

I luoghi dello spettacolo

Quaderno 2.2 - Città di tutti/e

Carolina Cangini
Alessia Planeta

Molteplacit(t)à. Spazi che accolgono relazioni in movimento

Collana a cura di **CERPA Italia Onlus**

Iniziativa promossa da **Regione Emilia-Romagna**

nell'ambito della convenzione tra la Regione Emilia-Romagna e il Centro Europeo di Ricerca e Promozione dell'Accessibilità (CERPA) Italia Onlus per la realizzazione di attività di ricerca, formazione, ricognizione e supporto in materia di accessibilità e fruibilità degli spazi pubblici e degli edifici nell'ambito del territorio regionale.

CERPA Italia Onlus

Centro Europeo di Ricerca e Promozione dell'Accessibilità

CRIBA Emilia-Romagna

Centro Regionale d'Informazione sul Benessere Ambientale

Segreteria scientifica: Piera Nobili

Segreteria editoriale: Elisabetta Sofi

I luoghi dello spettacolo.

Carolina Cangini e Alessia Planeta

Con il patrocinio di

INU - Istituto Nazionale Urbanistica

INU
Istituto Nazionale
di Urbanistica

© Dove non diversamente specificato, le immagini appartengono all'archivio CERPA E CRIBA - ER. TUTTI I DIRITTI SONO RISERVATI.

QUADERNO 2.2

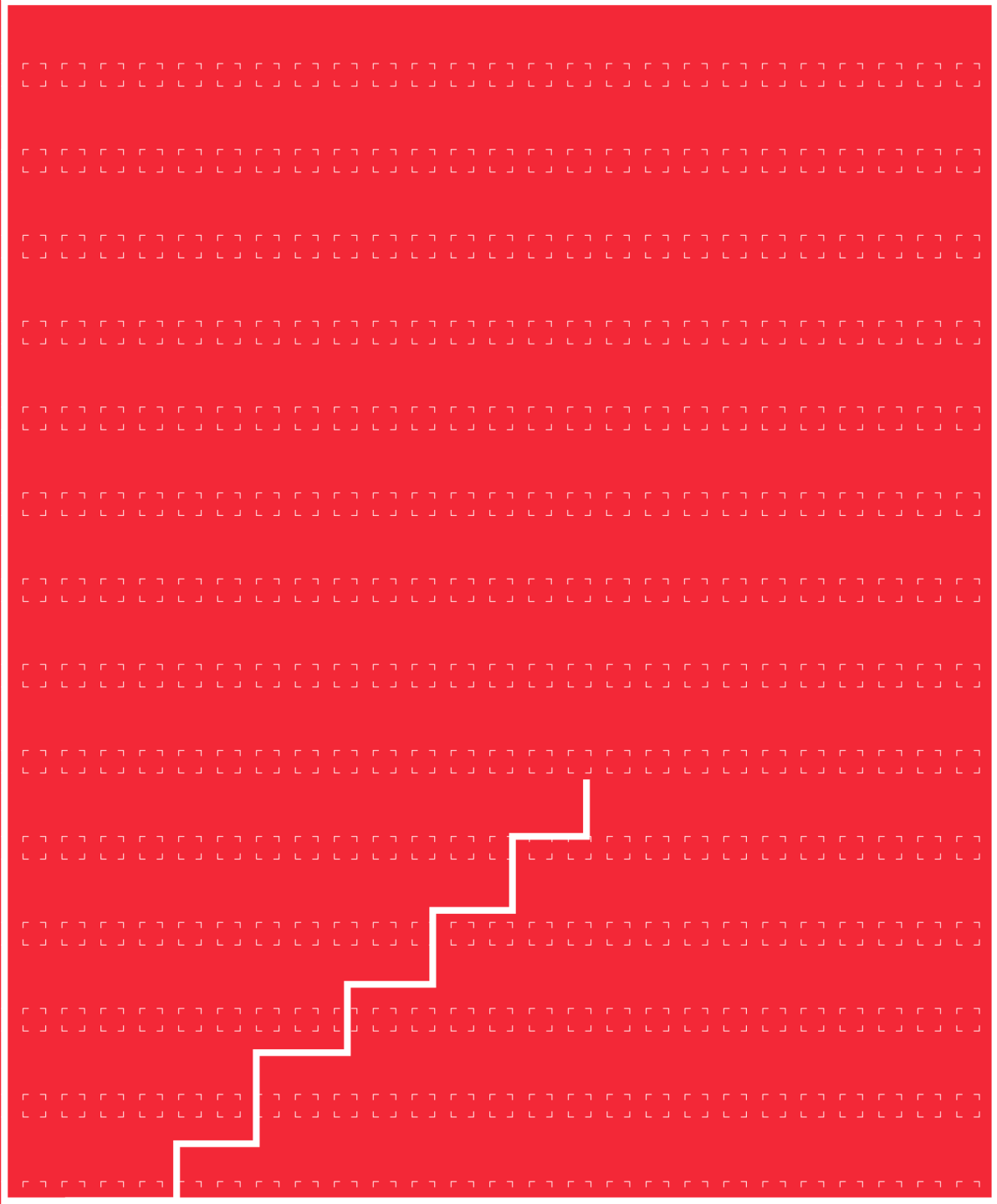
GIUGNO 2024

**Quaderno 2.2
Città di tutti/e**

I luoghi dello spettacolo

**Carolina Cangini
Alessia Planeta**





INDICE

00	INTRODUZIONE	06
01	LA DISABILITÀ E LA PROGETTAZIONE INCLUSIVA	07
02	LA DIVERSITÀ IN RELAZIONE AI LUOGHI	11
	2.1. La Convenzione O.N.U. sui diritti delle persone con disabilità (CRPD)	15
03	IL CONTESTO TEATRO E GLI OBIETTIVI DELL'INDAGINE	19
	3.1 Obiettivi	21
	3.2 La Metodologia e gli Strumenti di indagine	22
	3.2.1 La Check-list Prestazionale	22
	3.2.2 Intervista strutturata	27
	3.2.3 I sopralluoghi presso i Teatri	28
	3.3 Valutazione	40
	3.4 Esempio positivo	43
04	BIBLIOGRAFIA/SITOGRAFIA	47
05	AUTRICI	49

00 INTRODUZIONE

Il quaderno è stato sviluppato a partire dal project work che Carolina Cangini ha svolto nell'ambito del Master di primo livello in *Gestione delle Diversità: Inclusione ed Equità* (Università degli Studi di Trento, anno accademico 2021-2022) ed è composto da una primissima parte in cui si introduce il tema della progettazione universale e la selezione di una diversità emblematica (disabilità) in relazione a un luogo specifico (teatro). Al tempo stesso si esplicita più volte che, praticando il metodo della progettazione universale che agisce in un'ottica intersezionale, l'analisi portata a modello potrà essere usata per indagare altre diversità in relazione ad altri luoghi.

Vengono poi presentate le finalità della ricerca e dell'intervento proposto, nominato lo strumento di lavoro che sarà spiegato tecnicamente nel punto 3.1 mentre la sua applicazione in ogni sopralluogo, raccontata al punto 3.2.3, è descritta in maniera discorsiva.

Questa ricerca è altresì l'occasione per una concettualizzazione dell'ampio tema delle diversità in relazione ai luoghi in cui si sono materializzate, viene approfondita la linea della abilità\disabilità e di seguito il luogo teatro.

Infine, il testo è stato arricchito dal racconto di esperienze artistiche che, sebbene in tempi e luoghi diversi rispetto all'analisi delle autrici, raccontano interessanti sperimentazioni e ricerche performative che integrano la disabilità.

Si ringrazia, per la cortese cessione delle immagini, la Fondazione Nazionale della Danza ATERBALLETTO e l'architetta e consulente di comunicazione Consuelo Agnesi. I dettagli delle esperienze sono esplicitati in didascalia.

01 LA DISABILITÀ E LA PROGETTAZIONE INCLUSIVA

«...Le parole hanno una storia. Ciò che il dizionario ci dice a proposito di proiettare fa riferimento a: "gettare fuori", mentre la parola progetto, che ha la stessa origine, si riferisce a "tutto ciò attraverso cui l'uomo tende a modificare il mondo o se stesso in un senso dato"»¹.

Tutto ciò che pensiamo, inventiamo e creiamo è progettazione ed è possibile progettare in maniera inclusiva utilizzando il metodo della progettazione universale, un atteggiamento metodologico finalizzato a offrire soluzioni per l'intera popolazione, migliorando la qualità di vita delle persone e riducendo, al tempo stesso, i costi di successivi interventi. La progettazione universale o Universal Design, termine introdotto nel 1985 dall'architetto americano Ronald L. Mace, sostiene che qualsiasi cosa può essere progettata per il maggior numero di persone a prescindere dalla condizione sociale, dall'età, dal genere, dallo stato di salute, dalla cultura, ecc. Contrariamente agli interventi pensati solo per specifiche categorie di identità sociali (anche quelli che mirano all'equità, all'inclusione attraverso politiche di discriminazione positiva che forniscono soluzioni ad hoc per le esigenze specifiche di un gruppo d'utenza definito), attraverso un approccio multidisciplinare, interessato e strutturato per comprendere i bisogni dell'essere umano, in relazione con il mercato, è possibile progettare e produrre beni, oggetti, formazione, cultura fruibile e utilizzabile dal maggior numero possibile di persone.

Nella progettazione universale i destinatari acquisiscono un ruolo centrale e vengono coinvolti attivamente in tutte le fasi, dalla progettazione alla realizzazione perché ogni soluzione può presentare delle difficoltà per una specifica persona.

Non esiste una soluzione veramente valida per tutti, ci saranno sempre situazioni che richiederanno soluzioni personalizzate.

L'essere umano non è solo posto al centro, ma è inteso come soggetto bio-psico-sociale; la persona è vista, letta e considerata nella sua unicità biologica e psicologica in relazione a molteplici ambienti differenti. In quest'ottica, definita dall'OMS - Organizzazione Mondiale della Sanità con l'ICF - International Classification of Functioning e ripresa dall'ONU - Organizzazione delle Nazioni Unite nella Convenzione per i Diritti delle Persone con Disabilità (Convention on the Rights of Persons with Disabilities, 2006, New York, in sigla CRPD, recepita in Italia con la Legge 03 marzo 2009, n. 18), le abilità delle persone diventano il prodotto di questa relazione: se l'ambiente facilita, la persona è abilitata, se l'ambiente ostacola la persona è disabilitata. La disabilità è una non-abilità nel fruire, **qui e ora**, del sistema progettato: non importa quale sia la causa dell'handicap\disagio nell'interagire con l'intorno, non importa se il disagio è o meno classificato come disabilità nella definizione dell'OMS, l'unica cosa che importa è che l'intorno non sta abilitando, ma disabilitando.

L'ambiente disabilita quando pone come riferimento l'uomo trentenne, bianco, cis, abile, perfettamente efficiente mentalmente e fisicamente, eterosessuale, lavoratore stabile,

1. Deligny F., *Il gesto e l'ambiente*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2017, p. 103.

performante padre di famiglia, ecc.: questo standard corrisponde a una piccolissima percentuale di persone ma è la percentuale privilegiata, in termini di rappresentanza è in netta maggioranza, quindi è assunto come riferimento anche se esclude, discrimina, crea frustrazione, errori, disagio, incidenti e disabilita il 90% della popolazione europea, l'insieme di corpi che hanno meno valore o che non ce l'hanno proprio, corpi non validi, invalidi.

Il concetto di disabilità come relazione persona-ambiente è rivoluzionario perché delega all'ambiente edificato, familiare, economico e sociale, il livello di disabilità delle persone. La disabilità non è più una questione di malattia: ad esempio, a parità di condizione di salute una donna priva degli arti inferiori, povera, che vive in un paese sperduto molto probabilmente sarà segregata in casa, umiliata e violata; in Italia, un uomo con la sua stessa menomazione può essere un campione di paraciclismo e gareggiare in tutto il mondo. Una conseguenza importantissima di questa concezione è che tutti siamo ambiente per qualcun altro, quindi tutti abbiamo una responsabilità personale nell'essere facilitatori o ostacolo. Il modo in cui guardiamo, parliamo, rispondiamo a uno sportello informativo o valutiamo un progetto impatta su qualcun altro e potrebbe renderlo ancora più disabile. Questa concezione di disabilità ci stimola a pensare in termini di funzionamento invece che di limite e ci propone di agire a livello sistemico nei luoghi in cui operiamo e nella loro organizzazione.

Il tema sviluppato con l'approccio della progettazione universale, è la gestione della diversità nel **luogo teatro** perché è uno degli ambienti culturali meno inclusivi. La scelta della disabilità come diversità emblematica è dovuta al fatto che è il modello esplicativo più completo in termini di riduzione, semplificazione e standardizzazione; non a caso è tutt'ora considerata un mondo a parte, che richiede soluzioni separate, ad hoc.

Tuttavia, la presente analisi, basandosi sulla metodologia della progettazione universale, una volta portata a modello potrà essere utilizzata per la lettura di altri ambienti in rapporto ad altre identità sociali. Nel corso della trattazione, saranno chiamate in causa altre identità marginalizzate, perché la progettazione universale concepisce le singole identità esclusivamente in termini intersezionali.

La finalità dell'analisi riguarda l'accessibilità simbolica e si concretizza nel rilievo delle barriere visibili e invisibili che abilitano o disabilitano le persone alla fruizione dell'esperienza teatrale.

Parlando di barriere è importante notare che la Legge italiana, in particolare il **D.M. 236/1989²** definisce **barriere architettoniche**:

- (a) *gli ostacoli fisici che sono fonte di disagio per la mobilità **di chiunque** ed in particolare di coloro che, per qualsiasi causa, hanno una capacità motoria ridotta o impedita in forma permanente o temporanea;*
- (b) *gli ostacoli che limitano o impediscono **a chiunque** la comoda e sicura utilizzazione di parti, attrezzature o componenti;*
- (c) *la mancanza di accorgimenti e segnalazioni che permettono l'orientamento e la riconoscibilità dei luoghi e delle fonti di pericolo **per chiunque** e in particolare per i non vedenti, per gli ipovedenti e per i sordi.*

2. Decreto del Ministro dei lavori pubblici 14 giugno 1989, n. 236 - Prescrizioni tecniche necessarie a garantire l'accessibilità, l'adattabilità e la visitabilità degli edifici privati e di edilizia residenziale pubblica, ai fini del superamento e dell'eliminazione delle barriere architettoniche. Decreto attuativo della Legge 9 gennaio 1989, n. 13 - Disposizioni per favorire il superamento e l'eliminazione delle barriere architettoniche negli edifici privati.

Mentre per quanto riguarda l'accessibilità, la Convenzione ONU sui Diritti delle Persone con Disabilità, in particolare l'art. 9 della L. 18/2009³ sostiene che:

Al fine di consentire alle persone con disabilità di vivere in maniera indipendente e di partecipare pienamente a tutti gli ambiti della vita su base di eguaglianza con gli altri, gli Stati membri prendono misure appropriate per assicurare l'accesso all'ambiente fisico, ai trasporti, all'informazione e alla comunicazione ad altre attrezzature e servizi aperti o offerti al pubblico. Queste misure, che includono l'identificazione e l'eliminazione di ostacoli e barriere all'accessibilità, si applicheranno, tra l'altro a:

- (a) *Edifici, strade, trasporti.*
- (b) *Servizi di informazione, comunicazione e altri, compresi i servizi elettronici e quelli di emergenza.*

2. Gli Stati Parte inoltre dovranno prendere appropriate misure per:

- (a) *Sviluppare, promulgare e monitorare l'applicazione degli standard minimi e delle linee guida per l'accessibilità delle strutture e dei servizi aperti o offerti al pubblico.*
- (b) *Assicurare che gli enti privati, i quali forniscono strutture e servizi che sono aperti o offerti al pubblico, tengano conto di tutti gli aspetti dell'accessibilità per le persone con disabilità.*
- (c) *Fornire a tutti coloro che siano interessati alle questioni dell'accessibilità una formazione concernente i problemi di accesso con i quali si confrontano le persone con disabilità.*

Con accessibilità si intende dunque la possibilità di accedere, raggiungere, comprendere e usare in autonomia e sicurezza, un processo che prevede competenze multidisciplinari, tecnologie e progettazione.

L'aspetto simbolico dell'accessibilità riguarda gli aspetti astratti, invisibili e indiretti che più avanti verranno approfonditi in relazione al luogo-teatro preso in esame. La fruizione dell'esperienza teatrale riguarda un soggetto specifico in relazione al teatro e comprende una serie di passaggi consecutivi: il desiderio di accedere, desiderio inteso come qualcosa di costruito, non naturale, che per essere soddisfatto presuppone l'accesso alla comunicazione, la possibilità di pianificare e prenotare l'esperienza, la possibilità di raggiungere il teatro, poter fruire dell'esperienza e rientrare al proprio domicilio. Tutti questi passaggi devono tenere conto delle esigenze specifiche delle persone, non possono essere progettati in maniera standard.

Lo spazio deve essere comprensibile e riconoscibile in tutti i suoi aspetti, dai servizi alla visione dello spettacolo, all'evacuazione in caso di emergenza. La comunicazione deve prevedere una segnaletica di orientamento e una segnaletica specifica per ciò che riguarda le emergenze e le tempistiche, deve essere accogliente e non può essere solo verbale, la comunicazione online deve essere leggibile, deve esserci la possibilità di prenotare a distanza, la disponibilità di una mappa per preparare la visita, i tempi e i modi di raggiungimento devono essere comunicati e non possono pesare eccessivamente in termini di tempo, energia e denaro.

