza sapere cosa avrebbe prodotto quell'incontro. Bel aveva solamente una vaga idea di cosa fosse la danza *Khon*, e Klunchun non conosceva il lavoro del francese:

The circumstances of our meeting determined the nature and the form of the result we obtained. Jet lag, the fascination that the city of Bangkok and its inhabitants exerted on me, the monstrous traffic jams which did not make it possible to do all rehearsals, the context of the Bangkok Fringe Festival where the piece had to be premiered, led us to present to the audience a kind of theatrical report of our experience.⁴⁶

Lo spettacolo è dunque un incontro tra due artisti culturalmente differenti che non conoscono nulla dell'altro, hanno delle pratiche artistiche e delle percezioni estetiche completamente diverse ma a dispetto di questo ricercano un punto in comune per colmare il gap culturale che li divide. Seduti l'uno di fronte all'altro, i due si scambiano domande riguardo vari argomenti come danza, lavoro e religione. Nei quesiti e nelle risposte i danzatori sembrano essere spontanei e desiderosi di informare e informarsi. Entrambi rinforzano le loro risposte con una dimostrazione pratica, come se tenessero una lezione di ballo a tutti gli effetti. *Pichet Klunchun and myself* dimostra che la danza può costituire un incontro, arrivando talvolta a trascendere la differenza culturale. È anche un meraviglioso esempio di come l'intreccio culturale richieda disponibilità, pazienza e ascolto.

Gli spettacoli della serie onomastica, compreso *Jérôme Bel*, si basano sul concetto di soggettivazione che Bel spiega in questi termini:

Quello che il pubblico vede sul palco è solo ciò che il coreografo Jérôme Bel, Xavier Le Roy, o i performer Véronique Doisneau, Isabel Torres, Pichet Klunchun stanno pensando. Anche se questo non è completamente vero. È solo ciò che il pubblico crede. Queste persone sono soggetti cui do l'opportunità di dire qualcosa sui propri lavori, sulla propria danza.⁴⁷

⁴⁴ Cfr. (<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=13&ctid=1>) (performances, cédric andrieux, presentation)

⁴⁵ Cfr. (<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=10&ctid=1>) (performances, pichet klunchun and myself, presentation)

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. Intervista di Emanuele Guidi a Jérôme Bel, 2006. https://www.exibart.com/arteatro/arteatro_interviste-jerome-bel-pichet-klunchun-and-myself/

L'affermazione risulta decisamente ambigua: se gli spettacoli si propongono come occasioni in cui il protagonista può raccontarsi al pubblico in maniera autentica, dalle parole del coreografo emerge una visione secondo cui egli stesso, di fatto, manipola gli attori sul palco, concedendo loro una libertà solo in apparenza. Questo è di fatto un tratto distintivo della poetica di Bel, caratterizzata da una forte scrittura scenica e da un'impronta registica che non riesce ad essere marginale ma che, al contrario, risulta dominante all'interno di ciascuna produzione.

Gli ultimi lavori di Jérôme Bel, a partire da *Disabled Theater* (2012), possono fare riferimento ai canoni di un'estetica relazionale,⁴⁸ secondo cui l'arte si è «gradualmente spostata dalla creazione di oggetti alla messa in atto di situazioni in grado di lasciare come residuo una relazione».⁴⁹ L'apparato teatrale, con i suoi codici, le sue regole, i suoi generi e i suoi interpreti diventa una grande risorsa per allargare il perimetro di ciò che può essere messo in mostra al suo interno, può essere democraticamente rimodellato affinché sia aperto non solo alla comunità che da anni lo abita, ma anche ad una nuova collettività. Si rifiutano l'autoreferenzialità e l'elitismo e in questo senso l'atto artistico mira ad un risultato terapeutico.

In *Cour d'honneur* (2013) invita sul palco, nel contesto del Festival d'Avignone, quattordici persone che raccontano la propria esperienza di spettatori, riservando un posto d'onore anche a chi nelle produzioni contemporanee è sempre stato marginalizzato. Bel propone un teatro che è memoria tramite i resoconti degli spettatori.

Successivamente Bel realizza *Gala* (2015), dove lavora con un cast formato da professionisti e non professionisti. È una tappa del suo percorso contro l'esclusione della pratica teatrale, dopo aver portato sul palco disabili mentali e semplici spettatori. Spinto dall'esperienza di workshop con non professionisti condotta in questi anni, Bel si propone di realizzare una performance flessibile e adattabile in vari contesti. In tal modo prende una delle forme più comuni delle esperienze teatrali: il gala, un'occasione festiva che coinvolge una moltitudine di persone. Nel gala di Bel ballerini di diversa provenienza e generazione, ciascuno con proprio virtuosismo e la propria particolare fisicità, affrontano la scena eseguendo quattro immagini iconiche del mondo della danza: la *pirouette* per il balletto, il valzer nelle danze popolari, l'improvvisazione come tecnica della danza moderna e contemporanea, il *moonwalk* per la danza nella cultura popolare e le scelte individuali del singolo danzatore.⁵⁰

Per concludere, alcune parole che sintetizzano e dimostrano come la ricerca artistica di Jérôme Bel sia da un lato in continua trasformazione, pur restando fedele alle linee teoriche stabilite

⁴⁸ Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0*, cit. p. 147.

⁴⁹ Ivi, p. 137.

⁵⁰ Cfr. Antonia Alampì, *Jérôme Bel. 76'38'' + Infinito*, cit. p. 11.

fin dall'inizio della sua carriera:

My goal is to bring professionals to the same relation to time and space. I want to bring them to this level of liveness. I have to change everything. I would like to find a way to let super-dancers dance again in a way they are not afraid of, unrestrictedly. I am not interested in improvisation; I am interested in freedom on stage, in emancipation from the power of theatrical discourse, from the theatrical traditions, from narcissism.⁵¹

⁵¹ Sandra Umathum, Benjamin Wihstutz, *Disabled Theater*, Zurigo-Berlino, Diaphanes, 2015, p. 173.

CAPITOLO III

Genesi e analisi di Disabled Theater

Disabled Theater nasce dall'incontro tra Jérôme Bel e la Theater HORA di Zurigo, compagnia teatrale composta da attori professionisti con disabilità. La compagnia fondata nel 1993 dal regista ed educatore teatrale Michael Elber e Gerda Fochs, operatrice sociale, mira anche a fornire un ambiente professionale per attori con disabilità cognitive. Tuttavia, l'ambizione principale dell'*ensemble* è quella di "fare teatro" per finalità artistiche, fornendo un contributo alla scena teatrale contemporanea, piuttosto che come risultato di una certa politica in materia di disabilità.⁵² Il percorso di formazione degli attori si basa su un corso della durata di due anni chiamato *Freie Republik HORA*, all'interno del quale i partecipanti affrontano laboratori mirati all'autodeterminazione e all'apprendimento delle tecniche coreutiche e di recitazione è fornito un vero e proprio percorso di formazione professionale. Tuttavia, il fatto che la loro ammissione alla compagnia sia basata sul possedere una qualche disabilità cognitiva fa riflettere sul fatto che professionalità e handicap siano incompatibili.

La collaborazione con Jérôme Bel ha segnato un punto di svolta, e la Theater HORA per la prima volta nella sua storia ha potuto ottenere notevoli sovvenzioni, riuscendo ad assumere un direttore di produzione, e di conseguenza ottenere una copertura mediatica più frequente; il riconoscimento del lavoro da parte della critica e del pubblico ha permesso a *Disabled Theater* di presenziare a numerosi festival ed eventi, uscendo dai limiti del cosiddetto "teatro sociale, inclusivo e di comunità". È proprio questo il cambio di direzione che Theater HORA ha vissuto e sta vivendo: il poter lavorare in un ambiente in cui la disabilità non è esclusa dalle pratiche visive e discorsive, né limitata dal vincolo del "politicamente corretto". Lo spettacolo, presentato in anteprima al Kunstenfestivaldesarts di Bruxelles nel 2012, è stato co-prodotto da Essen Ruhrtriennale, Festival d'Avignon, Festival d'Automne à Paris e Berlin HAU Hebbel am Ufer. Nel settembre del 2012 ha vinto il Children's Choice Award in due categorie alla Ruhrtriennale, e nell'ottobre dello stesso anno la commissione teatrale della città di Zurigo ha assegnato alla compagnia una donazione in riconoscimento di quanto raggiunto con questo progetto. Nel 2013 la produzione è stata premiata come uno dei quattro Swiss Dance Awards per la danza contemporanea. Lo stesso anno è stata invitata al Berlin Theatertreffen, dove l'attrice Julia Häusermann ha ricevuto il premio Alfred Kerr per la sua

⁵² Le informazioni sono riportate nel sito della compagnia Theater HORA.
<http://www.hora.ch/2013/index.php?s=2&l1=546&l2=504> (2019/11)

interpretazione. Un riconoscimento che assume un significato particolare, se si analizzano le motivazioni che hanno portato Thomas Thieme ad assegnarle il premio:

I have made up my mind in favor of a 21-year-old actress from Theater HORA in Zurich,... whose directness and dedication were outstanding. My criteria—I had quite a list—all went down the drain. I suddenly saw this young talent, the future: completely forgetful of the world and of herself; imbued with anarchic humor and silent aggression; and infinitely sad; extremely powerful and frighteningly tender; very soft and also like muscle. During every single moment on stage, she was busy with her playing, with her anger, with herself, with her love for the giant sitting next to her. Existence in the present moment, melancholy and boisterous at the same time. And forsaken. Not a chance to pin her down on a special technique of whatever kind, or a ready-made punchline.⁵³

Nessun attore con disabilità cognitive aveva mai ricevuto questo premio, tuttavia Thieme non motiva la sua decisione protestando contro l'esclusione delle persone disabili o auspicando ad un teatro più inclusivo. Al contrario, la particolare condizione dell'attrice non è nemmeno menzionata e il suo discorso si rifà a questioni puramente estetiche. Se è vero che la valutazione di una performance di danza tiene conto di vari elementi, tra cui le competenze tecniche, l'esibizione della Häusermann non è propendente al virtuosismo tecnico che solitamente associamo ad un danzatore professionista. Tuttavia, sembra proprio questa impossibilità nell'identificare particolari abilità nell'attrice ad aver condotto Thieme all'assegnazione del premio, che risulta quindi l'effetto di considerazioni puramente estetiche che neutralizzano qualsiasi possibile implicazione etica e politica.

Jerôme Bel, su invito di Marcel Bugiel, drammaturgo di Theater HORA, decide di incontrare la compagnia nell'ottobre del 2010.

I wrote them that as I was coming to perform in Zurich in three months, I would be interested to meet the actors for three hours. After those three hours, I asked for five days. And after those five days, I said I would like to make a piece with them. [...] I wanted to know why I had been so deeply moved, I was crying watching them perform. I couldn't explain this emotion to myself, so I needed to work with them to try to understand this totally unexpected reaction.⁵⁴

In quei cinque giorni di lavoro ha preso forma lo spettacolo, che consiste in una resa essenziale di alcuni *topoi* di Bel, come la semplicità della struttura e quella che Tim Etchells ha definito drammaturgia degli elenchi⁵⁵. L'intero spettacolo è infatti riconducibile a un elenco di regole/comandi stabilite dal regista, alle quali gli attori sono di volta in volta invitati ad obbedire; è proprio la ripetizione dei comandi che definisce la struttura dello spettacolo. La presenza della regola vincolante e la genesi dello spettacolo in un arco di tempo relativamente breve sono elementi che

⁵³ Sandra Umatham, Benjamin Wihshtutz, *Disabled Theater*, cit. p. 46.

⁵⁴ Gia Kourlas, *Jerôme Bel talks about Disabled Theater*, 2013. <https://www.timeout.com/newyork/dance/jerome-bel-talks-about-disabled-theater>

⁵⁵ Silvia Fanti/Xing, *Corpo sottile*, cit. p. 25.

ritornano anche nel precedente *The Show Must Go On*; questa somiglianza tra i due spettacoli si ripresenterà anche in altri momenti. I cinque giorni di prove con gli attori non sono stati privi di difficoltà. La compagnia e il coreografo, parlando lingue diverse, comunicavano unicamente tramite un interprete. Questo aspetto non ha certamente facilitato uno scambio di idee già di per sé complicato, vista la particolare condizione degli attori e la loro difficoltà nel raccontarsi agli altri. Ma è anche grazie a questa barriera linguistica che il regista decide di lavorare privilegiando la danza come mezzo di comunicazione:

Language is not their easiest way to express themselves, but their dances are eloquent. My last pieces have been very discursive, so I started to ask them to tell me things, but it was very difficult; then, I asked them to dance and suddenly I realized how expressive they were, how revealing of their reality, how I could read through their dance their relationship to the world. I could see what they were thinking, I could see their mental structure. I rediscovered with them the power of dance. They brought me back to dance. This was very unexpected.⁵⁶