Questo focus sul soggetto in relazione all'ambiente produce, in termini progettuali,

3. Legge 3 marzo 2009, n. 18 - Ratifica ed esecuzione della Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità, con Protocollo opzionale, fatta a New York il 13 dicembre 2006 e istituzione dell'Osservatorio nazionale sulla condizione delle persone con disabilità.

delle **indicazioni** al posto di prescrizioni, suggerimenti di natura prestazionale, «avendo chiaro che il progetto di ogni luogo, ogni oggetto, ogni servizio seguiranno le sorti delle trasformazioni tecniche e tecnologiche, culturali e sociali, politiche ed economiche che nel tempo si manifesteranno.

«L'obiettivo, pertanto, è quello di perseguire l'inclusione ambientale tramite specifiche qualifiche: salubrità, sostenibilità, sicurezza, accessibilità, usabilità, riconoscibilità, comunicatività, confortevolezza e piacevolezza. Qualifiche che connotano il benessere ambientale, il quale non perde di vista né la qualità estetica [questo tema è esplicitato nella valutazione, n.d.a.] di ciò che viene progettato e prodotto, né il benessere bio-psico-sociale di tutt* nel loro singolare essere e divenire.

Mentre salubrità, sostenibilità, sicurezza e in parte accessibilità sono definite da norme tecniche di riferimento per il loro più corretto perseguimento, le altre qualifiche richiedono un impegno costante di conoscenza e creatività.

A queste vengono in soccorso per un corretto approccio la conoscenza diretta dei fruitori, l'ergonomia fisica, sensoriale e cognitiva, la psicologia ambientale e architettonica, la biofilia architettonica, lo studio dei colori, delle forme e dei materiali, il wayfinding, la tecnica e le diverse tecnologie, ecc., nonché le esperienze e i buoni esempi progettuali»⁴.

In base alle risorse a disposizione, sono stati individuati e contattati undici teatri in veste di rappresentanti del panorama teatrale bolognese: i tre grandi teatri della città ossia il Teatro delle Celebrazioni, il Teatro Arena del Sole e il Teatro Duse; poi il Teatro Comunale unico nel suo genere; il Teatro Testoni pensato per le nuove generazioni; il Teatro S. Leonardo e il Teatro Atelier Sì, casa della storia del teatro; il Teatro Damslab – piccolo teatro dell'Università; due teatri esempi di progettazione di quartiere, il Teatro Dehon e il Teatro Dom; La cupola del pilastro e Teatri di Vita.



Danza e Fragilità è il progetto sul rapporto tra danza e disabilità. Nel 2019 inizia un'importante collaborazione tra Gruppo Credem e la Fondazione Nazionale della Danza / Aterballetto, volta a sostenere e raccontare un nuovo e prezioso ambito di attività: la ricerca performativa, la riflessione e la produzione intorno a diverse forme di virtuosismo, che integrino la disabilità.

Un sostegno che ha permesso di programmare regolarmente spettacoli con interpreti abili e disabili e di allargare la riflessione attraverso appuntamenti pubblici. Partner del progetto anche il **Consorzio Oscar Romero**, realtà decisiva in questo ambito a livello provinciale, e il progetto **Reggio Emilia Città senza Barriere** del Comune di Reggio Emilia, che dal 2016 sta stimolando la città a scoprire nuovi modi di integrare arte e fragilità.

(Fondazione Nazionale della Danza/Aterballetto, 2019)

4. Linee d'indirizzo per il raggiungimento del benessere ambientale nelle strutture sanitarie, Nobili P. (a cura di), Regione Emilia-Romagna, 2020, p. 18. <https://assr.regione.emilia-romagna.it/pubblicazioni/rapporti-documenti/linee-ind-benessere-amb>

02 LA DIVERSITÀ IN RELAZIONE AI LUOGHI

Quando si parla di qualsiasi argomento, lo si fa sempre, più o meno consapevolmente, in relazione ad un paradigma, all'idea di riferimento che si ha di quella cosa e ai molteplici modi in cui si esplica, nelle azioni, parole, leggi, comportamenti, strumenti, tecniche, spazi, pratiche, ecc.

In questa sede si analizzerà il paradigma del macro tema delle diversità per poi soffermarsi sul paradigma della disabilità; in particolare si osserverà la concretizzazione del paradigma nell'ambiente costruito e allestito, si potrebbe dire il "farsi luogo del paradigma".

Nella seconda metà dell'Ottocento, il paradigma *diversità=devianza* dalla norma e le derivate norma=sicurezza, diversità=pericolosità è alla base del manicomio moderno. Osservando le planimetrie dei manicomi più famosi si nota che sono molto simili, perché lo spazio allestito e costruito esplica la precisa funzione di proteggere chi è fuori dalla vista - prima ancora che dall'incontro - di esseri diversi, e la specifica funzione di controllare e custodire tutti coloro che hanno caratteristiche non compatibili con la vita in società: le persone con comportamenti socialmente riprovevoli, le minoranze insofferenti alle regole sociali, le persone con disturbi mentali, i dissidenti e gli oppositori politici, le persone con disabilità, le persone LGBTQI+, le donne, i presunti criminali, le prostitute, i migranti, ecc.

Chi appartiene a queste categorie entra semplicemente in manicomio, come fosse una prassi: dall'orfanotrofio e dalla strada si passa automaticamente al manicomio, una volta dentro si è sottoposti a vari tipi di violenza, tra cui la perdita di tutti i diritti, compreso quello della cittadinanza.

In Italia, Cesare Lombroso applica questo paradigma alle sue ricerche e identifica l'origine del disagio in determinati caratteri somatici; in questo modo crea e stabilisce l'identikit del criminale, della prostituta, del serial killer, ecc., l'identikit di coloro che hanno o non hanno il diritto di vivere in società.

In Inghilterra, Francis Galton, studiando l'ereditarietà dei caratteri e delle capacità mentali, arriva a definire e classificare i parametri che distinguono l'umano dal subumano, chi ha il diritto di esistere e chi non ha questo diritto. Nasce così l'eugenetica e si diffonde rapidamente in America grazie al contributo di Alexander Bell che promuove le prime campagne di sterilizzazione per i "criminali nati e gli imbecilli" come catalogati da Cesare Lombroso.

L'eugenetica viene utilizzata per classificare razze inferiori, proibire i matrimoni misti con tali razze, contingentare o respingere gli immigrati italiani, polacchi, cinesi e irlandesi. In Europa l'eugenetica conquista la Svizzera, primo paese che istituisce le sterilizzazioni forzate (negli anni quaranta riprenderà nei confronti degli italiani, i provvedimenti che gli Stati Uniti avevano usato per difendere il paese dal lavoratore immigrato) e avrà successo anche in Italia, in Svezia, in Danimarca, in Norvegia, in Finlandia e in Germania: migliaia di persone vengono discriminate, ostracizzate e sterilizzate. La Germania fonda centri di ricerca sull'eugenetica e guarda con ammirazione l'Unione americana che, come registra Hitler nel *Mein Kampf*, «rifiuta gli elementi cattivi dell'immigrazione, esclude certe razze dal diritto

alla cittadinanza, e con questo esprime già, anche se in modo debole, un'idea che è proprio del concetto nazionale di stato».

Durante la Prima Guerra Mondiale, nei manicomi aumentano le morti causate dalla mancata somministrazione di cibo, omicidi volontari che vengono chiamate "morti naturali".

Chi detiene il potere pone al centro l'uomo valido e, di conseguenza, al margine le persone in- valide, nutre e mantiene in vita il primo e non-nutre e uccide le altre.

Le guerre passate e presenti e, più in generale, le condizioni emergenziali (si pensi per esempio alla gestione della diversità durante la pandemia Sars Covid-19) esplicano una regola implicita al "nostro" ordinamento sociale: le persone in- valide non hanno diritto alla vita.

Anche da questo punto di vista **l'approccio della progettazione universale è "di rottura" perché sposta il focus dalla singola emergenza ad una visione di insieme**, che a volte prevede tempi più lunghi, ma permette di incrementare l'efficacia e l'efficienza, dunque l'abbattimento dei costi nel medio e lungo periodo. Il paradigma che stiamo esaminando degenererà nella storia più nota dell'olocausto, con punte estreme che riguardano il Progetto *Aktion T4* e il Progetto *Lebensborn - Sorgente di vita*, ma quanto detto è già sufficiente per mostrare che il farsi luogo del paradigma replica negli spazi le stesse dinamiche di esclusione e di privilegio che le società occidentali producono sulla base del genere, della razza, della classe e dell'abilità, **«lo spazio legittima politiche razziste e di esclusione dei soggetti considerati marginali, giudicati non adatti a comparire nello spazio pubblico»⁵.**

È importante sapere che il paradigma della diversità come devianza dalla norma, e le sue relative applicazioni, è ciò che riceviamo in eredità come cittadini nel momento in cui nasciamo in questa parte di mondo, perciò è fondamentale un'operazione di decodificazione e riscrittura delle diversità. Secondo il collettivo inglese *Care Collective* la consapevolezza di essere interdipendenti è l'unica via percorribile: «solo mettendo la cura come fondamento delle nostre scelte politiche possiamo sperare di rispondere ai bisogni individuali e collettivi senza finire col rivolgerci sempre a soluzioni emergenziali o parziali. È uno sforzo comune, che parte dal personale e arriva al politico»⁶.

Questo breve approfondimento espone, in ordine cronologico, i tre paradigmi di riferimento che connotano la disabilità: ci si soffermerà sul più recente e sulla legislazione di riferimento, perché nel 2022 dovrebbe essere il riferimento principale.

La citazione di alcuni articoli della Convenzione ONU sui Diritti delle Persone con Disabilità (CRPD) sostanzia e legittima la valutazione dei paradigmi qui esaminati.

Il primo paradigma:

disabilità = menomazione = malattia

È il modello medico-individuale che attribuisce (sulla base delle conquiste della medicina e delle classificazioni dell'Ottocento sopracitate) alle limitazioni funzionali delle persone l'impossibilità di vivere in società. La disabilità è una tragedia personale, una patologia, la caratteristica dell'individuo.

Il **secondo paradigma** si sviluppa negli anni Sessanta e Settanta:

disabilità ≠ menomazione

5. Borghi R., *Decolonialità e privilegio, Pratiche femministe e critica al sistema - mondo*, Milano, Meltemi Editore, 2020, p. 45.

6. Chatzidakis A., Hakim J., Littler J., Rottenberg C., Segal L., *The Care Collective. Il manifesto della cura*, Roma, Edizioni Alegre, 2021, p. 114.

Sulla base dei movimenti intersezionali di emancipazione nascono pratiche e concettualizzazioni quali la nascita del movimento dei diritti dei disabili e il movimento per la vita indipendente negli USA.

Nel 1980 l'Organizzazione Mondiale della Sanità, nel documento ICIDH-Classificazione Internazionale delle Menomazioni, Disabilità e Handicap (International Classification of Impairment, Disabilities and Handicaps), distingue tra:

- (a) Menomazione (*impairment*), intesa come qualsiasi perdita o anomalia permanente a carico di una struttura anatomica o di una funzione psicologica, fisiologica o anatomica;
- (b) Disabilità (*disabilities*), intesa come qualsiasi limitazione o perdita della capacità di compiere un'attività di base (quale camminare, mangiare, lavorare) nel modo o nell'ampiezza considerati normali per un essere umano. Le disabilità, come le menomazioni, possono avere carattere transitorio o permanente ed essere reversibili o irreversibili, progressive o regressive; possono insorgere come conseguenza diretta di una menomazione o come reazione del soggetto, specialmente da un punto di vista psicologico, a una menomazione;
- (c) Handicap, inteso come condizione di svantaggio, conseguente a una menomazione o a una disabilità, che in un certo soggetto limita o impedisce l'adempimento di un ruolo sociale considerato normale in relazione all'età, al sesso, al contesto socio culturale della persona. Solitamente si tende a confondere l'handicap con il deficit. Sono in realtà due concetti estremamente diversi. A differenza del deficit, che è proprio della persona, l'handicap riguarda il contesto di riferimento. Secondo tale classificazione, la nozione di disabilità appare dunque collegata a una catena sequenziale che parte da una menomazione, che a sua volta comporta una disabilità, la quale si traduce, in ultimo, in un handicap, ovvero una condizione di svantaggio in ambito sociale per la persona.

Queste distinzioni, nel tempo, sono risultate problematiche perché il concetto di disabilità, inteso come "limitazione dell'agire umano rispetto a uno standard in conseguenza di una menomazione e in grado di dare luogo all'handicap, ovvero a uno svantaggio sociale", narra la disabilità come una deviazione dal comportamento o dall'attività "normalmente attesi". Il concetto di handicap, per quanto definito come "fenomeno sociale", si traduce in una incapacità del soggetto ad agire come un individuo "normale".

La persona disabile, in quanto "minorata", è vista come un soggetto da proteggere, sostenere, aiutare in contesti prevalentemente assistenziali o sanitari.

Queste critiche portano alla nascita del **terzo paradigma**, il cosiddetto modello sociale:

disabilità = persona X ambiente

Nel 2001 l'Organizzazione Mondiale della Sanità propone una nuova classificazione ICF "Classificazione internazionale del funzionamento della disabilità e della salute" (International Classification of Functioning).

La disabilità viene ora intesa come la conseguenza o il risultato di una complessa relazione tra condizione di salute, fattori personali e quelli ambientali. Ne consegue che ogni individuo, date le proprie condizioni di salute, può trovarsi in un ambiente sfavorevole che limita o riduce le sue capacità funzionali e di partecipazione sociale. Questo approccio "biopsicosociale" alla disabilità sposta il focus dall'ambito medico e patologico a quello dell'in-

dividuo come "essere sociale", dalla visione della disabilità come unicamente legata alla menomazione fisica o psichica della persona al contesto ambientale in cui essa agisce e con cui interagisce, trovando ostacoli oppure facilitazioni.

L'ICF promuove un metodo di classificazione della salute, delle capacità e delle limitazioni nello svolgimento delle diverse attività che permette di individuare gli ostacoli da rimuovere o gli interventi da effettuare affinché l'individuo possa realizzare il proprio progetto di vita.

Viene superata la terminologia incentrata sul deficit, o che identifica la persona con esso, e si utilizzano invece termini più descrittivi dei contesti di vita, che puntano l'attenzione sulle risorse e abilità di un soggetto. Il termine handicap, che da uno studio condotto dall'OMS in vari Paesi risultava avere acquisito per lo più una connotazione negativa, viene abbandonato e si parla invece di "persona che sperimenta difficoltà nella vita sociale"⁷.

La disabilità non è più descritta come problema di un gruppo minoritario, ma un'esperienza che tutti nell'arco della vita possono sperimentare. Il definitivo salto di qualità arriva nel 2006, quando l'approvazione da parte dell'Assemblea dell'ONU della CRPD dichiara queste persone titolari di tutti i diritti umani e le libertà fondamentali al pari degli altri cittadini e riconosce che le barriere, gli ostacoli e le discriminazioni a cui sono soggetti rappresentano violazioni dei diritti umani.

Si scopre che le persone svantaggiate (handicappate), vengono disabilitate proprio dalla società che non considera questi cittadini come tutti gli altri: vengono considerati "speciali" e proprio per questo vengono ignorati nelle offerte dei servizi pubblici, vengono segregati in classi speciali e differenziali, spesso sono rinchiusi per tutta la vita in istituti a loro dedicati. Al massimo sono trattati come oggetti di cui farsi carico per proteggerli.



+ "LIS&Music", concerto in collaborazione con Serena Abrami e i "Ribelli dentro" realizzato presso il Teatro Rossini di Civitanova Marche (MC). Il concerto ha visto il coordinamento di Consuelo Agnesi e Serena Abrami. Esperienza innovativa di concerto inclusivo in cui sono stati inseriti, all'interno dello stesso, sottotitolazione di tutte le canzoni sul maxischermo e traduzione in Lingua dei Segni Italiana (LIS) delle canzoni a cura di Antonio Pellegrino, Consuelo Agnesi e gli Omero LIS Group. *(Luigi Gasparroni, 2014)*

7. Per testo completo e aggiornamenti https://www.reteclassificazioni.it/portal_main.php?portal_view=home

2.1. LA CONVENZIONE ONU SUI DIRITTI DELLE PERSONE CON DISABILITÀ (CRPD).

Documento internazionale giuridicamente vincolante ratificato dall'Italia nel marzo del 2009 e dall'Unione Europea nel dicembre del 2010, il documento definisce la disabilità come un concetto "in evoluzione": la disabilità non è una caratteristica dell'individuo insita in una patologia o in una menomazione, ma è il risultato dell'interazione tra persone con deficit fisici, mentali, cognitivi o sensoriali e un'organizzazione sociale che ne limita attività e possibilità, ponendo sulla loro strada barriere ambientali e comportamentali.

La CRPD afferma tra i principi guida a cui riferirsi "il rispetto per la differenza e l'accettazione delle persone con disabilità come parte della diversità umana e dell'umanità stessa", queste persone sono parte integrante di tutte le società umane e devono beneficiare dei diritti e dello sviluppo di queste società, come indicano gli obiettivi di sviluppo delle Nazioni Unite.

La descrizione con parole appropriate di questa evoluzione fa emergere perché sia così incerto, e difficile da definire, chi sia la persona con limitazioni funzionali. La trasformazione è stata così rapida che ha messo in crisi concetti e parole tradizionali, attitudini sociali e responsabilità istituzionali.

La CRPD ci offre una prima definizione chiara: prima di tutto sono persone, quindi cittadini a pieno titolo; poi, usando la preposizione semplice *con*, che introduce diversi tipi di complementi indiretti, vuole sottolineare che solo a certe condizioni e su determinate attività la persona è disabilitata da fattori ambientali e sociali che non tengono conto delle sue caratteristiche. Quindi non si può dire che la persona sia disabile sempre e comunque.