La danza diventa il mezzo di comunicazione che permette a Jérôme Bel di avvicinarsi agli attori e di comprendere chi sono nella realtà e che rapporto hanno con il palcoscenico. È un processo creativo simile a quello messo in pratica in *Pichet Klunchun and Myself: Disabled Theater* diventa non solo un documento di come questo tipo di attori risponde ad una situazione di incontro con il regista/coreografo, ma anche una sorta di resoconto del lavoro cronologico sviluppato con gli artisti. In questo modo lo spettacolo prende forma sulla base di improvvisazioni strutturate, assoli preparati dagli attori in modo indipendente su brani da loro selezionati. L'autonomia dei ballerini nel preparare le proprie coreografie gioca un ruolo fondamentale per la totalità dello spettacolo. Il coreografo racconta⁵⁷ di come inizialmente avesse tentato di proporre agli attori brani di suo gradimento, per poi rendersi conto di quanto in realtà li stesse alienando nella stessa misura in cui lo sono nella vita di tutti i giorni. Al contrario, ridefinendo il suo ruolo, il regista permette loro di presentarsi al pubblico spontaneamente.

Lo spettacolo, della durata di novanta minuti, inizia con il palco vuoto, fatta eccezione per undici sedie disposte a mezzaluna, e un assistente seduto sul lato destro che saluta il pubblico e spiega che servirà unicamente come traduttore, perché gli attori parlano svizzero tedesco a differenza di Bel. Chris Weinheimer e Simone Truong sono gli assistenti che si alternano, in base al programma delle tournée e alla loro disponibilità, a presenziare sul palco. Sono stati scelti da Bel sulla base di criteri ben precisi: vivere a Zurigo, conoscere inglese, francese, tedesco e svizzero tedesco, e essere

⁵⁶ Cfr. Gia Kourlas, *Jérôme Bel talks about Disabled Theater*, 2013. <https://www.timeout.com/newyork/dance/jerome-bel-talks-about-disabled-theater>

⁵⁷ Sandra Umathum, Benjamin Wihshutz, *Disabled Theater*, cit. p. 166.

danzatori professionisti. Quest'ultimo potrebbe sembrare un requisito di poca importanza, dal momento che sul palcoscenico svolgono un ruolo relativamente semplice. Ciò nonostante, in quanto danzatori hanno la puntualità necessaria per regolare l'unità di spazio-tempo durante l'esibizione e per gestire i "tempi morti" che molto spesso intercorrono durante *Disabled Theater*. La figura dell'assistente, inoltre, recita la parte di Jérôme Bel, e così facendo delinea precisi rapporti di potere tra lui e i performer. L'autorità risiede nel regista che, invitando gli attori a svolgere i propri compiti, detta il ritmo delle azioni; i performer non possono sottrarsi al comando del regista, altrimenti fallirebbe l'intero spettacolo. Come in *The Show Must Go On*, l'autonomia dei performers è limitata dall'obbedienza alle istruzioni, in questo caso impartite da Bel tramite l'assistente.

Remo Beuggert, Gianni Blumer, Damian Bright, Matthias Brücker, Nikolai Gralak, Matthias Grandjean, Julia Häusermann, Sara Hess, Tiziana Pagliaro, Fabienne Villiger, Remo Zarantonello⁵⁸ sono invitati in sequenza a [1] stare in piedi di fronte al pubblico per un minuto, [2] dichiarare il proprio nome, età e professione, [3] identificare il proprio handicap, [4] presentare un assolo di danza da loro preparato e su una canzone scelta da loro, [5] esprimere il proprio parere sullo spettacolo in generale, [6] inchinarsi al pubblico. Quando non sono tenuti a svolgere il proprio compito come da istruzioni, gli attori si siedono sulle sedie aspettando il proprio turno. Purché rispettino l'ordine impartito, le azioni che compiono sono in qualche modo negoziabili: ciascuno è libero di interpretare il compito assegnato secondo il proprio sentimento.

Il primo incontro con la platea avviene quando gli attori, uno per volta, si presentano al centro del palcoscenico in totale silenzio per un minuto. Prima di conoscere chi sono e cosa fanno ci è richiesto di guardarli, senza distogliere lo sguardo come siamo abituati a fare nella vita di tutti i giorni. La presenza degli attori, senza musica, momento di caratteristica "estetica Bel", ricorda molto quella che Tim Etchells definisce "conceptual-time based sculpture",⁵⁹ la funzione primaria del teatro: persone che guardano altre persone. Questo sguardo reciproco diventa lungo, quasi estenuante, ma ci permette di riconoscere la presenza ed esistenza dell'altro. A mano a mano che gli attori si alternano, entriamo in sintonia con i vari modi in cui si presentano: qualcuno sembra tranquillo e accenna un sorriso, qualcuno è evidentemente impaziente, ha lo sguardo fisso a terra e stringe i pugni. Basta la loro semplice presenza ad ampliare la gamma di corpi che siamo soliti vedere in azione sul palcoscenico. Liberi da finzione teatrale, i primi quindici minuti scorrono lentamente, dominati dalla sfilata silenziosa dei performer, che non ci lascia altra scelta se non quella di ricambiare lo sguardo; è il teatro stesso che ce lo ordina, altrimenti verrebbe dis-abilitato alla sua radice. Il ruolo critico dello

⁵⁸ L'analisi dello spettacolo si basa sulle performance degli attori che hanno creato *Disabled Theater* insieme a Jérôme Bel nel 2010, gli stessi riportati all'interno della scheda dello spettacolo consultabile sul sito internet del coreografo. Attualmente il cast ha accolto nuovi interpreti e ne ha salutati altri.

⁵⁹ Cfr. capitolo II p. 19.

spettatore viene stimolato sin dalla prima scena; ancora una volta Bel ci richiede di ricoprire diligentemente il nostro compito all'interno della performance. Seduti sulla nostra poltrona nell'oscurità della sala, possiamo distogliere lo sguardo senza che nessuno se ne accorga, non sentiamo il peso di un'infinità di occhi puntati addosso. Mentre sul palco gli attori sono costretti ad affrontare il primo pregiudizio al quale vanno incontro nella vita di tutti i giorni. Dopo che l'ultimo interprete si è seduto al suo posto, lo spettacolo può continuare.