Non è un caso che la CRPD non parla mai di disabilità grave, ma sottolinea che vi sono persone che "richiedono un maggiore sostegno" proprio perché sono lo Stato e la società responsabili di garantire pari opportunità e non discriminazione. **In quest'ottica la definizione "portatori di handicap" è inesatta, in realtà le persone con disabilità sono ricevitori di handicap;** quanto all'uso della locuzione "diversamente abile", questa definizione cancella il carico di disabilitazioni, barriere, ostacoli e discriminazioni che la società ha creato e crea a queste persone. Un altro elemento importante di questa rivoluzione concettuale e linguistica è il modo di affrontare e analizzare queste persone. Se ci si ferma alla limitazione funzionale, come accade nei sistemi di *assessment* dei benefici da assegnare, si impoverisce sostanzialmente la persona.

Le persone sono fatte di tutte le loro caratteristiche, che permettono loro di adattarsi alle varie condizioni che vivono, di avere attitudini resilienti ai problemi che affrontano, di crescere nelle capacità di apprendimento ad abilitarsi a svolgere attività e compiti che devono e vogliono svolgere, partendo proprio dall'insieme delle proprie caratteristiche, sapendo coniugare strumentazioni tecniche e tecnologiche, sostegni umani e animali, e soprattutto essendo capaci di autodeterminarsi nelle forme consone ai propri desideri e aspirazioni.

In altre parole tutte le persone hanno una propria diversità funzionale, derivante da capacità fisiche e cognitive, da attitudini e talenti, da desideri e ambizioni di vita: ogni persona ha un suo modo di funzionamento che mescola tutte le caratteristiche delle persone in una maniera plasmata anche dall'ambiente di vita e dagli stimoli emotivi, culturali ed esperienziali che vive.

È da queste qualità proprie a tutti gli esseri umani che bisogna partire per fornire quegli accomodamenti ragionevoli di cui parla la CRPD in tutti i campi della vita. Chi sono i maggiori esperti in questo ambito? Sono le stesse persone con disabilità che non sono oggetto di intervento deciso da altri, ma sono soggetto del cambiamento delle conoscenze e attitudini sociali, perché il loro sguardo e i loro saperi producono innovazione in coloro che hanno difficoltà a trattarli nella maniera appropriata.

Infine, l'Organizzazione Mondiale della Sanità sottolinea che nell'arco di tutta la vita ogni essere umano ha vissuto, vive o vivrà una condizione di disabilità, il termine più corretto da contrapporre alle persone con disabilità è quello usato negli Stati Uniti dai gruppi più radicali, cioè di persona non ancora disabile»⁸.

Si riportano di seguito gli articoli più rilevanti per la preparazione degli strumenti di rilevazione e la loro interpretazione:

- Art 1. Comma 2

Le persone con disabilità includono quanti hanno minorazioni 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.

- Articolo 2. Definizioni

"Progettazione universale" indica la progettazione (e realizzazione) di prodotti, ambienti, programmi e servizi utilizzabili da tutte le persone, nella misura più estesa possibile, senza il bisogno di adattamenti o di progettazioni specializzate.

- Articolo 4. Obblighi generali

1 (...) gli Stati si impegnano a:

d) Ad astenersi dall'intraprendere ogni atto o pratica che sia in contrasto con la presente Convenzione e ad assicurare che le autorità pubbliche e le istituzioni agiscano in conformità con la presente Convenzione.

- Articolo 5. Non discriminazione

2. Gli Stati Parti devono proibire ogni forma di discriminazione fondata sulla disabilità (...)

3. Al fine di promuovere l'eguaglianza ed eliminare le discriminazioni, gli Stati Parti prenderanno tutti i provvedimenti appropriati per garantire che siano forniti accomodamenti ragionevoli.

- Articolo 19. Vita indipendente

1. Gli Stati Parti alla presente Convenzione riconoscono il diritto di tutte le persone con disabilità a vivere nella società, con la stessa libertà di scelta delle altre persone (...) anche assicurando che:

(a) le persone con disabilità abbiano la possibilità di scegliere, su base di uguaglianza con gli altri, il proprio luogo di residenza e dove e con chi vivere e non siano obbligate a vivere in una particolare sistemazione;

8. Agenzia delle entrate, *Disabilità – iniziamo dalle parole*, 2021. <https://www.agenziaentrate.gov.it/portale/documents/20143/230982disabilita_versione_internet.pdf/4be20f0c-4ebb-5fdb-6e26-f6867c44887a>

(b) le persone con disabilità abbiano accesso ad una serie di servizi a domicilio o residenziali e ad altri servizi sociali di sostegno, compresa l'assistenza personale necessaria per consentire loro di vivere nella società e di inserirvisi e impedire che siano isolate o vittime di segregazione;

(c) i servizi e le strutture sociali destinate a tutta la popolazione siano messe a disposizione, su base di uguaglianza con gli altri, delle persone con disabilità e siano adattate ai loro bisogni.

- Articolo 21. Libertà di espressione e opinione e accesso all'informazione

Gli Stati Parti prenderanno tutte le misure appropriate per assicurare che le persone con disabilità possano esercitare il diritto alla libertà di espressione e di opinione, compresa la libertà di cercare, ricevere e impartire informazioni e idee su base di eguaglianza con altri e attraverso ogni forma di comunicazione di loro scelta, come definito dall'articolo 2 della presente Convenzione. A questo fine gli Stati Parti:

(a) mettere a disposizione delle persone con disabilità le informazioni destinate al grande pubblico in forme accessibili e mediante tecnologie adeguate ai differenti tipi di disabilità, tempestivamente e senza costi aggiuntivi;

(b) accettare e facilitare nelle attività ufficiali il ricorso da parte delle persone con disabilità, alla lingua dei segni, al Braille, alle comunicazioni aumentative ed alternative e ad ogni altro mezzo, modalità e sistema accessibile di comunicazione di loro scelta;

(c) richiedere agli enti privati che offrono servizi al grande pubblico, anche attraverso internet, di fornire informazioni e servizi con sistemi accessibili e utilizzabili dalle persone con disabilità;

(d) incoraggiare i mass media, inclusi gli erogatori di informazione tramite internet, a rendere i loro servizi accessibili alle persone con disabilità;

(e) riconoscere e promuovere l'uso della lingua dei segni.

- Articolo 30. Partecipazione alla vita culturale e ricreativa, agli svaghi ed allo sport

1. Gli Stati Parti riconoscono il diritto delle persone con disabilità a prendere parte su base di uguaglianza con gli altri alla vita culturale e adottano tutte le misure adeguate a garantire che le persone con disabilità:

(a) abbiano accesso ai prodotti culturali in formati accessibili;

(b) abbiano accesso a programmi televisivi, film, spettacoli teatrali e altre attività culturali, in formati accessibili;

(c) abbiano accesso a luoghi di attività culturali, come teatri, musei, cinema, biblioteche e servizi turistici, e, per quanto possibile, abbiano accesso a monumenti e siti importanti per la cultura nazionale.

2. Gli Stati Parti adottano misure adeguate a consentire alle persone con disabilità di sviluppare e realizzare il loro potenziale creativo, artistico e intellettuale, non solo a proprio vantaggio, ma anche per l'arricchimento della società.

3. Gli Stati Parti adottano tutte le misure adeguate, in conformità al diritto internazionale, a garantire che le norme che tutelano i diritti di proprietà intellettuale non costituiscano un ostacolo irragionevole e discriminatorio all'accesso da parte delle persone con disabilità ai prodotti culturali.

4. Le persone con disabilità hanno il diritto, su base di uguaglianza con gli altri, al riconoscimento ed al sostegno della loro specifica identità culturale e linguistica, ivi comprese la lingua dei segni e la cultura dei sordi.

5. Al fine di consentire alle persone con disabilità di partecipare su base di uguaglianza con gli altri alle attività ricreative, agli svaghi e allo sport, gli Stati Parti adottano misure adeguate a:

(a) incoraggiare e promuovere la partecipazione più estesa possibile delle persone con disabilità alle attività sportive ordinarie a tutti i livelli;

(b) garantire che le persone con disabilità abbiano la possibilità di organizzare, sviluppare e partecipare ad attività sportive e ricreative specifiche per le persone con disabilità e, a tal fine, incoraggiare la messa a disposizione, su base di uguaglianza con gli altri, di adeguati mezzi di istruzione, formazione e risorse;

(c) garantire che le persone con disabilità abbiano accesso a luoghi che ospitano attività sportive, ricreative e turistiche;

(d) garantire che i minori con disabilità possano partecipare, su base di uguaglianza con gli altri minori, alle attività ludiche, ricreative, agli svaghi ed allo sport, incluse le attività previste dal sistema scolastico;

(e) garantire che le persone con disabilità abbiano accesso ai servizi forniti da coloro che sono impegnati nell'organizzazione di attività ricreative, turistiche, di tempo libero e sportive.



Meridiana è una creazione per due danzatrici (una danzatrice 'abile' e una danzatrice disabile), due donne accompagnate dal suono della scrittrice e compositrice elettronica finlandese AGF (Antye Greie), il cui lavoro esplora la parola parlata in combinazione con la musica elettronica per creare atmosfere a tratti sia estranianti che intime; il suono trasforma così il luogo della performance in un'immersione fantascientifica, in un viaggio verso un luogo estraneo mantenendo però il suono della voce umana come memoria di qualcosa che fu, di qualcosa che in passato è già stato abitato dalla voce stessa. In **Meridiana** il pavimento specchiato permette di creare l'illusione di essere sospesi nel mezzo di uno spazio in cui il soffitto dorato della stanza si riflette sul pavimento, avvolgendo lo spettatore in una "gabbia dorata". Una gabbia abitata da due creature, straordinarie per la loro struggente bellezza imperfetta tanto naturale quanto onirica; perché proprio nel mezzo della perdizione di uno spazio riflesso si trova la natura delle cose. Coreografia di Diego Tortelli, danzatrici Annemieke Mooij e Casia Vengoechea.

<https://youtu.be/7YNY6Z1O1vU?feature=shared>. (Fondazione Nazionale della Danza/Aterballetto, 2021)

03 IL CONTESTO TEATRO E GLI OBIETTIVI DELL'INDAGINE

«Uno spettacolo richiede lo sguardo partecipe dello spettatore perché qualcosa manca. Ciò che manca è esattamente la parte dello spettatore. Se vogliamo, il teatro non avviene sul palcoscenico, non avviene neanche solo nella sala, avviene a metà, tra il palco e la sala, là dove vi è un velo invisibile. L'incontro dello sguardo con la cosa è la quinta parete – non la quarta; la mente dello spettatore come quinta parete. È questo il palcoscenico definitivo (...). Lo sguardo e il giudizio finali sopra e attorno ai nostri esercizi e alle nostre rappresentazioni, devono sempre provenire dalla nostra posizione in platea. Il destino dello spettacolo è la platea, non una camera di meditazione»⁹.

In questi termini, abilitare le persone alla fruizione dell'esperienza teatrale, prima di essere un dovere del teatro pubblico, è la *conditio sine qua non* per far sì che lo spettacolo accada, indagare l'accessibilità del luogo teatro significa indagare la possibilità che il teatro esista.

Questo breve focus si propone di interpretare il tema della accessibilità\inaccessibilità sotto la lente del concetto foucaultiano di *dispositivo* «**un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati, un insieme che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche**»¹⁰.

Il dispositivo che prendiamo in esame è il luogo fisico *teatro*. Proviamo a guardare al *dispositivo\teatro* sotto la lente della accessibilità: ogni singolo teatro produce, o meglio, induce una certa accessibilità, e di conseguenza delle evidenti esclusioni per quanto riguarda il pubblico e i lavoratori.

Focalizzandoci sul pubblico del teatro, dal punto di vista architettonico, le esigenze di *sapere\potere* mantenendo una categoria e un'interpretazione di stampo foucaultiano, che orientano e su cui poggiano le scelte di organizzazione degli spazi e impostazione degli elementi strutturali (foyer, biglietteria, bagni, platea, palchetti, spazio scenico, etc...) indicheranno per quali tipologie di soggetti sono pensati. Analogamente, le proposte artistico\culturali e le relative comunicazioni e pratiche organizzative indicheranno per quali tipologie di soggetti sono pensati, e per negazione, per quali tipologie di soggetti non sono pensati.

La prima linea di esclusione a cui si potrebbe pensare è quella della abilità\disabilità ma è l'intersezione con le linee della classe, del colore, e del genere ciò che interessa questo focus, citando bell hooks: «Classe, razza e sessualità non possono più essere scisse, anzi, si accavallano ad altre forme di discriminazione come l'abilismo o lo specismo»¹¹.

Per *accessibilità simbolica* col termine simbolico, riprendendo Bourdieu, qui si intende come gli attori sociali interiorizzano i sistemi di significato e li riproducono, accettando implicitamente anche le forme di potere e di disuguaglianza che sono insite al sistema.

9. Castellucci R., *La quinta parete*, 2022. <<https://antinomie.it/index.php/2022/01/12/la-quinta-parete/>>

10. Agamben G., *Che cos'è un dispositivo*, Roma, Nottetempo, 2006, p. 28.

11. Hooks b., *Insegnare a trasgredire*, Milano, Meltemi, 2020, p. 75.

Riprendendo gli studi di Canguilhem sulla società medicalizzata, il patologico delimita e indica il sano per differenza, l'escluso è il negativo che permette al normale di affermare la propria normalità. Citando Rachele Borghi, "parliamo di corpi *in place*, intendendo corpi considerati al posto giusto, sono corpi identificati come maschi e anche come cisgenere, bianchi, occidentali, sani, giovani, magri, eterosessuali, abili, di ceto abbiente. Sono infatti queste le categorie che costruiscono la norma e determinano che cosa è da considerarsi fuori norma e, di conseguenza, fuori luogo. Cosa sia la normalità appare allora come un'evidenza, come qualcosa che esiste di per sé, qualcosa di naturale, che non necessita di nessuna spiegazione".

L'accessibilità simbolica sarà quindi determinata dall'interiorizzazione, in tutti quei soggetti esclusi, della naturale e quindi insindacabile esclusione, nei soggetti inclusi sarà determinata dall'interiorizzazione della naturale e quindi insindacabile inclusione. **Promuovere l'accessibilità simbolica nello spazio costruito e allestito significa agire, in un'ottica intersezionale, sull'insieme dei dettagli, più o meno visibili, che abilitano l'accesso.**

Per quel che interessa qui il **luogo - teatro respinge lungo tutte le linee.**

Per quanto riguarda l'asse della classe «I sistemi scolastici si prefiggono la funzione di inculcare la cultura ma questa cultura è socialmente distribuita in maniera ineguale, inculcare il riconoscimento di ciò che viene dato come cultura nella sua universalità è inculcare il riconoscimento del privilegio di coloro che possiedono questa cultura e il teatro si situa in questo macro contesto»¹².

Per quanto riguarda la linea dell'abilità, ma indirettamente anche del colore e del genere, sarà compito della check list prestazionale (v. punto 5.1) evidenziare quanto le barriere invisibili e visibili che impediscono l'accesso siano parte integrante del sistema teatrale.



"Not AcCess – Nessuno resti fuori", una produzione IAC - Centro di Arti Integrate, in collaborazione con C-Fara e Viaggio Italia. Regia di Andrea Santantonio con la partecipazione di Dino Paradiso, Ivan Dalia, Danilo Ragona, Luca Paiardi, Tina Lomurno, Cristina Amenta e Consuelo Agnesi. Spettacolo di cabaret e improvvisazione sui luoghi comuni della disabilità in cui sono stati inseriti due interpreti LIS sul palco e artisti con disabilità motoria. <https://www.centroiac.com/produzioni/not-access/>. (Luca Centola, 2017)

12. Bourdieu P., *La responsabilità degli intellettuali*, Bari, Laterza, 1991, p. 15.

3.1 Obiettivi

Una volta individuato, definito e descritto il luogo teatro in relazione al concetto di disabilità sono stati precisati gli obiettivi che dovrebbe avere un percorso che indaghi l'accessibilità nel senso già più volte descritto.

Il rilievo effettuato sui nove teatri bolognesi che sono stati contattati e si sono resi disponibili ha permesso un'indagine strutturata sul primo obiettivo e una serie di conclusioni generali sugli altri tre, il cui approfondimento richiede la presenza e l'intervento di tecnici specializzati e un'attività di disegno e progettazione non previsti nel project work:

1. Rilievo delle barriere visibili e invisibili che abilitano e/o disabilitano l'accesso alla fruizione dell'esperienza teatrale alla maggioranza delle persone;
2. Interventi organizzativi per il miglioramento della fruizione di eventi, spettacoli, del luogo teatro in generale. In questo caso il destinatario di riferimento è il pubblico;
3. Pianificazioni interventi strutturali dell'accessibilità. In questo caso i destinatari sono i tecnici, la direzione amministrativa e artistica;
4. Programmazione di iniziative politiche e culturali che inseriscano come imprescindibile la Progettazione Universale. In questo caso il destinatario è l'Amministrazione.



"Silent City", prima opera lirica di comunità inclusiva presso il Teatro temporaneo di Matera. Opera lirica realizzata su progetto di Matera Capitale Europea della Cultura 2019. Co-produzione di Compagnia Teatrale L'Albero e Fondazione Matera Basilicata, in collaborazione con Open Design School. Direzione artistica di Vania Cauzillo e Alessandra Maltempo. Opera di Nigel Osborne e le comunità di Matera. Direzione d'orchestra di Tommaso Ussardi e l'Orchestra Senzaspine. Regia di James Bonas. Spettacolo realizzato per la promozione del linguaggio dell'opera, con il coinvolgimento della comunità del luogo. In questo contesto, è stata inserita l'accessibilità come ulteriore sfida in via sperimentale, in ogni fase della produzione e in più aspetti: accoglienza e servizi, accessibilità degli spazi del teatro e delle scene, comunicazione ambientale e dei contenuti, fruizione dell'opera stessa e coinvolgimento di artisti con disabilità in scena. *(Giuseppe De Felice, 2019)*

3.2 La Metodologia e gli Strumenti di indagine

3.2.1 La Check-list Prestazionale

Una volta definiti gli obiettivi sono stati concettualizzati e creati gli strumenti di indagine: la check-list prestazionale (come anticipato, la Progettazione Universale suggerisce delle indicazioni, non delle prescrizioni) e la traccia per l'intervista strutturata che integra con visioni e informazioni soggettive tutti quegli aspetti non rilevabili con una indagine meramente visiva. I due strumenti hanno permesso di investigare i due aspetti che compongono ogni ambiente: **la struttura**, cioè la parte allestita e costruita e **l'organizzazione**, intesa come organizzazione dello spazio e del servizio.

In quest'ultimo caso essa è rappresentata in prevalenza da staff/personale e, in generale, dalle persone che creano, gestiscono, offrono il servizio, il bene o l'obiettivo dello spazio di volta in volta preso in esame.

La check-list prevede una selezione dei passaggi che costituiscono la "filiera della fruizione dell'esperienza teatrale", cioè di quegli aspetti-chiave che permettono alle diverse macro categorie di fruitori, individuati in precedenza (pubblico, attori, personale temporaneo e permanente), di accedere all'esperienza nel senso più pieno.

I passaggi, elencati a pag. 9 (l'accesso alla comunicazione, la possibilità di pianificare e prenotare l'esperienza, la possibilità di raggiungere il teatro, poter fruire dell'esperienza e rientrare al proprio domicilio), sono stati codificati come gli **"oggetti traccianti"** che definiscono la vivibilità e l'usabilità degli spazi da parte di tutti. Poi a ogni oggetto tracciante sono stati abbinati modalità e ambienti/prestazioni corrispondenti, da valutare in riferimento alla maggiore o minore aderenza ai 7 Principi dell'Universal Design, espressa dando un punteggio numerico in scala da 0 (nessuna aderenza) a 5 (massima aderenza).

Raggiungibilità		Principi dell'Universal Design							NOTE
MODALITÀ	AMBIENTI (PRESTAZIONI)	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	
viabilità	strade								
	piste ciclabili								
	marciapiedi								
mezzi pubblici	accessibilità e benessere del mezzo								
	collocazione delle fermate								
	accessibilità e benessere delle fermate								

Fig. 1 – Esempio di declinazione sull'Oggetto Tracciante Raggiungibilità.

Tale approccio ha consentito di definire precisamente gli ambiti da valutare in riferimento alle diverse tipologie di ambiente presenti all'interno delle strutture teatrali e al loro utilizzo da parte di persone diverse.

Sono stati individuati otto oggetti traccianti, ognuno di loro declinato secondo le relative modalità d'uso e prestazioni offerte:

1. Raggiungibilità

- viabilità: strade, piste ciclabili;

- mezzi pubblici: marciapiedi, accessibilità\benessere del mezzo, collocazione delle fermate, accessibilità\benessere delle fermate, percorsi per raggiungere gli ingressi, orari delle corse per andare a tornare, taxi;
- mezzi privati: collocazione e numero parcheggi per il pubblico-accompagnatori, collocazione e numero parcheggi per dipendenti, collocazione e numero parcheggi riservati (donne in gravidanza, bambini, anziani, persone con disabilità), percorsi per raggiungere gli ingressi;
- moto\biciclette: aree riservate;
- mezzi di trasporto: carico e scarico;
- fornitori: carico e scarico.

2. Accoglienza

- foyer: reception, attesa, servizi igienici.

3. Muoversi

- comunicare: esterni (strade, parcheggi, ingressi), ingressi teatro, ingresso platea, ingresso palchi, pianta del teatro, tempi di attesa, durata dello spettacolo, durata dell'intervallo, orario di apertura/chiusura del teatro;
- orientare: percorsi.

4. Tempo libero

- luoghi d'incontro: foyer, bar, salotto, libreria\sala lettura, servizi igienici, spazio ludico, spazio per piccoli animali, sala relax\cucina dipendenti e artisti, camerini, sala prove, foresteria, guardaroba, spazio calma.

5. Prenotazioni e pagamento

- digitale: web, sito;
- in presenza: biglietteria.

6. Fruizione spettacolo

- platea: posti, possibilità di accedere prima dello spettacolo per creare una mappa mentale;
- palchetti: posti, possibilità di accedere prima dello spettacolo per creare una mappa mentale;
- palco: possibilità di accedere prima dello spettacolo per creare una mappa mentale;
- audio: sottotitoli proiettati sopra al boccascena, descrizione dello spettacolo in cuffia, traduzione in lingua in cuffia, impianto fonico a induzione, interprete LIS esterna allo spettacolo, interprete LIS interna allo spettacolo, interprete linguistica.

7. Stagione teatrale

- spettacoli, concerti, eventi: platea, palchi, sale, spazi informali;
- incontri con gli artisti e le artiste: camerini, sale del teatro, bar, sale informali, salotto, libreria\sala lettura;

- visita guidata del teatro: percorso dietro le quinte;
- laboratori: recitazione, dizione, scenografia, drammaturgia, critica teatrale, yoga.

8. Comunicazione e promozione

- digitale: sito, social, eventi da remoto, comunicazione telefonica;
- cartacea: cartelloni pubblicitari, programma stagione;
- in presenza: presentazione stagione teatrale, incontri.

Le prestazioni vengono valutate in base ai 7 principi dell'Universal Design¹³. Questi principi, creati da tecnici e progettisti, si pongono come orientamenti e suggerimenti a cui attenersi per realizzare una progettazione *for all* realmente accessibile e nello specifico sono:

1. UGUAGLIANZA NELL'USO o USO EQUO

La soluzione è appetibile per ogni tipo di utente:

- viene utilizzata nello stesso modo da ogni utente, in modo identico o altrimenti equivalente;
- evita di stigmatizzare l'utente;
- i contenuti della privacy e sicurezza devono essere egualmente disponibili per ogni utilizzatore;
- rende il progetto attraente per tutti gli utilizzatori.

2. FLESSIBILITÀ D'USO

La soluzione soddisfa un'ampia gamma di preferenze e abilità individuali:

- permette di scegliere la modalità d'uso;
- soddisfa l'uso sia per destrorsi che per mancini;
- facilita l'uso sia per accuratezza che per precisione;
- è adattabile rispetto alle esigenze dell'utilizzatore.

3. SEMPLICITÀ ED INTUITIVITÀ D'USO

L'utilizzo del prodotto è facile da capire, a prescindere dall'esperienza, dalle conoscenze, dalle capacità culturali e di linguaggio, dal grado di concentrazione dell'utente:

13. Il termine Universal Design è stato introdotto nel 1985 dall'architetto americano Ronald L. Mace della North Carolina State University. Mace, affetto fin da piccolo da poliomielite, si è interessato per tutta la vita ai temi della progettazione accessibile e così definì l'Universal Design: "Universal design is the design of products and environments to be usable by all people, to the greatest extent possible, without the need for adaptation or specialized design" (l'Universal Design è la progettazione di prodotti e ambienti affinché siano utilizzabili da tutte le persone, nella massima misura possibile, senza la necessità di adattamenti o di progettazione specializzata). Per l'architetto quindi il design universale non rappresentava una disciplina che realizzasse oggetti ad hoc per persone con specifiche esigenze ma piuttosto che generasse prodotti adatti alla più ampia gamma di utenti. Nel 1997 l'Universal design si è ulteriormente definito attraverso la formulazione dei 7 principi sviluppati dal Centre for Universal Design da tecnici e progettisti specializzati in materia. I sette punti si pongono come orientamenti e suggerimenti a cui attenersi per realizzare una progettazione accessibile, uguale per tutti e sicura (tratto da <www.architutti.it>).

- elimina la complessità;
- risulta compatibile con le aspettative e l'intuito dell'utilizzatore;
- soddisfa un'ampia gamma di capacità culturali, di lettura e comprensione;
- fornisce informazioni coerenti rispetto alla loro importanza;
- fornisce efficaci suggerimenti per azioni ripetitive;
- fornisce un tempestivo feedback durante e dopo il raggiungimento dello scopo.

4. LEGGIBILITÀ DELL'INFORMAZIONE o INFORMAZIONE PERCETTIBILE

La soluzione comunica effettivamente le informazioni necessarie al fruitore in modo efficace, indipendentemente dalle condizioni ambientali o dalle abilità sensoriali dell'utilizzatore:

- utilizza diversi modi (grafici, acustici, tattili) per una comunicazione ridondante delle informazioni essenziali;
- prevede un adeguato contrasto tra le informazioni essenziali e quelle di contorno;
- massimizza la leggibilità delle informazioni essenziali per tutte le capacità sensoriali;
- differenzia gli elementi in modo che possano essere descritti (facilitando l'emissione di istruzioni e direttive);
- rende compatibili le informazioni in relazione alle diverse tecniche o attrezzature utilizzate da utenti con limitazioni sensoriali.

5. TOLLERANZA DELL'ERRORE

La soluzione minimizza i rischi e i danni provocati da azioni accidentali o involontarie:

- assembla gli elementi in modo da minimizzare i rischi e gli errori (soprattutto per quelli più usati);
- gli elementi pericolosi devono essere eliminati, isolati o protetti;
- fornisce segnalazioni per rischi ed errori;
- prevede la predisposizione di dispositivi di sicurezza;
- scoraggia azioni non intenzionali o che richiedano vigilanza.

6. BASSO SFORZO FISICO

La soluzione deve essere usata in modo efficiente e confortevole con un minimo di fatica:

- l'utente deve mantenere una postura "neutra";
- si deve poter usare ragionevoli livelli di forza;
- si deve poter minimizzare le azioni ripetitive;
- si deve poter minimizzare lo sforzo fisico continuativo.

7. DIMENSIONI E SPAZI PER L'AVVICINAMENTO E L'USO

La soluzione deve fornire dimensioni e spazi appropriati per l'avvicinamento, il raggiungimento, la manipolazione e l'utilizzo rispetto alle caratteristiche dell'utente:

- rende chiaramente visibili gli elementi importanti per tutti gli utenti seduti o in piedi;

- rende raggiungibili tutti i componenti in modo confortevole per tutti gli utenti seduti o in piedi;
- prevede la possibilità di variare le dimensioni e il tipo di presa;
- fornisce adeguati spazi per l'utilizzo di dispositivi di aiuto o personale di assistenza.

Come si vede dalla descrizione dei 7 Principi, non esistono prescrizioni oggettive che permettano una registrazione di presenza/assenza, l'efficacia della check-list si manifesta appieno quando si fa tesoro dell'elemento di soggettività, affidando rilievi e seguenti valutazioni ad una equipe multidisciplinare invece che ad una singola persona, affinché le diverse competenze, visioni e conoscenze rispetto ai luoghi possano essere messe in valore e offrire un quadro completo e realistico dell'aspetto prestazionale preso in esame.

Per lo stesso motivo assume una grande rilevanza il campo delle note, che è fondamentale per spiegare, chiarire e integrare con riferimenti puntuali il dato numerico.

Raggiungibilità		Principi dell'Universal Design							NOTE
MODALITÀ	AMBIENTI (PRESTAZIONI)	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	
viabilità	strade								
	piste ciclabili	1	1	0	0	0	0	1	È presente una pista ciclabile non utilizzabile con handbike, la segnaletica a terra è poco percettibile
	marciapiedi	0	0	0	0	0	0	0	I marciapiedi che conducono al teatro sono stretti e limitati da siepi sporgenti, la pavimentazione non è uniforme e non sono raccordati da rampe in prossimità di incroci
mezzi pubblici	accessibilità e benessere del mezzo	3	3	3	3	3	3	3	Si è assegnato un valore medio perché esiste un autobus accessibile che porta al Teatro e copre anche gli orari degli spettacoli
	collocazione delle fermate	1	0	0	0	0	0	1	La fermata è a breve distanza dal teatro, ma il percorso per raggiungere quest'ultimo è stretto e il marciapiede si restringe ulteriormente per la presenza di siepi sporgenti
	accessibilità e benessere delle fermate	1	0	0	0	0	0	0	La fermata è stretta, non coperta da pensilina e non adeguatamente segnalata. La discesa di una persona in carrozzina richiede spazio e quindi non è equa nell'uso quando la fermata è affollata. La fermata non è illuminata adeguatamente

Fig. 2 - Esempio di griglia della check-list compilata.

3.2.2 Intervista strutturata

La visita al Teatro delle Celebrazioni è stata guidata dal responsabile tecnico; all'Arena del Sole dal Coordinatore del teatro e dal Direttore di sala; il Teatro Testoni ci ha invitato a partecipare al Festival per operatori, una modalità per conoscere le dinamiche del teatro in azione e confrontarsi con più persone; il Teatro S. Leonardo ha proposto di fare il sopralluogo con tutto lo staff presente; al Teatro Atelier Si la Responsabile della progettualità e della comunicazione ha guidato la visita; il Teatro dell'Università - TeatroDams Lab - è stato presentato dalla Responsabile della sicurezza; al Teatro Dehon il confronto è avvenuto con il Direttore di compagnia e con un attore; al Teatro Dom la cupola del Pilastro con la direzione artistica; la visita al Teatro Testoni e al Teatro Comunale è stata guidata da vari membri del personale.

Al seguente paragrafo, i dati raccolti tramite check-list.



“Il nostro Enzo. Ricordando Jannacci” di e con Moni Ovadia e musiche di Alessandro Nidi all'interno della rassegna culturale “Futura Festival” a Civitanova Alta (MC). L'attenzione all'accessibilità e inclusione è data dalla traduzione contemporanea in LIS e la sottotitolazione: in fondo al palco, proiettati sullo schermo alle spalle degli attori si vedono infatti i sottotitoli e immagine a mezzo busto degli artisti e interprete LIS. *(Federico De Nardo, 2015)*

3.2.3 I Sopralluoghi presso i Teatri

Su 11 teatri contattati 9 hanno accettato la visita e messo a disposizione uno o più membri del personale per accompagnarci. Di seguito vengono riportati i rilievi effettuati nei tempi previsti dal project work.

TEATRO ARENA DEL SOLE

L'Arena del Sole nasce come "luogo dato agli spettacoli diurni" in un'area occupata dall'antico Convento di Santa Maria Maddalena, espropriato alla Chiesa, inaugurata nel 1810.

In origine era un'arena aperta, sede di un teatro popolare e colto secondo uno spirito eclettico che ne ha improntato negli anni storia e attività. Nel 1949, avendo deciso di trasformare l'Arena in teatro serale e cinematografo, viene costruito un tetto apribile e vengono abbattute tutte le gradinate divenute inadatte. Nel 1950 riapre i battenti e viene utilizzata per vent'anni come cinema. Una radicale ristrutturazione degli spazi interni ha restituito la sala al pubblico bolognese nel 1995.

Dal 2015 è entrata nel novero dei Teatri Nazionali italiani, è il teatro stabile pubblico della Regione Emilia Romagna-ERT - Emilia Romagna Teatro Fondazione. Dal 1995 lo stesso team di lavoratori e lavoratrici porta avanti i progetti fondanti che caratterizzano l'Arena. Situato in pieno centro a Bologna, l'edificio ospita due sale: la Sala Leo de Berardinis e la Sala Thierry Salmon.

In città non ci sono indicazioni stradali che indicano il teatro, l'ingresso principale è sotto un grande portico, ci sono tre porte pesanti che si aprono a spinta con difficoltà, solo una porta, che funge anche da uscita di sicurezza, ha la maniglia ed è quindi utilizzabile dalla maggior parte delle persone. L'ingresso della sala Thierry Salmon, per le persone sulla sedia a rotelle, è laterale e prevede l'utilizzo di un montascale. Il parcheggio più vicino è in piazza VIII Agosto e dista pochi metri dal teatro ma è molto caro; più economico ma più lontano è il parcheggio dell'Autostazione da cui è possibile raggiungere il teatro percorrendo i portici.

Gli spazi aperti al pubblico sono le due sale teatrali, il foyer, un chiostro a cui si accede dal foyer, una sala per piccole attività e i bagni. C'è anche una sala al primo piano dalla quale si accede a una splendida terrazza su via Indipendenza, ma come l'accompagnatore fa notare «è difficilmente utilizzabile perché un lato della sala coincide con il primo ordine di palchetti quindi se c'è spettacolo non è utilizzabile; potrebbe essere utilizzata come "spazio silenzioso", un luogo per accogliere tutte le persone che hanno bisogno di quiete ma "un posto del genere non si è ancora reso necessario». Gli uffici, l'attrezzeria, la sartoria, la foresteria, l'ingresso artisti non sono aperti al pubblico, i camerini non sono accessibili agli artisti e alle artiste. In teatro, salvo le uscite d'emergenza, non ci sono indicazioni spaziali, a dodici maschere e al direttore di sala è affidato il compito di accogliere e orientare il pubblico nello spazio. Questa "scelta di campo" è possibile perché il pubblico medio che frequenta l'Arena è abile, laureato o in procinto di esserlo, lavoratore, «altre persone non entrano, non si avvicinano proprio al teatro». Le maschere sono per lo più studenti e studentesse, sono tutti bianchi, indossano una divisa da lavoro, un completo nero e camicia bianca, la formazione che viene loro richiesta riguarda la conoscenza delle lingue, il corso di formazione obbligatorio antincendio e il corso di primo soccorso vengono forniti dal teatro. Nel foyer ci sono due biglietterie, una ha l'impianto di induzione elettromagnetica ben segnalato; la biglietteria è aperta tutti i giorni dalle 11 alle 14 e

dalle 16.30 alle 19 e tutti i giorni un'ora prima dell'inizio dello spettacolo è possibile acquistare i biglietti online con le piattaforme Vivaticket e TicketOne.