L'assistente si rivolge nuovamente al pubblico, affermando che la seconda cosa che Jérôme ha richiesto agli attori di fare è di dichiarare il proprio nome, età e professione. Gli attori che sul palcoscenico interpretano loro stessi, come abbiamo visto, sono un elemento presente anche in altri spettacoli di Bel. Come nel caso di Frédéric Seguet e Claire Haenni in *Jérôme Bel*, al pubblico vengono rivelati i veri nomi degli attori sul palco. I corpi si riempiono di significato e gli interpreti emergono come persone con le quali è possibile relazionarsi. Assumono una dimensione pubblica, diventando responsabili di ciò che presentano sul palcoscenico secondo un principio di soggettivazione.⁶⁰ È lecito domandarsi se questo principio sia applicabile anche a questo tipo di attori, vista la loro particolare condizione. Sicuramente, Bel è molto abile a mettere in scena un cambiamento nella nostra percezione del performer: da non entità a persona. Tuttavia, sotto la lente della disabilità intellettiva, siamo portati a domandarci se le parole dei membri della Theater HORA abbiano lo stesso peso di quelle di altri interpreti in altri spettacoli. Possono questi attori dire qualcosa sui propri lavori, sulla propria danza? Quando viene richiesta loro la professione, la risposta univoca che gli undici sul palco forniscono è quella di *attore*. È una rivendicazione molto forte: dichiarano, di fronte ad un pubblico intellettuale riunito in sala per assistere ad uno spettacolo di danza contemporanea, che la loro principale attività è quella di vivere il palcoscenico. Ribadendo la loro condizione di attori, gli artisti si propongono di superare il cliché pervasivo che il teatro per le persone con disabilità cognitive debba essere necessariamente qualcosa di amatoriale, o nel migliore dei casi un'occupazione terapeutica part-time. Al contrario, le loro risposte provano che *Disabled Theater* è realizzato da attori a tutti gli effetti, che possono agire come desiderano, rappresentando loro stessi o qualcun altro. La domanda posta da Bel è una forte provocazione: Theater HORA si presenta da subito come una compagnia di professionisti. Bel ci invita ancora una volta a riflettere: è sensato domandare ai membri di una compagnia il loro mestiere? In altre occasioni potrebbe sembrare una domanda irragionevole, ma dal momento che la compagnia è composta da attori con disabilità, la concezione di professionalità viene messa in crisi, tant'è che tramite questa domanda al pubblico viene ricordato, se non ribadito, che quello a cui stanno presenziando è il prodotto di artisti allenati.

⁶⁰ Cfr. capitolo II p. 22.

È interessante notare come successivamente a questa risposta unanime, alla richiesta di identificare il proprio handicap, siano pochi gli attori a fornire una descrizione medico-scientifica riguardo la propria condizione. Se Damian afferma con sicurezza, «I have one chromosome more than you guys in the audience», Tiziana risponde semplicemente «I don't know». Alcuni optano per descrivere fenomenologicamente il modo in cui sperimentano i loro sintomi, come Gianni: «My handicap is: there is something with my fingers. Taking the fingers in the mouth». Lorraine invoca con forza il pregiudizio tramite il quale una crudele norma la definisce «My handicap is: i'm a mongoloid. I'm a fucking mongol». In questa parte dello spettacolo l'esperienza disabile viene percepita, vissuta e narrata in prima persona, in quanto sono gli stessi attori, di cui ora conosciamo nome, età e professione, a raccontarci il modo in cui convivono con la propria condizione. Se nella precedente presentazione di sé si erano dichiarati parte di una società civile, esponendo la propria disabilità intellettiva si inseriscono in un'ulteriore parte di questa società: quella disabile. È un momento molto forte all'interno dello spettacolo, che segna inequivocabilmente una separazione netta tra pubblico e attori. L'intento di Jérôme Bel non è stato quello di mascherare le disabilità: «What was so extraordinary for me was their disabilities. I didn't want to hide them. I wanted to understand their reality, and why they were like this onstage». ⁶¹ Gli attori devono essere presentati come disabili poiché è proprio la loro disabilità che funge da elemento per decostruire le norme e le regole del teatro, in quanto rappresenta l'apoteosi dell'*amateur*. Questa è certamente una delle ragioni per cui *Disabled Theater* rappresenta una *pièce* eticamente problematica e per cui Jérôme 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 spettacolo continua con la presentazione degli assoli, che si susseguono senza commenti e senza un contesto narrativo. Ancora una volta è il traduttore ad invitare uno ad uno gli attori al centro del palco. Tiziana, la prima a prendere posizione, balla scuotendo i capelli sulle note di una canzone pop italiana. Remo tiene il ritmo ondeggiando la testa e imitando un direttore d'orchestra

⁶¹ Cfr. Gia Kourlas, Jérôme Bel talks about Disabled Theater, 2013. <https://www.timeout.com/newyork/dance/jerome-bel-talks-about-disabled-theater>

con la mano. Miranda, supportata dal resto della compagnia che batte le mani a ritmo, decide di muovere i fianchi scegliendo una canzone molto ritmata. Julia interpreta con energia *They Don't Care About Us* di Micheal Jackson, imitando le movenze della popstar, mentre Peter alza la mano destra e sorride mentre suona una classica ballata tedesca. Damian si muove a ritmo di una traccia techno, Lorraine piroetta su *Dancing Queen* degli ABBA, con una gestualità liberamente ispirata alla danza classica.⁶² La selezione musicale, che attinge uniformemente al genere della *pop music*, la gestualità, il feeling con il pubblico e l'assenza di una particolare tecnica coreutica dimostrano la familiarità che gli attori hanno con l'iconografia tipica della cultura pop; in un certo senso, agiscono come chiunque altro farebbe se gli venisse richiesto di coreografare e presentare un ballo.⁶³ La selezione musicale e la coreografia che rifiuta i virtuosismi avvicinano ancora una volta *Disabled Theater* a *The Show Must Go On*. Bel non sembra rifiutare il repertorio della musica popolare nemmeno in questo caso. Però, se nello spettacolo del 2001 con la danza corale dei venti performers presenti sul palco, si venuto a creare un senso di comunità tale da generare la rottura della quarta parete, nel caso di *Disabled Theater* la musica e la danza assumono caratteristiche diverse. Innanzitutto, gli attori sono invitati a ballare singolarmente. Inoltre, per dirla con Jérôme Bel, se *The Show Must Go On* si basa su «professional performers doing stupid things»⁶⁴, in *Disabled Theater* il non-virtuosismo della performance degli attori non è ricercato o richiesto dal coreografo, ma è una caratteristica innata che contraddistingue la loro presenza sulla scena. In quest'ottica, la danza che i membri della Theater HORA propongono rappresenta un fallimento a priori. Ma quello che Bel ci richiede è di rispettare il nostro ruolo di spettatore di uno spettacolo di danza contemporanea, e di perseverare nel nostro compito ancora una volta. La performance allora non cerca di dimostrare la capacità o meno degli attori di superare il proprio deficit, si concentra piuttosto sulla loro possibilità di esprimersi attraverso il movimento. I corpi degli attori della Theater HORA sono *weak bodies*⁶⁵ nel senso più estremo del termine, ma sono uno straordinario esempio di come i nostri movimenti siano frutto di una continua autorappresentazione in relazione al contesto che ci ospita. Se prima di presentare il proprio assolo, ciascun attore, seduto al suo posto, assume un atteggiamento quotidiano e disinteressato (qualcuno sbadiglia, qualcuno beve, qualcuno si mette le dita nel naso), durante la vera e propria performance riarticolarono il proprio corpo imitando gesti e pose riconducibili al contesto *pop* di riferimento. Il potere di appropriarsi di queste forme e di abbandonarsi alla danza trascende i limiti sociali, e dimostra che è la cultura a rendere i nostri corpi umani. In questa ottica, la tecnica assume un ruolo marginale. Gli attori ballano senza la pretesa di offrire una danza scolasticamente perfetta, non

⁶² Cfr. Sandra Umatham, Benjamin Wihstutz, *Disabled Theater*, cit. p.24.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 130.

⁶⁵ Cfr. capitolo II p. 15.

possiedono le capacità virtuosistiche che il teatro professionale è solito mettere in mostra. Tuttavia, sembrano fiduciosi nella loro riscoperta identità di danzatori e liberi di esprimersi.

Dopo che hanno terminato i loro assoli, l'assistente li invita ad esprimere un'opinione sullo spettacolo: le considerazioni degli interpreti, implicitamente, si confrontano con le nostre. Gianni dichiara: «I'm not happy with the solos. I want to be part of the seven best, too».⁶⁶ Alla dichiarazione di Gianni, segue una precisazione dell'assistente: «After that Jérôme finally decided to show the four solos he didn't chose».⁶⁷ Bel ha affermato⁶⁸ che questa decisione è stata sicuramente influenzata dal commento di Gianni, ma che in primo luogo scegliere solo sette degli undici assoli era un tentativo di svolgere il proprio ruolo di coreografo e decidere cosa fosse “buono” e “meno buono”, affinché anche il pubblico potesse avere dei criteri di giudizio. Tuttavia, a seguito delle lamentele sugli assoli non presentati, ha stabilito di inserire la chiarifica dell'assistente e di presentare tutti i pezzi. Ma le ultime quattro coreografie sono realmente peggiori delle prime? Quali sono le basi di un giudizio estetico se questi attori non riescono a soddisfare gli standard che la danza contemporanea esige? Secondo Bel, il giudizio può prescindere dalla logica dell'abilità. Come dimostrato, anche dalle motivazioni del giudizio di Thieme per l'assegnazione del premio a Jülia Haussermann, i criteri che uno spettatore utilizza per valutare una performance sono un insieme di convenzioni. Queste convenzioni, da sempre nella mira della critica di Jérôme Bel, vengono ulteriormente messe in discussione dalla presenza di attori che non le rispettano non per scelta artistica, ma per natura. Il coreografo ci informa che i membri della Theater HORA soddisfano la sua ricerca di eliminare sul palco i tecnicismi e la sofisticazione. La loro forza è quella di essere sé stessi sul palco in una maniera completamente diversa da qualunque altro interprete, dal momento che non si lasciano assuefare da schemi abitudinari:

«[...] on stage these performers are not disabled at all. Theatrically speaking, they are super strong. On stage their presence is phenomenal. Thus, Disabled Theater is in fact a very *abled theater*, because the strength of the theater is to be in the present, to perform. Not to play, to act [...] If they don't remember what they are supposed to do on stage, you seem them trying to remember [...] That is what I call transparency. They are not hiding their failures, they are not hiding that something is different to a certain extent».⁶⁹

È in questo senso che è possibile cogliere la professionalità della Theater HORA: riproporre in ogni replica quella che dà l'impressione di essere spontaneità, pur rimanendo fedeli alle regole, ai tempi e al ruolo stabiliti dal coreografo. L'immagine che il coreografo fornisce di questi attori è in

⁶⁶ Cfr. Sandra Umatham, Benjamin Wihshtutz, *Disabled Theater*, cit. p. 22.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Amanda Di Lodovico, Mark Franko, *Uncomfortable Conceptual Entertainment*, January 2014.

<http://www.jampole.com/OpEdgy/?p=268#respond>

⁶⁹ Sandra Umatham, Benjamin Wihshtutz, *Disabled Theater*, cit. p. 172.

controtendenza rispetto ai lavori di altre compagnie. Non mascherando le disabilità degli attori e non chiedendo loro di mettere in scena un lavoro per cui hanno dovuto studiare o seguire un allenamento, capiamo che gli attori possono essere definiti tali non “a dispetto” della loro condizione di disabile, ma “a dispetto” del fatto che il coreografo abbia costruito uno spettacolo che, a eccezione delle parti da solisti, non li mette in condizione di esibire al meglio le loro capacità espressive e il loro talento.

L’operazione di Bel, al di là delle critiche che sono state sollevate, rappresenta una presa di posizione molto forte nei confronti dell’istituzione teatrale e delle sue norme e, auspicando una sempre maggiore democratizzazione del teatro e della danza, *Disabled Theater* sembrerebbe riuscire a contemplare il progetto di una inclusione sociale e di una partecipazione più attiva degli individui con disabilità.

Riflessioni a partire dalla critica

La critica si è divisa, come del resto per molti spettacoli del coreografo, tra i sostenitori e i detrattori. Questi ultimi hanno considerato *Disabled Theater* non solo l’ennesima provocazione di Bel nei confronti del mondo della danza e del teatro, ma un vero e proprio affronto alle persone con disabilità. Generalmente, il principale capo d’accusa è quello di aver presentato gli attori sul modello dei *freak show*, come fenomeni da baraccone completamente in balia del giudizio del pubblico. Lo spettacolo, al di là del titolo provocatorio e delle dichiarazioni dei personaggi, in effetti non contestualizza la disabilità in modo più approfondito. In quest’ottica, è lecito ritenere che questa tematica richieda maggiore attenzione e che quindi venga fornito al singolo attore più spazio. Giudizi negativi sono arrivati anche da chi da molto più tempo di Bel lavora in compagnie inclusive, come Gisela Höne di RambaZamba, una compagnia di Berlino che, riferendosi a *Disabled Theater*, rivendica il proprio lavoro: «In this respect, theater with disabled persons in Germany is already a few steps ahead...».⁷⁰ Compagnie come RambaZamba, come anche Theater HORA al di fuori di questo spettacolo, lavorano con attori con disabilità nel senso classico del termine.⁷¹

Leon Hilton fa notare⁷² che se da un lato la performance apre a nuove possibilità di relazione tra danza e discorso, tuttavia non riconosce alcuni pericoli politici ed etici. Sembra infatti lasciare intatta la distinzione tra disabili e non disabili: promuove un incontro tra due parti che sono inequivocabilmente inconciliabili e radicalmente diverse e che, esaurito lo spettacolo,

⁷⁰ Sandra Umatham, Benjamin Wihshtutz, *Disabled Theater*, cit. p. 103.