Le riduzioni sono quelle canoniche: carta coop, card culture, circoli, over 60, under 18, le persone con disabilità hanno un biglietto a 7€ e l'eventuale accompagnatore ha l'accesso gratuito, gli studenti hanno un biglietto a 7€, gli studenti di scuole di teatro e del conservatorio non hanno riduzioni specifiche. Dopo la pandemia gli abbonamenti canonici sono diventati una rarità, più appetibili sono gli abbonamenti con 4-6 spettacoli a scelta. Il teatro apre un'ora prima degli spettacoli e in genere chiude un'ora dopo, c'è la possibilità di sostare nel foyer o nel chiostro. In primavera il teatro aprirà le porte del chiostro, per la prima volta, tutti i giorni dalle 16 alle 24, verrà proposto un servizio di caffetteria, aperitivi, degustazione di vini e pasti veloci, la gestione di questa attività è affidata ai gestori che abitano anche la piazzetta Pasolini in cui si trova il Teatro DamsLab; i prezzi del menu sono settati sul pubblico abituale del teatro, dunque non sono accessibili a tutti. La sala grande ha 896 posti di cui 2 per le persone con la sedia a rotelle e 4 nel primo ordine di palchetti e da qualche mese è stato installato un impianto a induzione elettromagnetica che copre un centinaio di posti e permette al pubblico con disabilità uditiva di sentire ciò che accade in scena. La sala piccola ha 170 posti di cui 1 per le persone sulla sedia a rotelle. C'è la possibilità di accedere alla sala prima dello spettacolo, ma nessuno ha mai esplicitato questo bisogno quindi non esiste una proposta del genere. Numerose sono le collaborazioni attive con la città, non è mai esistita una programmazione specifica per il pubblico più giovane ma una fitta collaborazione con le scuole che prevede laboratori e matinée in lingua inglese. Da quest'anno è stato creato un servizio che propone alle famiglie dei laboratori per i figli mentre i genitori guardano lo spettacolo: il costo di ogni appuntamento è di 7€ per bambini, oltre al prezzo ridotto del 20% del biglietto dello spettacolo per i genitori. Un altro progetto importante è la collaborazione con Arte & Salute, associazione che svolge la sua attività in collaborazione con il Dipartimento di Salute Mentale dell'Azienda USL di Bologna, nell'ambito del progetto della Regione Emilia-Romagna "Teatro e Salute Mentale", ponendosi come obiettivo principale quello di migliorare, attraverso il lavoro in campo teatrale e nella comunicazione, l'autonomia, la qualità della vita e la contrattualità delle persone con disturbi psichiatrici.

TEATRO S. LEONARDO

È parte di un piccolo centro teatrale situato nella zona universitaria di Bologna. È nato nel 1960, a cura del Gruppo Teatrale Viaggiante diretto dal regista Luciano Leonesi e dal drammaturgo Lorian Macchiavelli. Nel triennio 1968-69-70 questo piccolo teatro ha ospitato anche tutti gli spettacoli politici del "Canzoniere delle Lame" di Bologna e dei canzonieri e cantautori politici italiani di passaggio in Emilia Romagna. È ricavato all'interno della ex chiesa di San Leonardo e dei suoi locali circostanti, in via San Vitale 63-67, a due passi dalle Due Torri. Nel 1995 è diventato il laboratorio permanente del regista Leo De Berardinis, nel 2003 è stato ribattezzato "Circoteatro Sanleonardo" dalla gestione Scuola di Teatro di Bologna "Alessandra Galante Garrone".

I due locali di questo spazio teatrale sono stati utilizzati in questa fase sia per la formazione che per la presentazione di una stagione teatrale caratterizzata per l'inserimento in cartellone di spettacoli di "Nouveau Cirque". Successivamente una sala è divenuta luogo di lavoro del Teatrino Clandestino (oggi Spazio Atelier Sì), l'altra dal 2011 è sede del Centro di Ricerca Musicale gestito da Angelica - Festival internazionale di musica. Con questa nuova veste il teatro ha ripreso il vecchio nome "Teatro San Leonardo".

Da gennaio ad aprile il centro propone una stagione di concerti a cadenza settimanale, il festival si svolge tra maggio e giugno. Nel 2019 nasce SMA, la Scuola di Musica Angelica che propone lezioni individuali o di gruppo, i costi delle lezioni sono nella media. Nel 2011 nasce il coro angelico aperto a bambine e bambini dai 5 ai 15 anni, la partecipazione al coro prevede una piccola quota fissa ma per chi non può permetterselo è gratuito; questa possibilità non è esplicitata e comunicata, è una prassi del centro che si attiva su richiesta.

Il teatro è facilmente raggiungibile a piedi e con qualsiasi mezzo di trasporto, ma è difficile trovare un posto auto nelle vicinanze, il parcheggio più vicino è a 200 metri e non è accessibile dal punto di vista economico, non è presente una segnaletica che indica il teatro.

Il foyer del teatro è molto piccolo e comprende la biglietteria, un angolo di vendita di merchandising e una piccola panca; l'accesso al bar e ai bagni non è accessibile, una rampa viene posta all'occorrenza...«perché - come ha sottolineato l'accompagnatore - se posta in maniera stabile può risultare pericolosa e poco pratica per la maggior parte delle persone che frequentano il teatro». I bagni sono segnalati con i cartelli "uomo" e "donna", non è indicato il bagno per le persone con disabilità. Il bar è gestito dal centro, offre un servizio di caffetteria, birra, vini e qualche cocktail, è attivo 30 minuti prima dell'inizio del concerto, a maggio viene trasferito nel cortile interno e offre il servizio per un paio di ore anche nel dopo serata. Non esiste una mappa del teatro e nessun tipo di percorso per facilitare la lettura e il riconoscimento dello spazio.

Le maschere e gli addetti alla biglietteria sono uno\o due, non hanno nessun tipo di formazione specifica.

Il teatro e la biglietteria aprono 30 minuti prima dell'inizio dello spettacolo e chiudono quando la sala è vuota, i tempi di attesa e di durata del concerto non sono sempre comunicati, talvolta non sono calcolabili. È possibile acquistare il biglietto online o in biglietteria, il biglietto ha un costo medio di 7€. Il teatro agevola i più giovani con gli sconti previsti dalla carta nazionale giovani, riduzioni per gli studenti, in particolare quelli del conservatorio hanno l'ingresso a 2€, gli under 14 hanno l'ingresso gratuito, altri sconti presenti riguardano la card cultura e la tessera ARCI.

La platea è composta da 113 sedie in plastica, inoltre sono disponibili 36 posti in piedi. I posti per le sedie a rotelle non sono stabiliti, possono essere scelti all'occorrenza.

Non esiste nessuna forma di traduzione o supporto per persone con disabilità uditiva o visiva, il sito internet e la comunicazione, in generale, non sono accessibili.

È possibile visitare lo spazio prima del concerto, ma non essendo una richiesta reale del pubblico non è mai stata formulata una proposta al riguardo.

La programmazione non è pensata per pubblici specifici, il pubblico è composto principalmente da studenti, persone con un livello medio\alto di scolarizzazione.

Il teatro riceve finanziamenti dal Ministero, dalla Regione, dal Comune e da privati.

SPAZIO ATELIER SÌ detto SÌ - COMPAGNIA ATELIERSI

Lo spazio è vicino di casa e parte del complesso che oggi ospita il Teatro S. Leonardo, nel 1540 era una comunità di monache cistercensi, poi è stato un orfanotrofio, una scuola, la sede degli uffici di quartiere, la prima casa del Teatro Testoni, del circo teatro di Alessandra Galante Garrone ed ex laboratorio permanente del regista Leo De Berardinis che nel 1995, inaugurando quello che dal 2010 è il SÌ, scriveva: «Aprire un Teatro è cosa delicatissima, seppur lodevole: può far bene, ma può anche far male.

In Italia abbiamo moltissimi teatri; dobbiamo dedurne che abbiamo una grande cultura teatrale? Certamente no. Arte primordiale di conoscenza collettiva, di orrore e di gioia dell'essere, laboratorio per sperimentare la complessità della vita in situazioni semplificate di spazio e di tempo, è sempre di più diventata falsificazione, riproduzione dell'ovvio, consolidamento del potere e dei suoi interessi. Aprire un teatro oggi, significa, o dovrebbe significare, rifondarlo: cosa, appunto, delicatissima. Rifondare un Teatro è come rifondare una società democratica, basata sull'essere e non sull'apparenza, sulla giustizia e non sulla rapina, sulla lealtà dei propositi e non sulla mistificazione, sull'uso corretto ed egualitario dei mezzi e non sullo squilibrio, sulla solidarietà concreta e disinteressata, e non parolaia o d'effimero consenso. Il Teatro è veramente lo specchio profondo del Tempo, dove l'uomo riflette se stesso, non per fermarsi nella fissità della propria forma, ma per scrutarsi, allenarsi, come un danzatore. Il Teatro si giustifica solo se è il paradigma dell'abbattimento delle differenze economiche e culturali, se ha la potenza di trasformare se stesso e gli altri, insieme agli altri, senza abbassare la propria arte. E allora bisogna ricominciare con semplicità e realismo, piccoli passi, ma determinati, grande apertura, ma non qualunque, inizio di una rete di teatri differenti, ma che abbiano la stessa vocazione di fondo: teatro tra la gente, ma non per il consenso strumentale e acritico della gente.

In un famoso concerto il musicista Cage, invece di sonare, chiuse il pianoforte: gesto forte e significativo, fecondo di sviluppi. Altri artisti hanno presentato tele bianche, come opere pittoriche... altri ancora il silenzio come musica. Il dolce e feroce Novecento è però riuscito a fare merce di geni, santi, martiri e artisti. Molta è stata la connivenza politica e intellettuale. Il pianoforte non sonato diventa il pianoforte che non si sa sonare, ed il silenzio in molti casi è soltanto mutismo. E allora bisogna riaprirlo questo pianoforte: bisogna riaprire il pianoforte di Cage, non dimenticando però assolutamente perché fu chiuso, anzi! rivivificando quel gesto, prolungandolo seriamente e con rigore e sapienza. Sono consapevole che tutto ciò non si fa dall'oggi al domani; ma occorre ricominciare subito e con concretezza. Bisogna stare tra la gente, ricominciare dai movimenti reali della Storia, senza approssimazioni, con seminari, laboratori, opere profonde, che coinvolgano artisti e cittadini. Bisogna con onestà che la politica sia cultura e giustizia, senza enfasi e strumentalizzazioni. Il Novecento è stato un grande Maestro, nel bene e nel male; non tradiamolo dimenticandolo o facendone una nuova, triste convenzione. Riaprire il pianoforte di Cage, significa anche riaprirlo per tutti, dando a tutti la possibilità economica e culturale di ascoltarlo. Cominciamo con semplicità da un Teatro che non divida palcoscenico e platea, ma che sia mentalmente un unico spazio scenico, senza distinzione fra palchi loggione e platea, fra artisti e spettatori. L'evento teatrale lo si fa insieme: prepariamoci senza affanno e retorica ad essere partecipanti e non soltanto osservatori da una parte e venditori di merce dall'altra» (Leo De Berardinis, Racconto orale, 1995).

Oggi è la sede del collettivo Atelier Si, «un collettivo di produzione artistica che opera nell'ambito delle arti performative e teatrali e che si occupa di creazione artistica (spettacoli, performance, scritture, progetti editoriali, formazione). L'Atelier Si è la sede del gruppo, atelier di sperimentazione e produzione e anche spazio pubblico che ospita artisti e presenta opere offrendo un confronto di pensieri ed esperienze estetiche. I temi e le modalità tipiche della ricerca artistica del collettivo, vengono trasferiti nella cura dell'Atelier Si, non solo sede produttiva del gruppo, ma anche luogo aperto al pubblico dove L'Atelier Si disegna un'articolata attività di programmazione pluriartistica che consiste in: arti teatrali e performative (spettacoli, performance, residenze),

arti visive (installazioni, performance, residenze), arti sonore e notturne (concerti, dj set), arti del sé (quando lo spettatore diventa partecipante attivo), arti del discorso e delle scritture (incontri, approfondimenti, scritture) ed è caratterizzata da un focus sulle residenze artistiche, una intra-relazione tra la produzione e la programmazione, un'attenzione alla formazione ad ampio spettro, un dialogo con ambiti emergenti quali l'innovazione sociale, l'audience e il community building, una programmazione volontariamente mobile che, in ascolto del fervore attuale, opera variazioni e definizioni in fieri; la convinzione che stare e dialogare nell'arte generi bellezza.

«La programmazione che si tesse presso l'Atelier Si è sostenuta attraverso politiche economiche di reciprocità, compartecipazione e ospitalità: il Si si apre ad attività ospitate e co-organizzate con altre associazioni e nuclei artistici che presentano già un loro profilo di sostenibilità, ma il cui inserimento all'interno del programma garantisce più alti margini di realizzabilità»¹⁴.

Essendo in centro storico lo spazio è facilmente raggiungibile con i mezzi pubblici, in bicicletta o a piedi. Il teatro non è segnalato e l'ingresso principale non è accessibile, esiste un ingresso laterale accessibile ma anch'esso non segnalato. Il Si è uno spazio invernale, propone una stagione che inizia a fine settembre e arriva ad aprile, è finanziato dal Ministero e dalla regione in qualità di ente di residenza, ogni stagione ospita quattro artisti\e che abitano lo spazio e sono seguiti\e da una tutorship. Lo staff è composto da otto persone più varie collaboratrici esterne. Lo spazio si sviluppa su tre piani e in più spazi raccontati in una mappa che si trova sul sito e sul biglietto dello spettatore. A piano terra troviamo tre porte bianche senza nessuna indicazione, sono i bagni, uno è attrezzato per le persone con disabilità. L'ingresso del teatro è molto piccolo ed è anche il luogo della biglietteria, poi c'è una stanza bianca che divide l'ingresso dallo spazio scenico e la sala teatrale. La biglietteria apre un'ora prima dell'inizio dello spettacolo, ma gli orari non sono segnalati. La sala teatrale ha una gradinata mobile di 99 posti, in alternativa può essere allestita con 60 sedie in legno e 40 cuscini, le persone con la sedia a rotelle potrebbero entrare dall'ingresso laterale e arrivare in sala dopo un lungo percorso, comunque non hanno accesso ai bagni. Non c'è la possibilità di avere una traduzione in cuffia, sottotitoli o altre forme di traduzione. Al secondo piano c'è la caffetteria del Si, una cucina e due uffici. La caffetteria è uno spazio molto bello, ma il collettivo non ha le risorse per aprirlo stabilmente al pubblico, è possibile accedervi prima o dopo lo spettacolo, è dotato di un depuratore di acqua ed è *plastic free* come il resto della struttura. La caffetteria è stata arredata tramite una chiamata pubblica, gli oggetti presenti sono il risultato di una raccolta di doni, c'è una piccola biblioteca rom consultabile anche online che nasce dalla volontà di Fiorenza Menni e Andrea Mochi, direttrice e direttore artistico che insieme hanno sperimentato la vita in un campo Rom, un'esperienza che è diventata anche uno spettacolo e poi un libro: *Confini diamanti. Viaggio ai margini d'Europa, ospiti dei rom* (Sismondi, 2012).

Il secondo piano ospita la foresteria, una sala riunioni\coworking, una camera da letto e un ufficio.

TEATRO DELLE CELEBRAZIONI

Il teatro è parte del complesso della Casa Lyda Borelli per artisti e operatori dello spettacolo.

14. Tratto da <<https://ateliersi.it>>.

Questa casa, unica nel territorio italiano, è nata per iniziativa dell'impresario teatrale Adolfo Re Riccardi insieme a un gruppo di artisti e scrittori che hanno dato vita a una "associazione di previdenza fra gli artisti drammatici". È stata edificata su un terreno donato dal comune di Bologna e inaugurata nel 1931. Grazie alla generosità di numerosi benefattori tra cui il Comune di Bologna e il Conte Vittorio Cini, marito di Lyda Borelli, nel 1959 sono stati realizzati gli ultimi tre piani della villa, la dependance, la cappella privata, oggi sede della biblioteca e il teatro.

Il teatro è stato inaugurato nel 1983 ma aperto solo nel 1997 dopo la ristrutturazione e un decennio di inattività. Dopo ulteriori lavori è stato riaperto nel 2015 con la gestione di Theatrica, oggi riceve finanziamenti dal Ministero e dal Comune di Bologna. La stagione teatrale inizia a ottobre e si conclude a maggio, prevede la messa in scena di spettacoli di prosa, danza, show comici, concerti e qualche titolo per il giovane pubblico curato da Fantateatro (v. Teatro Dehon).

Il teatro si trova in zona stadio, proprio accanto all'arco del Meloncello, è raggiungibile con i mezzi pubblici oppure in macchina, gli orari delle corse degli autobus consentono di arrivare e rientrare dopo lo spettacolo. Il marciapiede che collega la fermata dell'autobus all'ingresso del teatro è largo circa un metro ed è costeggiato da una siepe che funge da barriera e ostacola il passaggio.

Il teatro ha un parcheggio per le persone con disabilità, può ospitare fino a sette posti auto, il parcheggio è collegato a un ingresso laterale che funge anche da uscita di sicurezza. Esiste un secondo percorso per le persone sulla sedia a rotelle, un accesso dall'ingresso di Casa Lyda Borelli che costeggia il teatro e offre la possibilità di accedere direttamente alla platea.

Il foyer del teatro è grande e luminoso, non c'è una mappa del teatro e nessun tipo di indicazione spaziale funzionale. Il foyer ospita un bistrot che propone dei pacchetti su prenotazione: "cena+concerto+spettacolo teatrale", "cena+spettacolo", "cena con delitto+spettacolo", il costo del pacchetto è di circa 35€.

Entrando dall'ingresso principale la biglietteria rimane sulla destra, non è segnalata e non è visibile, è aperta tutti i giorni dalle 15 alle 19 e un'ora prima dell'inizio degli spettacoli. Gli addetti che ci lavorano non hanno una formazione specifica. La vendita online tramite TicketOne è molto diffusa, i prezzi dei biglietti vanno dai 20€ ai 36€, sono previste tutte le riduzioni canoniche ma i prezzi restano tra i più alti della città. Nel foyer ci sono un guardaroba, un bagno per gli uomini e un bagno per le donne. Il bagno per persone con disabilità è all'interno della sala teatrale a cui si accede tramite montascale, si trova all'ingresso della platea sulla destra, la porta d'ingresso è scorrevole ma non ha un fermo è dunque impossibile attraversarla in autonomia; inoltre per accedere alla porta è necessario aprire delle spesse tende rosse che nascondono il bagno.