⁷¹ Cfr. capitolo I p. 11.

⁷² Leon Hilton, *Presence. Rhetoric. Difference: Jérôme Bel and Theater HORA’s Disabled Theater*, in «TDR/The Drama Review», vol. 58, n. 3, 2014, pp. 156-162.

apparentemente non hanno ragioni per continuare la relazione. Hilton fa inoltre notare come le motivazioni di Bel riguardo alla presunta relazione “più prossima” degli attori con il presente facciano leva su di una modalità di fruire dello spettacolo che definisce “affettiva,” in quanto si basa su di un’osservazione accurata, nei minimi dettagli, degli interpreti sul palco.

Il critico del New York Times Siobhan Burke descrive *Disabled Theater* come una “collaborazione schietta” che ci permette di fermare lo sguardo su chi, nella vita di tutti i giorni, tendiamo ad evitare.⁷³ Persiste infatti un sentimento di pietismo nei confronti delle persone con disabilità, dettato talvolta da un’educazione comune secondo cui guardare troppo a lungo queste persone significa metterle a disagio. Secondo il critico, lo spettacolo diventa un’occasione per superare questa convinzione e legittima il nostro sguardo, che da pietoso diventa di ammirazione. Continua sostenendo che dopo aver assistito allo spettacolo, avrebbe desiderato fortemente passare ancora del tempo con loro. André Lepecki⁷⁴ riguardo alla dichiarazione di Burke fa notare come, in realtà, coloro con cui desideriamo connetterci vivono le nostre comunità e come il primo passo verso un possibile incontro debba partire inevitabilmente da noi. Sempre secondo Lepecki, la vera innovazione in termini di estetica risiede proprio nell’approccio riduttivo che fa della disabilità; Bel infatti presenta gli attori semplicemente come soggetti isolati, passivi, il cui unico scopo è essere guardati dal pubblico. Gli attori non dimostrano in alcun modo una tendenza alla recitazione, se non in quei rari momenti in cui trasgrediscono ai comandi del regista. Lepecki fa in particolare riferimento alla performance di Peter Keller che non rispetta quasi mai le indicazioni e nei momenti in cui è invitato a parlare al microfono, elude quasi tutte le domande. Al contrario si concede in lunghi monologhi apparentemente sconnessi e privi di senso. Per Lepecki, Keller rifiuta di entrare nella visione riduttiva di Bel della disabilità, offrendo al pubblico uno spazio di emancipazione e di sollievo dall’impostazione normativa dello spettacolo. In altre parole, disobbedendo alle indicazioni del coreografo e sostituendo le direzioni secondo la propria *agency*, Keller riesce con entusiasmo a stabilire un rapporto con il pubblico condividendo sentimenti che altrimenti non avrebbe potuto esternare vista la struttura dello spettacolo.

Secondo Gerald Sigmund,⁷⁵ *Disabled Theater* rappresenta uno spettacolo fortemente politico non perché offre un’occasione di rappresentazione ad un gruppo di persone che solitamente non sono chiamate ad esibirsi, ma perché rende difficile valutare il modo in cui rappresenta le persone con disabilità sia appropriato o meno. Ogni volta che un attore o una attrice sfilava sul palco, siamo

⁷³ Cfr. Siobhan Burke, *Performance Arts That Looks a Lot Like Theater*, November 2013.

<https://www.nytimes.com/2013/11/16/arts/design/performance-art-that-looks-a-lot-like-theater.html>

⁷⁴ Cfr. Sandra Umathum, Benjamin Wihshtutz, *Disabled Theater*, cit. p. 80.

⁷⁵ Ivi, pp. 13-30.

inequivocabilmente portati ad osservare il suo ruolo dal punto di vista della disabilità. Questo approccio, come molte recensioni hanno fatto notare, può risultare riduttivo e vincolante; tuttavia, sembra proprio essere l'aspirazione con cui la disabilità è presentata a fungere da critica sia nei confronti della danza contemporanea per la sua esigenza estetica di virtuosismo, sia nei confronti della società stessa per l'esclusione delle persone con disabilità. A giudicare dai dibattiti accesi che la performance ha suscitato, *Disabled Theater* non è solo uno dei lavori più politici degli ultimi anni, ma anche uno dei più innovativi in termini di estetica e possibilità della danza e del teatro.

Per esprimere un giudizio complessivo in merito allo spettacolo è importante tenere conto di tutte le differenti considerazioni che la critica ci ha fornito. Ciascun critico, infatti, ha evidenziato degli aspetti pertinenti, siano essi a favore o contrari all'opera del coreografo francese.

L'accusa di aver messo in mostra gli attori trattandoli come *freaks* e non sfruttando al massimo la propria capacità artistica è legittima, a mio parere, se mossa da figure con una grande esperienza nell'ambito della danza e del teatro inclusivo. In effetti, il grande impegno e lo sforzo di lavorare con questo tipo di artisti possono sembrare, vedendo il lavoro ed il conseguente successo di Bel, minimizzati e trascurati. Tuttavia, chi si pone su questa linea di pensiero molto spesso non contempla la profonda ricerca artistica del coreografo e la carica di significati che questo approccio apparentemente riduttivo nei confronti degli attori di Theater HORA porta con sé. Considerare i membri della compagnia capaci di raggiungere risultati artistici ben superiori a quelli conseguiti in *Disabled Theater* dovrebbe significare, in linea teorica, credere e appoggiare una dimensione in cui la disabilità non viene esclusa da qualsiasi pratica e attività. Nonostante ciò, l'indignazione che lo spettacolo suscita rischia di legarsi maggiormente allo sgarbo che il coreografo fa nei confronti dello spettatore, presentando ancora una volta una performance di danza dove di questa ve ne è ben poca, piuttosto che nei confronti degli attori coinvolti. Se molto probabilmente lo sdegno del pubblico rimane uno degli obiettivi dello spettacolo, questo deve rivolgersi alla "schiavitù" che chi sta sul palco vive nei confronti del coreografo, che per voce dell'assistente non fa che impartire ordini, centellinando i momenti in cui gli attori si ritrovano effettivamente a contatto con gli spettatori. In effetti, come abbiamo potuto dedurre dalle stesse parole di Bel,⁷⁶ in diverse sue produzioni gli attori sembrano essere coinvolti nello spettacolo solo per soddisfare le linee poetiche del coreografo. E in una produzione come *Disabled Theater*, realizzata con persone con disabilità intellettive di vari livelli, questo approccio risulta, se vogliamo, ancora più spietato, dal momento che l'*agency* degli attori è fortemente ridotta e che gli stessi vivono una condizione di sottomissione e di inferiorità nella vita di tutti i giorni. Eppure, è proprio questa struttura apparentemente riduttiva e limitata che esalta