La platea ha 784 posti di cui 3 per le sedie a rotelle e 4 sedie per persone che hanno esigenze specifiche, in previsione c'è l'acquisto di poltrone XL per persone obese. La balconata ha 182 posti e non è accessibile. I camerini degli artisti non sono accessibili, il palco è accessibile tramite l'utilizzo di una lunga rampa che viene montata all'occorrenza. Le maschere che fanno servizio in sala sono sette, non hanno una formazione specifica ma una lunga esperienza. Non esiste nessun tipo di traduzione, descrizione in cuffia, soprattitolo o altre forme di traduzione in cuffia.

In caso d'emergenza non c'è un segnale visivo per persone con disabilità uditiva.

Sul sito internet c'è un'apposita "Guida all'ACCOGLIENZA dello spettatore" che si riporta integralmente:

È richiesto al pubblico il rispetto dell'orario di inizio degli spettacoli. Si avvisa il gentile pubblico che, a spettacolo iniziato, è consentito l'accesso in sala nel momento di applausi o di breve interruzione dell'azione scenica o sino al primo intervallo quando previsto, in base alle esigenze dei diversi spettacoli. Per non disturbare gli spettatori già accomodati, i ritardatari verranno fatti accomodare dal personale di sala in un posto facilmente raggiungibile e solo in un secondo momento, quando l'azione scenica sarà interrotta, potranno raggiungere il posto assegnato. Si ricorda che è proibito fumare in tutti i locali del teatro. I trasgressori incorreranno nelle sanzioni previste dalla legge. Per garantire il decoro in sala non è consentito portare all'interno della stessa bevande o cibi che devono essere consumati nel foyer. All'interno della sala non sono ammessi animali, borse ingombranti o valigie, ombrelli o quant'altro crei impedimento o ostacolo al normale accesso e deflusso del pubblico. Per la tutela del diritto d'autore sono rigorosamente vietate le registrazioni audio e le riprese video, nonché le fotografie. I telefoni cellulari devono essere spenti durante lo spettacolo. Per garantire la privacy degli artisti e per ragioni di sicurezza non è consentito l'accesso del pubblico ai camerini. Per ragioni di sicurezza è in funzione, all'interno del teatro, un impianto TV a circuito chiuso.

Questa guida è stata inserita integralmente per due motivi: prima di tutto perché narra l'esistenza di un unico pubblico di riferimento le cui peculiari esigenze vengono estese a qualsiasi persona; inoltre, riassume in maniera efficace uno dei significati possibili del termine *accoglienza*: un insieme di prassi decorose che garantiscono la sicurezza e la privacy al pubblico di riferimento, non solo oscurando le esigenze di altri pubblici, ma sottolineando quali sono i bisogni legittimi e quali sono i bisogni speciali. È importante notare che è questa l'idea di accoglienza che pervade lo spazio pubblico. I teatri oggetto di visita applicano questa idea sotto forma di pratiche più o meno visibili.

Il sito non comunica l'esistenza del parcheggio per disabili, c'è solo una nota per "i diversamente abili" e riguarda le riduzioni sul biglietto.

Per il pubblico dei più piccoli è attiva la collaborazione con Baby Bofè - Festival di teatro e musica classica per bambini - di Fantateatro in collaborazione con l'associazione Bologna Festival Onlus.

DAMSLab TEATRO

Il teatro DamsLab è situato all'interno della struttura universitaria DAMS, si trova in zona ZTL, è raggiungibile a piedi e in bici, la fermata dell'autobus non è lontana, il parcheggio più vicino è a cento metri dal mercato e non è economicamente accessibile. Lungo la strada e all'interno del complesso che comprende anche il Cinema Lumière non ci sono indicazioni rispetto al teatro.

Si accede dalla piazzetta P.P. Pasolini, uno spazio multifunzionale, adatto a eventi circoscritti, come performance live, esposizioni artistiche e laboratori, anche qui non ci sono percorsi che facilitano l'orientamento nello spazio. C'è un angolo ristoro gestito dalla stessa organizzazione che cura il chiostro del Teatro Arena del Sole.

Dal 2008, ogni settimana, la piazzetta ospita il Mercato Ritrovato, un mercato contadino gestito da un'associazione di produttori che vendono solo prodotti locali e di stagione per incentivare la spesa Km 0 e i cibi di strada; inoltre organizzano laboratori per bambini e adulti, balli, concerti ed eventi. Al teatro si accede tramite un'ampia hall, superando una doppia porta a vetri, una piccola scrivania è posta all'ingresso, una sorta di

segreteria\biglietteria\ufficio informazioni, sui due lati principali della hall troviamo le aule dell'Università, l'ingresso ai bagni accessibili e un paio di macchinette che offrono bevande e snack, quattro blocchi di marmo fungono da panchine.

Nei giorni di spettacolo la biglietteria apre un'ora prima dell'inizio, due maschere accompagnano il pubblico nello spazio, le maschere non hanno una formazione per quanto riguarda l'accoglienza.

La planimetria dello spazio, prevista dalla sicurezza, appare più volte lungo il percorso e dentro il piccolo teatro, le tempistiche degli spettacoli non sono sempre comunicate.

Il teatro ha una tribuna telescopica di 82 posti più due per le persone sulla sedia a rotelle, non sono previsti soprattoni o traduzioni di nessun tipo.

Questo teatro è unico nel suo genere e ha il problema opposto a tutti i teatri esaminati: essendo all'interno del polo universitario e avendo a disposizione solo 82 posti non ha la capienza necessaria per accogliere un pubblico esterno all'Università. Quasi tutti gli spettacoli sono gratuiti, la programmazione è collegata con le attività didattiche ma prevede anche diverse collaborazioni con enti locali e con gli altri teatri; è Articolture a occuparsene, un team di "artigiani della cultura, coltivatori multimediali".

TEATRO DEHON

Il Teatro Dehon nasce sotto la chiesa di Santa Maria del Suffragio nel distretto Cirenaica del quartiere San Donato-San Vitale, tutto il complesso è stato costruito negli anni Cinquanta.

Il teatro prende il nome da Leone Dehon, il fondatore della Congregazione dei Sacerdoti del Sacro Cuore di Gesù, ordine a cui è affidata la parrocchia dove sorge la chiesa.

In origine si trattava di un cinema-teatro parrocchiale, gestito direttamente dai padri dehoniani e utilizzato per le iniziative ricreative e culturali della parrocchia.

Alla fine degli anni settanta la struttura si è trovata ad affrontare una grave crisi di pubblico e incassi, dovuta sia alla crescente popolarità della televisione sia al progressivo spopolamento del quartiere. La parrocchia ha quindi deciso di dare il teatro in gestione ad alcune compagnie teatrali. Dal 1986 il teatro è gestito dalla compagnia stabile Teatroaperto e si sostiene grazie alle convenzioni comunali, ministeriali, della Regione e di una fondazione bancaria.

*"All'interno della compagnia ognuno ricopre il proprio ruolo ma tutto viene diviso in parti uguali al di là delle mansioni svolte"*¹⁵. Il teatro ha un buon rapporto con il quartiere, la compagnia garantisce la propria presenza quotidiana in sede, durante il giorno lavora e alla sera accoglie gli spettatori interessati alle proposte in cartellone.

Il teatro è raggiungibile in autobus, ma non ci sono corse alla fine dello spettacolo e dunque non è possibile rientrare con lo stesso mezzo.

Il teatro apre un'ora prima dello spettacolo e chiude circa un'ora dopo. All'interno c'è un bar che ha una gestione esterna, propone un servizio di caffetteria prima dell'inizio degli spettacoli e durante gli intervalli.

La gestione del teatro potrebbe definirsi "familiare" visto che la compagnia presiede da 35 anni e si occupa anche della biglietteria e della selezione e formazione delle maschere. Il biglietto di ingresso costa mediamente 15€, sono presenti tutte le conven-

15. Tratto dall'intervista condotta al personale del Teatroaperto.

zioni standard e la compagnia si riserva la possibilità di concedere l'accesso gratuito in alcuni casi: le persone con disabilità e i relativi accompagnatori, ad esempio, non pagano. Le maschere, regolarmente assunte, sono studenti e studentesse, vengono selezionate in base alla propria sensibilità, in base alla capacità di stare a contatto con il pubblico, spesso hanno esperienze di volontariato alle spalle e sono interessate al teatro, non hanno una formazione specifica ma ricevono una sorta di "passaggio di consegna" e imparano, in questo modo, ad accogliere e a relazionarsi con il pubblico, l'unico corso di formazione richiesto è il corso base di sicurezza previsto dalla legge.

Il teatro ha una platea di 500 posti di cui 2 per le persone sulla sedia a rotelle a metà sala, in una buona posizione laterale. C'è un unico parcheggio destinato alle persone con disabilità vicino all'accesso per disabili che è laterale rispetto all'ingresso principale. L'accesso è consentito tramite l'utilizzo di un montascale che non prevede ausili per ripararsi dalla pioggia; all'interno del teatro ci sono altri due montascale piuttosto scomodi e ingombranti.

Il palcoscenico e i camerini non sono accessibili. I gradini in sala non sono segnalati, non è previsto alcun tipo di traduzione per persone con disabilità uditive o visive, ma il teatro è frequentato da diverse persone cieche.

La compagnia propone una stagione teatrale eterogenea per sollecitare l'interesse di pubblici diversi, vasto è il repertorio di commedie brillanti della compagnia, monologhi di attori comici, un festival musicale funky, la collaborazione con una scuola di musica e con il Centro culturale di ricerca musicale Angelica (Teatro S. Leonardo). Ultimamente in cartellone troviamo anche giovani youtuber e show in stile stand up comedy, il pubblico più giovane frequenta soprattutto le ultime due proposte, per il resto è il pubblico affezionato a rispondere agli stimoli della stagione, tra cui molte persone anziane. Le persone con bassa scolarizzazione, i figli di seconda generazione, i migranti non frequentano il teatro, *"probabilmente hanno problemi con la lingua italiana, sicuramente hanno altri problemi..."*¹⁶

La programmazione per il giovane pubblico è stata data in gestione a "Fantateatro", compagnia nata nel 2008 a Bologna, che si è fatta conoscere sul territorio perché fin dall'inizio ha realizzato rassegne di teatro-ragazzi ricche di titoli e appuntamenti.

Fantateatro cura anche le proposte di teatro-ragazzi del Teatro Duse, del Teatro delle Celebrazioni e del Teatro Comunale.

Nel 2015, al Dehon trova la propria sede e realizza una rassegna di teatro-ragazzi composta da circa 30 appuntamenti domenicali, suddivisi in 10 domeniche, da ottobre ad aprile. Nel 2017 apre una nuova rassegna "I classici della sera", dedicata ad adolescenti e adulti: si tratta di spettacoli che fanno riferimento ai classici della letteratura e del teatro, fondamentali per la formazione umana. «Appassionare i giovani al teatro, alla letteratura e alla storia permette alle nuove generazioni di essere più accorte, più sensibili, più lungimiranti, in genere più attrezzate nell'interpretare il mondo». La compagnia sviluppa così un teatro che ama definire "pedagogico", perché mette in scena spettacoli che hanno uno scopo formativo, in linea con gli argomenti di letteratura che si affrontano a scuola.

La compagnia Teatroaperto sostiene che il teatro, in questo momento storico, non è un luogo particolarmente frequentato, gli artisti, gli intellettuali, hanno una responsabilità al riguardo: "Il lavoro del teatrante è un lavoro come tutti gli altri, l'artista deve conoscere il pubblico, deve essere vicino alle persone, Bologna è sempre stata una

16. Tratto dall'intervista condotta al personale del Teatroaperto.

città ricca di spazi di socializzazione, di osterie in cui si ritrovavano gli artisti, l'oste spesso era un mediatore culturale eccezionale, oggi tutto questo non esiste più, gli artisti hanno perso il contatto con il pubblico, in generale, manca un ponte tra il teatro e le persone".¹⁷

Il teatro Dehon, come molti altri teatri, abita il quartiere da tempo ma è come se fosse sempre stato altrove, potrebbe essere ovunque quindi da nessuna parte. Il "buon rapporto" con il territorio consiste nel non avere problemi con il vicinato, nell'affittare gratuitamente gli spazi all'associazione del quartiere, nel condividere le pubblicità ma non c'è una relazione viva con gli abitanti, il teatro non è un luogo abitato, la soglia tra il dentro e fuori è ingombrante.

La gestione familiare propone un'accessibilità ambivalente e discrezionale, non pre-dispone e struttura processi e strumenti mirati per permettere a tutti di accedere, ma tutela l'individuo che corrisponde al paradigma di riferimento ed espone al caso e alla volontà di pochi addetti non formati il resto delle persone. Ad esempio, la direzione non nega la possibilità di accedere alla sala e al palco prima dello spettacolo per avere la possibilità di visualizzare lo spazio e creare una mappa mentale, ma questa possibilità non è pensata, strutturata e comunicata, chi ha questa o altre esigenze può accedere solo tramite richiesta. La durata degli spettacoli, così come gli intervalli e le relative tempistiche, non sono comunicate e talvolta sono sconosciute alla direzione.

Visivamente l'incontro con il teatro Dehon è un incontro con un luogo che si presenta chiuso con sbarre e catene, si scioglie e si apre solo nei momenti programmati, durante gli spettacoli e durante i laboratori format per bambini e bambine che si svolgono anche negli altri teatri bolognesi, offre la possibilità di usufruire di un servizio di caffetteria in un bar che ha una gestione esterna, si presenta come un contenitore in cui convivono le produzioni della compagnia, la stagione teatrale, i laboratori format e un bar. Peccato che questi aspetti non siano in dialogo tra loro e soprattutto, non siano in dialogo con la realtà circostante.

TEATRO DOM PILASTRO – COMPAGNIA LAMINARIE

"In un momento in cui fioriscono Festival teatrali accomunati dalla mancanza di denaro e dalla bulimia di spettacoli e performance, Laminarie (compagnia che abita lo spazio Dom) va controcorrente. Utilizza un piccolo finanziamento comunale per invitare tre artisti senza i loro spettacoli; non punta sulla visibilità del pubblico festivaliero ma sulla ricaduta sociale; non riunisce intellettuali e operatori ma famiglie che da tutta Bologna arrivano al Pilastro e bambini del quartiere che entrano, si fermano, vanno. Quello che succede al Dom, però, non è teatro sociale. Non c'è nessuna intenzione di compensare mancanza altrui, né di fare il mestiere di altri: Il teatro a Onfalos, rimane teatro, ed è quello vero, del dietro le quinte, con il suo portato di lavoro, di concentrazione, di rigore, di ore vissute fianco a fianco, provando e riprovando, a volte annoiandosi altre divertendosi, mangiando qualcosa insieme e dandosi tutti un obiettivo comune: raccontare al pubblico una piccola storia. Ridare al teatro la capacità di accoglienza che è stato dimenticato dai grandi teatri, vivere un territorio difficile con cura e attenzione ma sempre a porte aperte; mettere al centro l'infanzia e gli artisti che, con la stessa fragilità e la stessa forza creativa, sono stati capaci di creare uno zoo in pochi giorni. Piccole rivoluzioni apparentemente invisibili ma profonde, perché solo la capacità di tornare a far vivere i teatri come spazi di condivisione vero tra pubblico e artisti può ridare fiato a questi luoghi"¹⁸.

17. Tratto dall'intervista condotta al personale del Teatroaperto.

18. Santoro C., *Report di Onfalos*, 2013. <www.eolo-ragazzi.it>

Il DOM è uno spazio di circa 600 mq situato nel rione periferico Pilastro del quartiere San Donato-San Vitale, la zona più povera della città, è un centro di produzione, un centro di residenza e ha una stagione teatrale e una programmazione pensata principalmente per adulti e bambini.

È raggiungibile con quattro linee di autobus che sono in servizio fino alle ore 24.

Nel 2009 è stato dato in gestione dal Comune alla compagnia Laminarie che ha curato parte della ristrutturazione. La compagnia è stata fondata nel 1994, oggi è formata da 4 persone, dal 1999 al 2018 ha ricevuto contributi dal Ministero, nel 2012 ha vinto il premio speciale UBU per il progetto di gestione di DOM con la seguente motivazione: "Dom di Laminarie, spazio che lavora sui confini tra produzione in residenza e ospitalità, tra città e periferia, tra migrazione e memoria, tra infanzia e età adulta, tra ricerca teatrale e ascolto dell'ambiente circostante al rione Pilastro di Bologna".

Il principale obiettivo dell'attività di Laminarie è lo studio di linguaggi originali nell'ambito del teatro contemporaneo in relazione con linguaggi artistici contemporanei quali le arti visive, l'architettura, il cinema, la letteratura. Tale approccio multidisciplinare si manifesta sia nell'intreccio di modalità espressive che caratterizza la ricerca teatrale della compagnia, sia nello sviluppo di progetti in grado di intrecciare ambiti, contesti, pubblici differenti. Le relazioni con il vicinato sono spesso il punto di partenza per sviluppare progetti specifici, partire dalle competenze delle persone.

Lungo la strada non ci sono cartelli che indicano il teatro, anche gli spazi interni non sono segnalati, l'accoglienza è una parte fondamentale alla quale la compagnia dedica la stessa cura che viene destinata agli spettacoli, nel piccolo foyer, 5 persone accolgono il pubblico e lo indirizzano nello spazio. È possibile prenotare il biglietto telefonicamente ma la biglietteria è attiva solo in presenza, un'ora prima dell'inizio dello spettacolo. Il biglietto ha un costo di circa 7€, agli sconti canonici si aggiunge lo sconto di 2€ per chi arriva in autobus o in bicicletta e i bambini seguiti dai servizi educativi hanno sempre l'ingresso gratuito, il biglietto comprende anche qualcosa da bere e un piccolo buffet previsto dopo lo spettacolo nel bar del foyer, il bar apre solo in questa occasione perché la compagnia non ha le risorse per gestirlo.

I tempi di durata dello spettacolo sono comunicati sul sito e sul programma di sala, c'è la possibilità di visitare lo spazio prima dello spettacolo ma non in una formula strutturata, allo stesso modo c'è la possibilità di avere i soprattitoli dello spettacolo. Vengono organizzate visite al teatro soprattutto per bambini. Lo spazio destinato al pubblico comprende anche una parte del parco esterno, un'aula all'aperto allestita durante la pandemia e un piccolo orto-giardino.

Non c'è una stagione teatrale canonica ma una serie di appuntamenti che si sviluppano generalmente in novembre, dicembre, da febbraio a maggio e a volte anche in estate.

Alcuni laboratori sono stabili: *I mestieri del teatro rivolto alle scuole materne e medie*, *Coreografie infinite* rivolto al giovane pubblico e un laboratorio di voce aperto a tutti e tutte.

Laminarie applica una serie di buone pratiche che riguardano prima di tutto le lavoratrici e i lavoratori: il 45% delle entrate dell'intero progetto è destinato a compensi e oneri per personale dipendente e collaboratori, tutti sono assunti secondo il contratto nazionale dei lavoratori dello spettacolo. Laminarie ha sempre dedicato particolare attenzione ai percorsi di formazione del personale favorendo la partecipazione a corsi di aggiornamento in Italia e all'estero.

Laminarie non si rivolge ad agenzie esterne per la realizzazione di progetti, ma si avvale delle competenze interne per tutti gli aspetti relativi all'ospitalità, alla produzione, alla comunicazione, all'attività editoriale. In particolare, la cura delle attività di promozione del pubblico e la realizzazione di produzioni *site specific* richiedono un investimento importante sul personale che è il principale motore di tutta l'attività. Tutto il personale, pur svolgendo funzioni specifiche che afferiscono a diverse competenze svolge il ruolo di mediatore, garantendo un equilibrio tra la centralità dell'opera artistica e l'accesso ai suoi linguaggi da parte di pubblico non specializzato. Si tratta di un lavoro delicato e complesso che si avvale di numerose pratiche, sviluppate nel corso degli anni che si è potuto realizzare grazie alla stabilizzazione del personale.

L'Agenzia di comunicazione Cervelli in Azione ha inserito il DOM nel suo progetto di mappatura delle aree cittadine e percorsi nel verde, turismo accessibile, guida turistica digital di Bologna rivolta a cityuser con disabilità e non. È un teatro *plastic free* e utilizza materiale cartaceo stampato su carta certificata FSC che garantisce la provenienza da foreste dove sono rispettati standard ambientali sociali ed economici.

In occasione del decennale della fondazione di Dom, la compagnia ha fatto piantare 10 grandi alberi dedicati a persone formidabili; promuove inoltre la cultura della legalità, riunendo ogni anno cittadini, artisti, giuristi per l'appuntamento "IL PATTO - lettura pubblica della Costituzione".



+ "Notte dell'Opera", Coro Sibilla e Omero LIS Group. (Danilo Tognetti, 2013)

3.3 Valutazione

«Quello che mi irritava particolarmente ai ricevimenti era la spaventosa ingenuità degli emigranti rientrati in Germania, erano tutti commossi da quelle altisonanti dichiarazioni di democrazia, ogni incontro finiva sempre con grandi abbracci di fratellanza. Nessuno capiva che il segreto dell'orrore sta nel particolare. È molto facile, un gioco da bambini, pentirsi di gravi colpe: errori politici, adulterio, assassinio, antisemitismo. Ma chi perdona un particolare, chi comprende i dettagli?»¹⁹.

La valutazione è una personale interpretazione dell'insieme dei dettagli e di «elementi sottili, come sottile è la depersonalizzazione collettiva per cui diventa normale non vedere e non reagire»²⁰ emersi durante i sopralluoghi.

Sono state sintetizzate cinque barriere che disabilitano l'accesso alla fruizione dell'esperienza teatrale. Anche se il soggetto dell'analisi per economia e per completezza del discorso è una persona disabile, ricordo che, procedendo con il metodo della progettazione universale, è possibile ed è auspicabile estendere le barriere rilevate anche ad altre identità sociali.

Le relazioni dimostrano che una delle caratteristiche principali del panorama teatrale bolognese è l'aver coltivato, nel corso degli anni, teatri differenti con visioni specifiche che costituiscono complessivamente una variegata proposta artistico-culturale; tuttavia, il pubblico a cui si rivolge, "il pubblico chiamato a teatro" non comprende la maggior parte della cittadinanza.

Al di là delle singole identità dei teatri, è evidente che chi progetta, immagina e dialoga ha in mente un pubblico specifico, una piccola parte della popolazione di cui facilmente possiamo ricostruire l'identikit ma se partiamo dalla constatazione che «uno spettacolo richiede lo sguardo partecipe dello spettatore perché qualcosa manca [...], ciò che manca è esattamente la parte dello spettatore. Se vogliamo, il teatro non avviene sul palcoscenico, non avviene neanche solo nella sala, avviene a metà, tra il palco e la sala, là dove vi è un velo invisibile. L'incontro dello sguardo con la cosa è la quinta parete – non la quarta; la mente dello spettatore come quinta parete. È questo il palcoscenico definitivo»²¹ sapremo che l'offerta ricca e variegata si appiattisce perché si rivolge a un unico pubblico.

Il pensiero che il desiderio di accedere a un'esperienza artistica appartenga solo a un determinato pubblico naturalmente dotato di una certa sensibilità e di un certo gusto, è un pregiudizio che inverte la causa con la conseguenza. Osservando il teatro nei termini di ambiente abilitante e/o disabilitante, emergono molteplici barriere invisibili che ostacolano a più livelli l'accesso al pubblico, e in ragione di queste, la maggior parte delle persone non accede:

1. Si tratta prima di tutto di barriere culturali, lo standard culturale del pubblico di riferimento viene universalizzato, si presuppone che tutti abbiano un determinato standard culturale, un tutti che non è assolutamente tutti.
2. Un'altra caratteristica comune alla maggior parte dei teatri esaminati riguarda il *carewashing*, il guadagno in termini di legittimità, visibilità mediatica e reputazione attraverso iniziative di responsabilità sociale non davvero efficaci o, nel peggiore

19. Boll H., *Opinioni di un clown*, Milano, Mondadori, 1974, p. 124.

20. Paolini M., *Ausmerzen*, Torino, Einaudi editore, 2012, p. 147.

21. Castellucci R., *La quinta parete*, op.cit.

dei casi, di facciata (con il rischio annesso per chi fa il proprio lavoro in maniera rigorosa). Un esempio di *carewashing* sono gli sconti e i biglietti gratuiti destinati alle persone marginalizzate, ad esempio i biglietti gratuiti offerti ai CAS (Centri di Accoglienza Straordinaria in cui i migranti dovrebbero soggiornare per un tempo limitato strettamente necessario al trasferimento nelle strutture seconda accoglienza) i quali non prevedono la possibilità di strutturare uscite di questo tipo.

Inoltre, è noto che le barriere che impediscono l'accesso alle identità marginalizzate non sono prioritariamente barriere economiche, quando riguardano la classe la riguardano nei termini che utilizza Rita Mae Brown nel suo *The last Straw*: «La classe non è soldi, o meglio, non è semplicemente una questione di soldi. La classe è molto più di ciò che Marx definisce rapporto con i mezzi di produzione. La classe include il tuo comportamento, i tuoi pensieri di base, come ti insegnano a comportarti, che cosa ti aspetti da te stessa e dagli altri, la tua idea di futuro, in che modo interpreti i problemi e li risolvi, come pensi, senti e agisci».

Un altro esempio di *carewashing* sono le attività rivolte a singole identità marginalizzate, progetti speciali perché - come suggerisce il termine speciale che li identifica - non ambiscono a una normalità in cui le differenze convivono, ma a una normalità senza differenze, spazi fuori dal mondo, "oasi per tribù esotiche" che nulla hanno a che vedere con il mondo reale. Cospicui finanziamenti vengono investiti per arginare il degrado attraverso prog(h)etti senza considerare che la vita non è un safari, non può essere isolata e costruita artificialmente tra simili che si autoregolano e autodeterminano. L'aggravante di queste operazioni è il fatto che lavorare a favore delle minoranze senza praticare la - difficile ma imprescindibile - convivenza delle differenze, equivale a negare l'interdipendenza che rende tutti e tutte coinvolti e responsabili quando la posta in gioco è l'essere umano. La pratica dei prog(h)etti e della politica "che accontenta tutti ma solo uno alla volta" è un'operazione di *carewashing*, sorella del *green\pink\black\disability* etc... *washing*, nasce da un'idea di cura esclusivamente individuale che nega l'interconnessione e la comunione delle vulnerabilità.

3. Un altro dato, non efficientemente considerato dai teatri, è il fatto che la vita di chi è discriminato è particolarmente complessa: «Ho trascorso la maggior parte della mia giovinezza in un paesino sperduto del Sudovest della Francia. Ho potuto adempiere quanto richiesto dall'istituzione scolastica solo rinunciando a molte mie esperienze e acquisizioni primarie, e non solo a un certo accento (...). Durante i miei studi all'École normale mi sono sentito parecchio a disagio (...). In Francia, il fatto di venire da una provincia lontana, conferisce un certo numero di caratteristiche non prive di qualche equivalenza con la situazione coloniale. La specie di rapporto di esteriorità oggettiva e soggettiva che ne risulta porta a stabilire un rapporto molto particolare con le istituzioni centrali della società francese e specialmente col mondo intellettuale. Ci sono forme più o meno sottili di razzismo che non possono non risvegliare una certa forma di lucidità; il fatto di sentirsi costantemente rinviata la propria estraneità stimola a percepire cose che altri non possono vedere o sentire (...). Per me la sociologia ha assunto il ruolo di una socioanalisi che mi ha aiutato a capire e a sopportare cose (a cominciare da me stesso) che prima trovavo insopportabili».²²

22. Bourdieu P., *Questa non è un'autobiografia*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 34.

Chi è parte di identità minorizzate deve fare i conti con la sottorappresentanza numerica nel mondo dell'arte, nella politica, nel lavoro, nella scuola, nell'università e la sottorappresentanza ha un effetto negativo sul senso di appartenenza e nelle prestazioni: lo *stereotype threat* dimostra che, a causa della preoccupazione di confermare lo stereotipo, il livello di una performance in relazione con la conferma dello stereotipo, si abbassa di fronte a compiti particolarmente difficili. Inoltre, un soggetto che appartiene a gruppi discriminati, quando riceve un feedback di qualsiasi tipo deve gestire l'incertezza e l'insicurezza di essere considerato singolarmente o come parte di un gruppo, deve compiere inconsciamente un monitoraggio continuo dell'ambiente, degli scambi relazionali, delle organizzazioni, delle politiche e dello spazio fisico per capire il grado di accoglienza simbolico dell'ambiente.

Uno studio del 2007 rileva, ad esempio, che i lavoratori LGBTQIA+ percepiscono il contesto lavorativo come omonegativo (il termine omofobia oggi è in parte superato e sostituito con il termine omonegatività per indicare che gli atti di discriminazione e violenza nei confronti delle persone omosessuali non sono necessariamente irrazionali o il frutto di una paura, ma piuttosto l'espressione di una concezione negativa dell'omosessualità, che nasce da una cultura e una società eterosessista) quando sono consapevoli che il contrasto alle molestie anti-omosessuali non è tra gli impegni del datore di lavoro, quando l'orientamento sessuale non è citato nelle politiche per le pari opportunità e non è materia dei corsi di formazione, quando assistono alla derisione delle persone LGBTQIA+, quando sentono un linguaggio omofobico e appurano che i colleghi e i datori di lavoro ignorano battute-antigay.

Preso atto della violenza specifica che colpisce questi numerosissimi soggetti, come può, il teatro, chiedere loro di formulare richieste per accedere a uno spazio che dovrebbe essere pubblico e li esclude tramite discriminazione indiretta? Perché lo stesso luogo concede permessi speciali a determinate persone, chiedendo loro di "*bussare, chiedere per favore, grazie, potrei..., mi scusi*", mentre altri possono semplicemente entrare?

«Quello che è più difficile per alcuni non esiste per altri, alcuni devono insistere per ottenere ciò che ad altri viene dato» risponde Sara Ahmed nel suo ultimo libro²³.

Si insiste su questo aspetto perché è il dato che accomuna tutti i teatri, nessuno escluso, **tutte le check-list riportano il commento "non esiste questa possibilità perché nessuno ha mai esplicitato una richiesta, un bisogno, una necessità di questo tipo".**

Peccato che l'accessibilità sarebbe un diritto sancito dalla Costituzione Italiana e dalla Convenzione delle Nazioni Unite già citata. Mettere le persone nella condizione di dover richiedere l'applicazione di un diritto negato (peraltro con un'innocenza imbarazzante!) non è una buona pratica o la prova del fatto che "le intenzioni sono buone ma è necessario accordarsi sui tempi, sulle definizioni, sulle norme, ecc...": è il confine tra l'indipendenza e l'assistenza, tra l'aiuto discrezionale\caritatevole e l'applicazione dei diritti civili, il confine tra il percepirsi ed essere percepiti come pazienti o attore/agente/partecipante attivo.

A riprova di quanto appena segnalato occorre sottolineare che nessuna check-list ha registrato il commento: "Per quanto riguarda la gestione delle diversità, ci siamo confrontati con le persone direttamente coinvolte, stiamo collaborando con il Dipartimento... prevediamo azioni partecipate ecc...".

Un'altra sollecitazione è offerta da una cartolina che racconta la storia di uno dei teatri visitati: su un lato c'è la foto di un gruppo di ballerine che danzano sotto a un canestro da basket dentro una palestra e sul retro il commento alla foto che recita così: «[...]»

23. Ahmed S. *Il manuale della femminista guastafeste*, Roma, Fandango Libri, 2024.

Appena abbiamo avuto a disposizione la palestra della scuola, attivammo, pensa un po', la danza classica! Una nostra allieva fece carriera e arrivò a esibirsi in Giappone. Poi il pattinaggio e la ginnastica artistica. Questo per dire che c'era un afflato culturale notevole, che era già presente anche nello sport, nella proposta di attività nobili, per così dire. C'era questo pensiero qui: I nostri bambini non sono da meno, non devono solo giocare a calcio, noi qui in periferia facciamo la danza classica, ecco!»

4. Quando il teatro è anche un centro di produzione, l'accessibilità dei prodotti artistici deve essere valutata in termini di qualità delle produzioni perché l'esposizione a proposte scadenti, parziali, **l'assenza di qualità e di professionalità è una delle barriere che impedisce la fruizione dell'esperienza teatrale.**

Le persone marginalizzate, nel corso della vita, sono costantemente esposte a proposte di serie B: «Quando ho chiesto al ragazzo di periferia chi era venuto a cantare questa estate, lui mi ha risposto Jovanotti. Quando ha visto lo stupore del mio viso subito ha aggiunto: il sosia. Questi luoghi rischiano di diventare una specie di discount della vita civile»²⁴.

Le "proposte parziali" possono riguardare anche il teatro sociale con finalità etiche e il teatro pedagogico proposto a un pubblico con finalità educanti dopo averlo privato di arte e cultura. Come il capitale sociale, anche la cultura è distribuita in maniera ineguale. Per questo motivo, e non solo, bisognerebbe agire in maniera esattamente opposta, il teatro in generale, ma a maggior ragione, la prima esperienza teatrale "la prima volta a teatro", si pensi ai bambini e alle bambine a cui a volte viene spiegato, raccontato il teatro, oppure mostrato senza tenere conto dei loro tempi di attenzione, ma si pensi anche alle persone adulte che sono state allontanate dall'arte e dalla cultura, per loro il teatro dovrebbe irrompere con tutta la sua potenza creatrice.

«Davanti a nessuna manifestazione suprema della Bellezza procediamo salendo comodamente la scala delle sensazioni e sedendo poi in tranquillità sullo scalino più alto per goderci la nostra gratificazione: quello è il piacere delle cose graziose. Al contrario veniamo come alzati di peso e posti senza fiato sulla rupe a picco; questo è il tormento della Bellezza»²⁵.

3.4 Esempio positivo

La conclusione di queste valutazioni è lasciata ad un esempio positivo: un teatro che esula dalla selezione bolognese ma è stato ed è un riferimento importante per l'indagine, un esempio virtuoso di come il teatro possa essere un luogo accessibile.

La presentazione della stagione teatrale 2021\2022 di Spazio Kor: "Paradise" ha inaugurato la prima direzione artistica di Chiara Bersani e Giulia Traversi, che per più di un anno hanno collaborato con Spazio Kor per creare un cartellone con artisti nazionali e internazionali con i quali sperimentare un lavoro di adattamento artistico delle loro performance per rendere il teatro maggiormente accessibile a un pubblico con disabilità.

Tutta la stagione "Paradise" infatti è focalizzata sul concetto di cura, sia in rapporto al pubblico che agli artisti. Le direttrici artistiche e lo Spazio Kor ritengono fondamentale,

24. Arminio F., *La mia lettera dai paesi che si spopolano*, Corriere della Sera, 2018.

https://www.corriere.it/cronache/18_ottobre_06/lettera-un-paese-che-si-spopola-5d973214-c99d-11e8-9bde-b14535fa581c.shtml

25. Shainberg L., *Intervista a Samuel Beckett*, Minimum Fax, 1994.

particolarmente in questo momento storico, che la cultura possa essere strumento per creare benessere nelle persone, e che attraverso la partecipazione agli eventi organizzati si possa tornare a costruire una relazione con l'altro, dopo un anno che ha creato allontanamento, disuguaglianza e isolamento.

Spiegano Chiara Bersani e Giulia Traversi: «Ogni parola, lo sappiamo, è ora sepolta sotto strati di terra. Davanti al nostro complesso vocabolario italiano ora siamo spaesate: i nomi sono diventati fossili, gli aggettivi antichi utensili misteriosi. È cambiato tutto in questo anno ma il linguaggio, lo sappiamo, ha bisogno di intere ere per modificarsi. E quindi? Abbiamo scelto di ripartire e ridefinire quelle parole che ancora ci sono care: accessibilità, inclusione, collettività, orizzonte, relazione, ascolto, micro-universi... Non sappiamo niente sul futuro se non che vogliamo che siano loro le basi delle nostre nuove strutture. E poi c'è la parola potere: parola magica, gigantesca, spaventosa e rivoluzionaria. Parola che noi amiamo profondamente quando si fa verbo servile illuminando le azioni che desideriamo compiere: poter fare, poter sperimentare, poter provare, poter amare, poter essere, poter mutare, poter fallire... Essere potenti perché piene di vita! "Paradise" è un posto altro, dove mettere in atto buone pratiche di cura. Di noi, delle altre persone, dello spazio pubblico, della natura. Abbiamo scelto di essere in due per svincolarci dalla visione unica. Una visione doppia rende il pensiero critico più costruttivo, mantiene il fuoco sempre acceso e si propone come buona pratica per allenare uno sguardo collettivo accogliendo le potenzialità di armonie e disarmonie. Abbiamo chiamato per questa prima stagione artisti partendo dalle loro pratiche e non da opere specifiche. Abbiamo immaginato questa riapertura nel momento in cui i corpi erano silenziati e noi non volevamo fingere che così non fosse. Non volevamo illudendoci di poter comprendere un'opera di carne e materia dalla bidimensionalità dei video. Abbiamo chiamato artisti di cui, al di là di generi e linguaggi, sentiamo potente anche nella distanza l'ardore. Anche nella distanza ci è capitato di incontrare le parole o le pratiche, di sentirne l'ardore, e che a nostro avviso potevano essere con noi nella creazione di questo luogo altro. Lo spazio sonoro dell'ascolto, la drammaturgia dei corpi, le parole poetiche saranno le radici di questo primo anno insieme»²⁶.

Le sperimentazioni con i protagonisti del cartellone sono state seguite dal collettivo Al Di Qua – Alternative Disability Quality Artists, un gruppo di artisti e lavoratori dello spettacolo con disabilità nato durante la pandemia globale del 2020, quando ha iniziato a confrontarsi e porsi domande, concedendo alle risposte il tempo della maturazione, a stare nel disaccordo, a scoprirsi molteplici e complessi. Gli artisti lavoreranno con le compagnie ospiti della stagione per rendere le performance e gli spettacoli accessibili a tutti. Al Di Qua è all'avanguardia nella difesa dell'autonomia e dei diritti degli artisti disabili in Italia, nonché nel trasformare il modo in cui le persone disabili sono inquadrare nei media mainstream e nell'immaginario pubblico. Riunendo le voci di artisti disabili affermati ed emergenti provenienti da tutta Italia, il gruppo ha lanciato il suo manifesto nel 2020 al Santarcangelo Festival, un festival di arti dello spettacolo con una prospettiva eco-trans femminista. Qui è possibile leggere il Manifesto: <https://ilcampoinnocente.blogspot.com/2020/07/voci-alleanza-al-di-qua-artists.html>

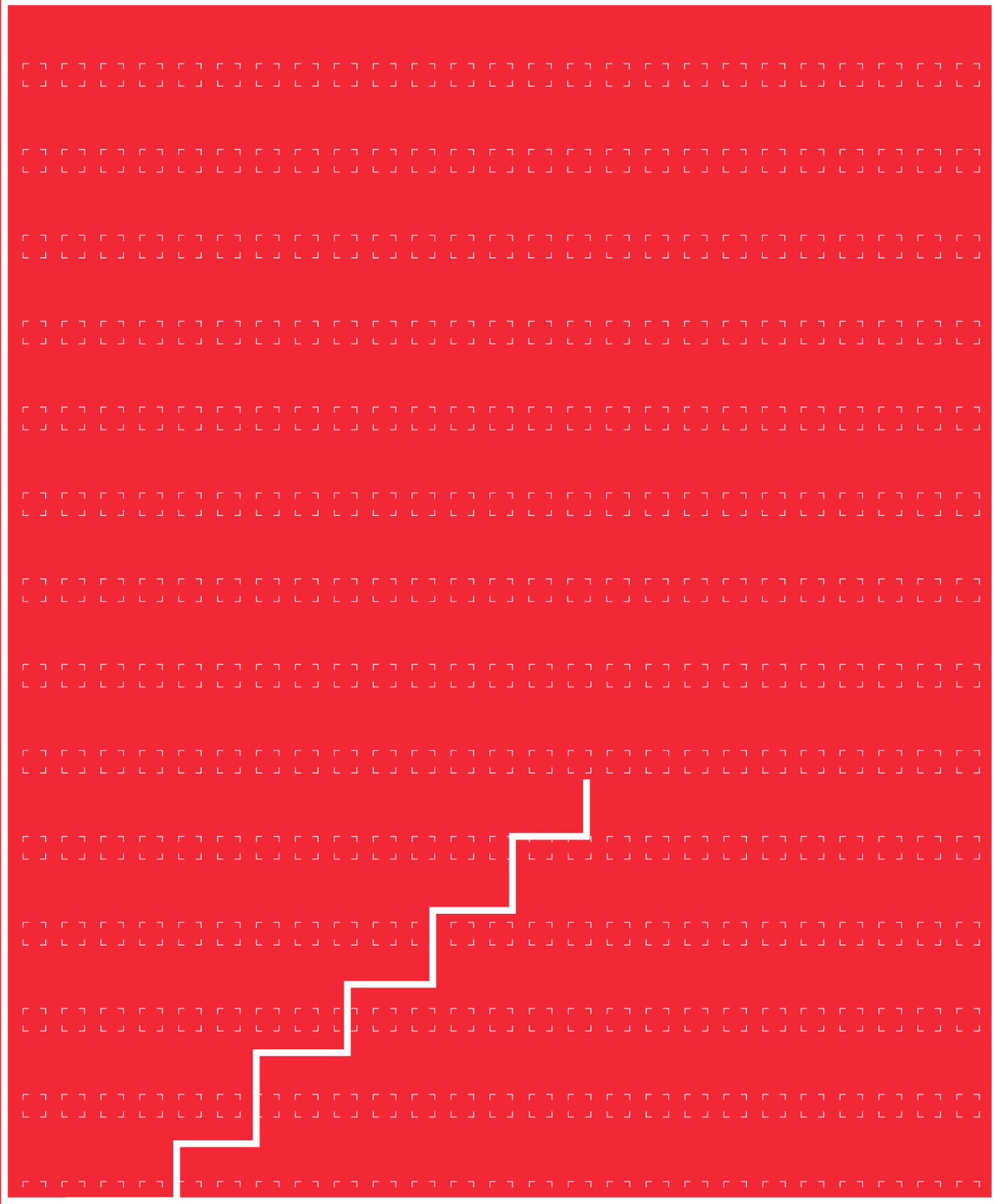
26. Dallo spettacolo teatrale "PARADISE (2021-2022). Il paesaggio che vorremmo poter desiderare" di Chiara Bersani e Giulia Traversi <https://www.spaziokor.it/stagione-paradise-21-22-chiara-bersani-giulia-traversi/>



Il progetto *Dis.abile | Iper.abile*, con al centro la performance firmata da Diego Tortelli *Body into the fight*, è una sorta di amplificatore delle ricerche finora condotte e incentrate su spazi particolari, ma sempre corroborate dall'osservazione dei corpi, materia generatrice della danza. In sottofondo, come un leitmotiv, troviamo il dovere, come istituzione culturale, di non arroccarsi nel proprio mondo e di occuparsi di temi sociali. Come il welfare culturale: un welfare "improntato non già alla risoluzione delle emergenze, ma incentrato sulla promozione del benessere e delle capacità delle persone, quale motore dello sviluppo e dell'occupazione e fattore di inclusione sociale" secondo la pertinente definizione di Carolina Giaimo, urbanista attenta ad una comprensione profonda delle dinamiche sociali che sottendono il governo del territorio. In *Body into the fight* ci si addentra nell'idea di protesi come estensione del corpo in grado di renderlo iper-abile. Un'estensione del corpo, che aumenta la prestazione fisica e non è più solo un ricorso a risolvere un trauma fisico o a nascondere una disabilità. Si tratta di estendere l'idea di abilità in una chiave poetica che si possa avvicinare il più possibile alla definizione di "corpo contemporaneo". O per lo meno di stimolare una riflessione, in grado di entrare nelle sale del teatro, con una poetica al servizio del mondo esterno tale da far tornare il corpo a sorprenderci (testi di Gigi Cristoforetti e Diego Tortelli).

[< https://www.fndaterballetto.it/scheda-produzione/body-into-the-fight/ >](https://www.fndaterballetto.it/scheda-produzione/body-into-the-fight/).

(Fondazione Nazionale della Danza/Aterballetto, 2022)



04 BIBLIOGRAFIA/ SITOGRAFIA

Accolla A., *Design for All*, Milano, Serie di architettura e design, Franco Angeli, 2017.

A

Agamben G., *Che cos'è un dispositivo*, Roma, Nottetempo, 2006.

Agenzia delle Entrate, *Disabilità – iniziamo dalle parole, 2021* <https://www.agenziaentrate.gov.it/portale/documents/20143/230982/disabilita_ver-sione_internet.pdf/4be20f0c-4ebb-5fdb-6e26-f6867c44887a>

Amleta, <<https://www.amleta.org/osservatoria-amleta/>>

Becker H.S., *Outsiders. Studi di sociologia della devianza*, Milano, Meltemi, 2017.

B

Borghi R., *Decolonialità e privilegio, Pratiche femministe e critica al sistema – mondo*, Milano, Meltemi editore, 2020.

Bourdieu P., *La distinzione*, Bologna, Il Mulino, 2001.

Bourdieu P., *Il mondo mi risulta sopportabile perché posso arrabbiarmi*, Roma, Nottetempo, 2004.

Bourdieu P., *La responsabilità degli intellettuali*, Bari, Laterza, 1991.

Bourdieu P., *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2015.

Canguilhem G., *Il normale e il patologico*, Torino, Einaudi, 1998.

C

Carnovali S., *Il corpo delle donne con disabilità*, Canterano (RM), Aracne editrice, 2018.

Castellucci R., *La quinta parete*, 2022.

<<https://antinomie.it/index.php/2022/01/12/la-quinta-parete/>>

Chatzidakis A., Hakim J., Littler J., Rottenberg C., Segal L., *The Care Collective. Il manifesto della cura*, Roma, Edizioni Alegre, 2021.

D'Amico F. D., *Lost in translation. Le disabilità in scena*, Roma, Bulzoni Editore, 2021.

D

Deligny F., *I vagabondi efficaci*, San Giuliano Milanese (MI), Edizioni dell'asino, 2020.

Deligny F., *Il gesto e l'ambiente, cinema e pedagogia*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2017.

Farnetti P. B., *Pantere nere, storia e mito del black panther party*, Sesto San Giovanni (MI), MIMESIS Edizioni, 2019.

Foucault M., *Nascita della biopolitica. Corso Al College De France (1978-1979)*, Milano, Feltrinelli Editore, 2005.

hooks b. *Il femminismo è per tutti*, Napoli, Tamu edizioni, 2021.

hooks b. *Insegnare a trasgredire*, Milano, Meltemi, 2020.

ICF https://www.reteclassificazioni.it/portal_main.php?&portal_view=home

Il cervello accessibile, CRIBA, 2012. <https://ilcervelloaccessibile.wordpress.com>

Kittay E. F., *La cura dell'amore*, Milano, Vita e pensiero, 2010.

Nobili P., *Linee d'indirizzo per il raggiungimento del benessere ambientale nelle strutture sanitarie*, Regione Emilia-Romagna, 2020, p. 18.
<https://assr.regione.emilia-romagna.it/pubblicazioni/rapporti-documenti/linee-ind-benessere-amb>

ONU, *Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità*.
<https://www.lavoro.gov.it/temi-e-priorita/disabilita-e-non-autosufficienza/focus-on/Convenzione-ONU/Pagine/Convenzione%20Onu.aspx/Pagine/Convenzione%20Onu.aspx>

Paolini M., *Ausmerzen*, Torino, Einaudi editore, 2012.

Santoro C., *Report di Onfalos*, 2013. <http://www.eolo-ragazzi.it/>

Ciclo di seminari *Fare, disfare e performare la "razza"* a cura di Mackda Ghebremariam Tesfai, Università Iuav di Venezia, 2021.

F

H

I

K

N

O

P

S

T

05 AUTRICI

Carolina Cangini

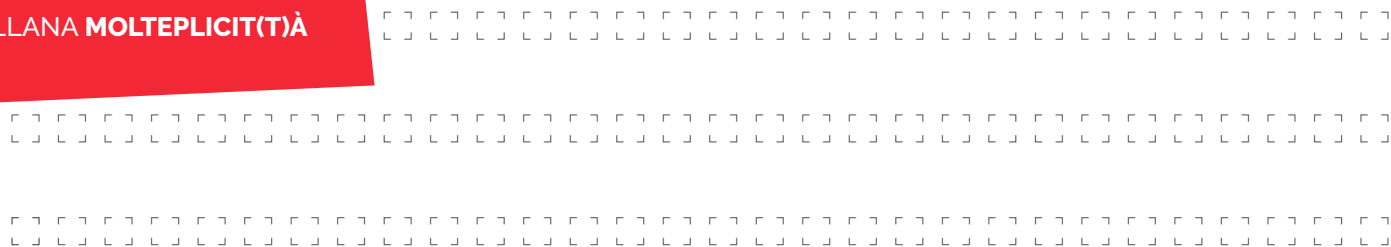
Dopo la Laurea in Filosofia presso l'Università di Bologna, si diploma al Master GeDIE - Gestione delle Diversità: Inclusione ed Equità - dell'Università di Trento, contestualmente si forma alla Scuola di Teatro Alessandra Galante Garrone. In qualità di attrice entra a far parte della compagnia Big Action Money con cui crea il Cantiere Vyrypaev dedicato al drammaturgo russo Ivan Vyrypaev, collabora stabilmente con Renata Palminiello e partecipa a spettacoli teatrali prodotti dalle maggiori istituzioni teatrali nazionali. Nel 2011 incomincia a sperimentare pratiche di convivenza delle differenze, dialoghi "tra margine e centro" in collaborazione con Theater Expedition Metropolis (Berlino) e inizia un'appassionata ricerca dedicata all'infanzia mettendo in relazione territori distanti non solo dal punto di vista geografico. Nel 2017 cura la Direzione artistica del Teatro Sociale di Novafeltria in collaborazione con L'arboreto - Teatro Dimora di Mondaino. Nel 2020 l'esperienza berlinese e la ricerca dedicata all'infanzia confluiscono nel progetto Pomodori verdi fritti, comunità provvisoria che abita piccoli paesi e città con l'intento di fare tesoro comune di pratiche e teorie situate che abilitano - non singole categorie marginalizzate - ma la maggior parte delle persone alla fruizione dell'esperienza culturale e teatrale.



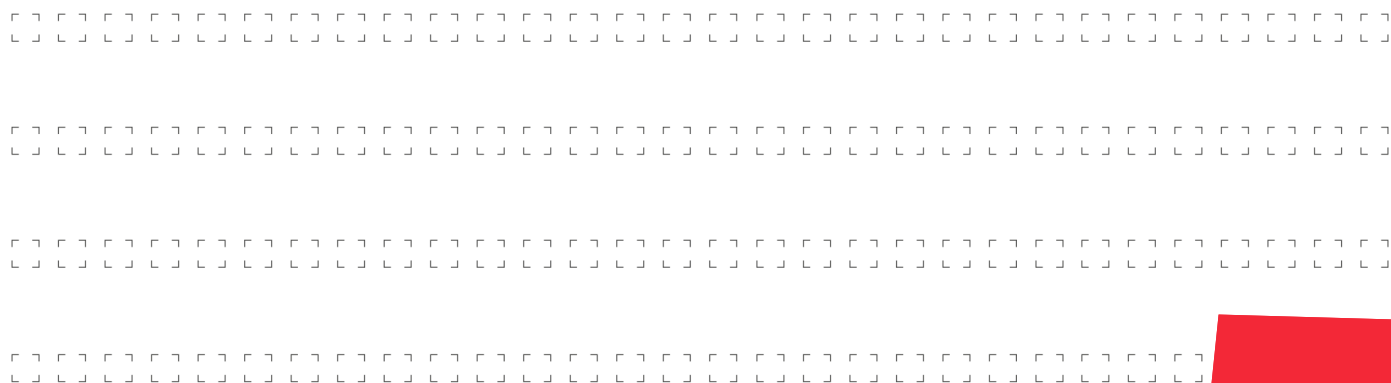


Alessia Planeta

Consulente e docente, dopo la laurea in Scienze Politiche Internazionali conseguita presso la LUISS di Roma e il Master in Relazioni Pubbliche Europee, diventa Project Manager. Dal 2007 al 2018 è direttrice presso il CRIBA svolgendo attività di coordinamento, organizzazione e progettazione delle attività formative e informative. Si specializza sul disturbo dello spettro autistico e come Disability Manager. È coordinatrice didattica e docente presso la Scuola Internazionale di Comics a Reggio Emilia.



Impaginazione e grafica
A cura di **Michele Ravanetti**





Molteplicità. Spazi che accolgono relazioni in movimento.

QUADERNO 2.2 - CITTÀ DI TUTTI/E