⁷⁶ Cfr. capitolo II pp. 22.

il nostro ruolo critico: gli attori possono fare di più, ne siamo consapevoli e se guardiamo ad altri spettacoli della Theater HORA, possiamo vedere gli stessi artisti recitare parti a memoria e interpretare personaggi. Ed ecco che, improvvisamente, coloro che nella vita di tutti i giorni sono esclusi e ritenuti non capaci di produrre, diventano improvvisamente interessanti e meritevoli di attenzione. Questa consapevolezza nasce proprio grazie alla rappresentazione cruda e quasi impietosa che lo spettacolo fornisce, ma non deve fermarsi ad un livello di pietismo e di commiserazione.

Un grandissimo rischio, quando viene trattato il tema della disabilità, è quello di non garantire il diritto di *self-advocacy*.⁷⁷ Molto spesso si tende a ricoprire un ruolo di mediatore tra la persona con disabilità e il mondo esterno, complici molto spesso i problemi di comunicazione che questa ha, finendo per dare voce alla persona senza un vero e proprio scambio di opinioni. Proiettando il concetto di *self-advocacy* nella dimensione di *Disabled Theater*, agli attori viene effettivamente concesso il diritto di autorappresentarsi nei momenti in cui parlano al microfono e rispondono alle richieste del traduttore. A tutti gli attori sono state date le stesse opportunità di interazione con il pubblico e, stando alle loro dichiarazioni, generalmente hanno dimostrato un giudizio positivo nei confronti del coreografo e dello spettacolo. Anche in alcune interviste⁷⁸ rilasciate dagli attori tra il 2012 ed il 2013, hanno ribadito quasi univocamente che, durante la performance, hanno avuto l'occasione di sentirsi liberi e di raccontarsi al pubblico in maniera sincera.

Se tra gli obiettivi di questo tipo di produzioni rientra anche l'autodeterminazione del performer con disabilità, concedere autonomia a queste persone significa anche che, per una considerazione sull'efficacia dello spettacolo e su come viene trattata la persona con disabilità, la parola più autorevole spetti prima di tutto a loro. Dovessimo allora valutare la performance secondo questa impostazione, i membri del Theater HORA non sono stati esposti, piuttosto si sono esposti.

La presunta disonestà di Jérôme Bel nel trattare gli attori e l'entusiasmo degli stessi nel partecipare allo spettacolo si scontrano inevitabilmente, rendendo difficile individuare una lettura univoca della performance. L'incertezza nel riuscire a propendere per una visione rispetto all'altra, e nel fornire un giudizio complessivo, del resto, è parte integrante del percorso artistico del coreografo che, come abbiamo visto, ha sempre cercato di sollecitare il ruolo critico dello spettatore. Rimane significativo il fatto che Bel sia riuscito a creare un dispositivo in grado di dare ampio spazio alla tematica della disabilità e di fornire un tavolo di dialogo che vede convergere verso una cultura innovativa sull'inclusione delle persone con disabilità nel mondo del teatro e della danza. *Disabled*

⁷⁷ «The practice of having mentally disabled people speak for themselves and control their own affairs, rather than having non-disabled people automatically assume responsibility for them». Cfr. <https://www.collinsdictionary.com/it/dizionario/inglese/self-advocacy>

⁷⁸ Cfr. Sandra Umathum, Benjamin Wihshtutz, *Disabled Theater*, cit. pp. 85-94.

Theater, di fatto, ratifica la possibilità di un lavoro artistico per le persone con disabilità, senza precludere a questi artisti di raggiungere livelli professionali notevoli.

Questa grande carica innovativa trova certamente un terreno fertile nella disciplina della danza, che si rivela in grado di svolgere una funzione educativa importante in termini di conoscenza di sé stessi, del proprio corpo e dell'altro. Al contempo, la pratica coreutica dimostra una straordinaria vocazione inclusiva, in quanto trova punti di forza proprio nelle differenze, riuscendo a rovesciare il concetto stesso di disabilità e di limitazione. Ciò che Jérôme Bel e le compagnie di danza inclusive hanno compreso, se pur seguendo percorsi diametralmente opposti, è che la persona con disabilità - sia essa fisica o mentale - rappresenta una risorsa incomparabile, poiché riesce a portare in scena una forma ed un linguaggio completamente nuovo e soprattutto irripetibile da parte di un cast normodotato. Il vocabolario fisico del danzatore in sedia a rotelle non potrà mai essere emulato da un performer senza limitazioni, così come la presenza sul palco degli attori con Sindrome di Down di Theater HORA rimane unica nel suo genere. La danza allora ha la possibilità di distinguersi come disciplina in cui la diversità è valorizzata e assume un ruolo centrale. È sicuramente un contributo di valore nel percorso di sensibilizzazione di una sana cultura della disabilità: se estendiamo questo paradigma ad altri contesti, ci rendiamo conto che è possibile concepire concretamente una realtà in cui le pari opportunità siano garantite non *nonostante*, ma *grazie* alla disabilità.

Bibliografia

Alampi Antonia, *Jérôme Bel. 76'38'' + Infinito*, Catalogo della mostra (Prato, 29 aprile – 25 giugno 2017), Silvana, 2017.

Athanassopoulos Vangelis, *Language, visuality, and the body. On the return of discourse in contemporary performance*, in «Journal of Aesthetics & Culture», vol. 5, n. 1, 2013, pp. 2-10.

Barnes Colin, *Capire il modello sociale della disabilità*, in «Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico», vol. 2, n. 1, 2008, pp. 87-96.

Bauer Una, *Jérôme Bel: An Interview*, in «Performance Research», vol. 13, n. 1, 2008, pp. 42-48.

Bauer Una, *The Movement of Embodied Thought*, in «Performance Research», vol. 13, n. 1, 2008, pp. 35-41.

Bernardini Maria Giulia, *I diritti umani nelle persone con disabilità*, Roma, Apes, 2016.

Buono Serafino, Zagaria Tommasa, *Classificazione internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute* in «Ciclo Evolutivo e Disabilità / Life Span and Disability», vol. 6, n. 1, 2003, pp. 121-141.

Burighel Giuseppe, *I testi e la danza. Jérôme Bel autore di Nom Donn   par l'auteur*, in «La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie», n. 6, 2015, pp. 161-169.

Calvert Dave, *Disability, care and debility: radically reframing the collaboration between non-disabled and learning disabled theatre makers* in *Disability, Arts and Health Conference*, a cura di Donna Mc.Cormack, Bergen, 2017.

Convenzione sui diritti delle persone con disabilità, Comitato Italiano per l'UNICEF, 2006.

D'Alessio Simona, *Editoriale*, in «Rivista Italiana di Studi sulla Disabilità», vol. 1, n. 1, 2013, pp. 5-12.

D'Amico Flavia Dalila, *La disabilità tra spettacolarizzazione e drammatizzazione*, in *Alter-Habilitas. Percezione della disabilità nei popoli*, a cura di Silvia Carraro, Verona, Alteritas, 2018, pp. 167-189.

Fanti Silvia, Bel Jérôme, Etchells Tim, La Ribot, Le Roy Xavier, *ARE WE?*, in «NERO Magazine», n. 29, 2012, pp. 66-77.

Fanti Silvia/Xing, *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003.

Foster Susan, *Choreographing Your Move*, in *Move. Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s*, a cura di Stephanie Rosenthal, Londra, Hayward, 2011, pp. 30-37.

Foster Susan, *Jérôme Bel and myself*, in *Emerging bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, a cura di Gabriele Klein, Sandra Noeth, Piscataway, Transaction, 2012, pp. 73-83.

Ginot Isabelle, *Sul comune pedestre*, in «Antropologia e Teatro», n. 7, 2016, pp. 151-173.

Gorman Sarah, *Performing Failure? Anomalous Amateurs in Jérôme Bel's Disabled Theater and The Show Must Go On 2015*, in «Contemporary Theatre Review», vol. 27, n. 1, 2017, pp. 92-103.

Hilton Leon, *Presence, Rhetoric, Difference: Jérôme Bel and Theater HORA's Disabled Theater*, in «TDR/The Drama Review», vol. 58, n. 3, 2014, pp. 156-162.

Leonardi Matilde, *ICF: La Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute dell'Organizzazione Mondiale della Sanità. Proposte di lavoro e di discussione per l'Italia*, in «Giornale Italiano di Medicina Riabilitativa», vol. 17, n. 1, 2003, pp. 1-10.

Leonardi Matilde, *Salute, disabilità, ICF e politiche sociosanitarie*, in *Disabilità e politiche sociali*, a cura di Fabio Ferrucci, Milano, Franco Angeli Editore, 2005, pp. 1-25.

Lepecki André, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York-Londra, Routledge, 2006.

Medeghini Roberto, *I diritti nella prospettiva dell’Inclusione e dello spazio comune*, in «Rivista Italiana di Studi sulla Disabilità», vol. 1, n. 1, 2013, pp. 93-108.

Pontremoli Alessandro, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Torino, UTET, 2015.

Pontremoli Alessandro, *La Danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma, Editori Laterza, 2018.

Rovatti Francesco, *Oltre le frontiere della disabilità*, Roma, Armando Editore, 2014.

Schianchi Matteo, *Storia della disabilità. Dal castigo degli dèi alla crisi del welfare*, Roma, Carocci Editore, 2012.

Umatham Sandra, Wihstutz Benjamin, *Disabled Theater*, Zurigo-Berlino, Diaphanes, 2015.

Sitografia

<http://atpdiary.com/>

<http://dismagazine.com/archive/>

<http://federiconovaro.eu/>

<http://intermsperformance.site/>

<http://panoramafestival.com/>

<http://www.jeromebel.fr/>

<http://www.laribot.com/home>

<http://www.xavierleroy.com/index.php>

<http://www.xing.it/>

<https://berlino101.wordpress.com/>

<https://candoco.co.uk/>

<https://hora.ch/>

<https://rambazamba-theater.de/>

<https://www.centropecci.it/>

<https://www.exibart.com/>

<https://www.infiniteflowdance.org/about>

<https://www.integrart.ch/>

<https://www.nytimes.com/section/arts/design>

<https://www.pewcenterarts.org/>

<https://www.timeout.com/newyork/dance>

<http://www.jampole.com/>

<https://www.erickson.it/it/>

<https://www.communitydance.org.uk/>

<http://www.anmic.it/>

<https://www.exberliner.com/>

<http://danceworkbook.pcah.us/>

<http://danceworkbook.pcah.us/>

<http://timetchells.com/>

<https://www.alfabeta2.it/>

<http://moussemagazine.it/>

<https://howlround.com/>

<https://hyperallergic.com/>

<https://www.festival-automne.com/>

Videografia

<https://www.youtube.com/watch?v=3v69hrtufDw>

<https://www.youtube.com/watch?v=8aVhozKZDks&t=525s>

<https://www.youtube.com/watch?v=9Aggn9IMxTQ&t=9s>

https://www.youtube.com/watch?v=9ZX7Hx15k_c&t=137s

<https://www.youtube.com/watch?v=bFFjxEJrhFU&t=735s>

<https://www.youtube.com/watch?v=BFGfX09Yq7o>

<https://www.youtube.com/watch?v=ccR4rfoEckg>

https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM

<https://www.youtube.com/watch?v=kyAOggBc3qg&t=6383s>

<https://www.youtube.com/watch?v=l0TmUQmKpDg&t=2402s>

<https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg&t=51s>

<https://www.youtube.com/watch?v=lOTgyiGaY2s&t=125s>

<https://www.youtube.com/watch?v=NtE4Q9fKOxo&t=780s>

<https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs&t=505s>

<https://www.youtube.com/watch?v=Q5v2UKgtGXQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=QPHwrtRu5qQ&t=1s>

<https://www.youtube.com/watch?v=RDVdiXbcwJI&t=149s>

<https://www.youtube.com/watch?v=sSw5U46xiZs>

<https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA>