



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

## **VULNERABILITÀ/RESILIENZA**

a cura di Alessandro Rossi  
dicembre 2014

DALILA D'AMICO

## **Il corpo della vulnerabilità**

Esistono ferite che non possono essere viste, pungoli interiori che rendono fragile e instabile la soggettività dell'uomo, alcune di esse sono superabili, altre sono insanabili. Nel corso dei secoli è proprio a partire da queste ferite interiori che si è agitato il mare dell'arte. A partire dai propri traumi, la perdita di un affetto, la follia, la solitudine, molti artisti hanno dato forma al proprio mondo, scolpendo solidamente qualcosa di impalpabile.

Esistono altre ferite che saltano invece all'occhio, segni esteriori che intaccano l'epidermide, attraversano la carne, mettendo a repentaglio il corpo. A partire dagli anni Settanta, gli artisti che si muovono nell'alveo della *Body Art* ricercano volutamente questo tipo di ferite, per aprire la propria carne al contatto con l'universo e con lo spettatore, per denunciare una certa ideologia del corpo o semplicemente per attestare un'esistenza.

In entrambi i casi, l'arte si rivela come campo energetico liminale tra l'interno e l'esterno della soggettività autoriale, momento catalizzatore che dall'interno estrude o che dall'esterno denuda un'urgenza interiore.

Esiste però una terza forma di ferita, indissociabile dal soggetto, dal suo sentire, dal suo percepire e dal suo essere percepito, piaghe che si agitano sulla superficie corporea e ne complicano il funzionamento. Sono malattie, genetiche o incontrate nell'arco della vita, *handicap* che interdicono il movimento o alterano la percezione. Da queste particolari ferite il fare artistico ha spesso attinto assumendone i sintomi come principi estetici, o studiandone le cause come possibilità di formulazione di nuovi linguaggi. La sordità del protagonista di *Deafman Glance*, spettacolo di Robert Wilson del 1971, diventa per il regista il dispositivo regolatore di una dram-

maturgia silenziosa che avanza per immagini, magnificazione del senso della vista e affrancamento dal dominio del testo verbale. Xavier Le Roy, coreografo francese, in *Self unfinished* (1998) assume i limiti fisici come dispositivo atto a rovesciare l'immagine del corpo e le sue rappresentazioni nella danza.

Cosa succede però se il corpo esposto in scena è realmente portatore di disabilità?

Circoscrivendo il campo d'indagine alla danza e al teatro, il seguente saggio intende seguire le tracce della sedimentazione della vulnerabilità in scena dagli anni '70 ad oggi, per comprendere come essa si ancori alla corporeità del performer e come venga restituita da un corpo realmente disabile. La vulnerabilità qui raccontata è intesa appunto come esposizione o predisposizione di un corpo alla possibilità di ferite. Si è scelto quest'arco cronologico poiché proprio a partire dalla revisione estetica e culturale avviata negli anni '70, il corpo si è fatto portavoce di innumerevoli discorsi e il piano d'attenzione è via via scivolato dal personaggio alla persona che lo interpreta. Di pari passo la vulnerabilità stessa sembra essere passata da un regime di rappresentazione mimetica ad un regime di presentazione sintomatica.

L'analisi parte infatti dall'ipotesi che questo spostamento dell'asse reinscriva anche i significati prodotti dal corpo, colto non più come traduttore di vulnerabilità psicologiche del personaggio, ma nella sua superficie, dove gravita il suo retaggio culturale e la materialità sintomatica della vulnerabilità della persona. Questo saggio tenta dunque di cartografare un declinarsi della vulnerabilità in scena, per comprendere se esistano attualmente dei tratti comuni di controllare o catalizzare i significati che l'immagine corporea produce.

Oggi, infatti, il lavoro di un artista che non sceglie di ferire il proprio corpo, ma è costretto a vivere un corpo ferito, trascina sulla propria pelle i significati iscritti in una tradizione che ha disarticolato e riarticolato l'immagine corporea. Lo spettatore contemporaneo è infatti avvezzo a vedere movimenti disarmonici che disancorano le diverse parti del corpo, ha assimilato il corpo come qualcosa di precario, in continua mutazione, non si scandalizza da-

Fig. 1  
Jerome Bell, *Disable Theatre*  
(2013).



vanti alla nudità, né di fronte agli atti fisiologici più triviali. Non si tratta più quindi di mettere in discussione la norma, quanto forse di ricostruirla.

### L'opera sono io

In *Disable Theatre* [Fig. 1], spettacolo del coreografo Jerome Bell del 2013, entrano in scena performer disabili,<sup>1</sup> dichiarano nome, età ed il proprio *handicap* per poi presentare un solo di danza. Cosa succede? Innanzitutto, il danzatore, solitamente muto, prende parola, e non quella di un autore, ma la propria. In secondo luogo, la danza cui lo spettatore assiste è sgraziata, tecnicamente imperfetta, ma *eloquente*,<sup>2</sup> acquista cioè senso attraverso discorsi attuati dai performer, prima verbali, successivamente corporei. La presentazione dei performer all'inizio dello spettacolo non è un unicum nella produzione di Jerome Bell,<sup>3</sup> per il coreografo rappresenta una modalità di spezzare la distanza tra la scena e lo spettatore e per risignificare il corpo, che prima di essere danzante è identità.

<sup>1</sup> Sono attori professionisti della compagnia Theater Hora di Zurigo.

<sup>2</sup> È il coreografo a fornire questa definizione: "Dare visibilità e parola ai ballerini, che per lo più sono muti, è sempre stata la prima operazione artistica della mia investigazione nel teatro. Con gli attori mentalmente disabili, i cui processi cognitivi sono alterati, l'articolazione del linguaggio non è ottimale ma ciò che mi rende felice è che la loro danza è così eloquente" (Bell 2012).

<sup>3</sup> Il solo Véronique Doisneau ad esempio prende il nome dalla danzatrice che lo esegue e che si presenta in scena, all'età del pensionamento, riconsiderando la propria carriera di ballerina all'interno del balletto dell'Opéra.

La disabilità dei performer è infatti evidente, non ha bisogno di essere enunciata, la formula dunque non è utilizzata per giustificare quanto di imperfetto lo spettatore vedrà, ma per avvicinarlo ai discorsi che quei corpi (e non altri), autonomamente producono. Denudando la propria labilità il performer si costituisce come oggetto e soggetto della performance. La sua vulnerabilità non è drammatizzata narrativamente, ma si costituisce essa stessa come motore di senso.

Il Novecento ha investito l'attore e il danzatore, in un processo in cui la propria soggettività è inscindibile dalla immagine che produce, dalle parole che pronuncia, dai movimenti che compie. Si assiste ad un'inversione di marcia che converte il teatro da luogo di mimesi del quotidiano ad ambiente in cui esperirlo ed esporlo. Non c'è illusione né mediazione, in scena, un bambino è un bambino un anziano è un anziano, un uomo sulla sedia rotelle è un uomo sulla sedia rotelle, prima di essere Amleto, Pinocchio o Ubu Roy. Il processo di significazione avviene infatti per ostensione, ogni gesto, oggetto, luce, acquista senso per il solo fatto di essere mostrato, di essere presente. Il protagonista di *Rain man* per uno spettatore cinematografico, è una persona autistica interpretata da Dustin Hoffman, diversa è la questione per un attore realmente autistico presente in scena, poiché implica inevitabilmente un riferimento alla vita concreta del performer. Il portatore di queste "ferite", non solo veicola significati, ma si impone alla vista significando già.

Nell'alveo delle discipline performative la presenza di artisti disabili non è un fenomeno recente, quello che muta nel corso del tempo è l'ideologia di cui il corpo si fa interprete. Nel 1800 era infatti comune poter assistere alla spettacolarizzazione della disabilità durante i *freakshows* (Cfr.: Gerber 1990) che esibivano l'infermità come stravaganza della natura.<sup>4</sup> L'alterità era fruita come

<sup>4</sup> Il contributo più sistematico alla spettacolarizzazione dei mostri è dato da Phineas Taylor Barnum che nel 1841 fonda, a New York, nel cuore di Manhattan, l'American Museum. Questo luogo si costituisce come prima forma di industria moderna del divertimento di massa che vantava tra le sue attrazioni anche i *freakshows*, i cui protagonisti erano esempi di trasgressione alle leggi di natura.

qualcosa di estraneo, non contigua alla vita reale, ma posta davanti per essere osservata. A partire dal primo conflitto mondiale le esigenze morali di compassione verso i mutilati di guerra e l'emergere di un mutato panorama medico-scientifico conducono al progressivo declino dei *freakshows*. Si sviluppano politiche che concepiscono la questione degli infermi da un punto di vista sanitario, sostenute dalla diffusione e dallo sviluppo della psicoanalisi che mette in luce quanto labile fosse la frontiera tra normale e anormale. Al gusto per l'esotico ed il bizzarro si sostituisce gradualmente il sentimento della commiserazione.

Ogni epoca infatti elabora e ridefinisce i confini del visibile e del raccontabile che si ripercuotono su una scrittura sul corpo e con il corpo, regolata dalla sensibilità, dalla tecnica e dagli avvenimenti storici, che di volta in volta riconfigurano la nozione di estetica. Oggi l'esposizione di una vulnerabilità fisica, a prescindere dal lavoro messo in scena, snoda una nebulosa dei significati che si confrontano e travolgono anche tutti quelli acquisiti dalla corporeità negli ultimi quarant'anni.

Le Neoavanguardie del secondo Novecento sviluppano infatti il processo di scardinamento di rappresentazione già avviato da Duchamp, fanno saltare la mediazione tra la vita e l'interpretazione di un ruolo. A partire dagli anni '70 a essere chiamata in causa è la soggettività del performer, che si fa certo voce dell'autore, ma a partire dalla propria esperienza. L'accento si sposta dall'opera al gesto che la precede, dal contenuto al processo. Il coinvolgimento della corporeità in tutta la sua interezza si costituisce come dispositivo regolatore dell'opera, tanto per il performer che esegue l'azione quanto per lo spettatore. La richiesta di partecipazione allo spettatore, comune denominatore delle istanze proposte dalle neoavanguardie, viene sussunta infatti come investimento di responsabilità, declinazione del suo diritto e della sua possibilità di agire pragmaticamente nella vita. Scavalcare il regime di rappresentazione significava intervenire direttamente sul piano del reale, disarticolare modelli e significati imposti univocamente dall'alto

per proporre di nuovi.<sup>5</sup> Per le arti performative significava quindi divincolarsi dalla preminenza di una matrice testuale e narrativa, dalla dicotomia attore/personaggio, per collocare al centro del proprio campo di indagine "l'io", la sua esperienza, il suo dolore. Il corpo si qualifica come significato e significante in sé e il dolore quale strumento di verifica dell'essere al mondo. Esperito realmente di fronte allo spettatore nei lavori di *Body Art*, esso si configura come garanzia di autenticità. *Azione Sentimentale* ad esempio, performance del 1973 dell'artista Gina Pane, espone la corporeità come origine della sensazione e crocevia dal quale si dipanano significati individuali e collettivi. Le spine delle rose che l'artista porta in mano, affondano nella sua carne, lasciandovi segnali visivi di dolore, rivoli di sangue sulle sue braccia che sgorgano da una sofferenza storica, sociale, esistenziale (Subrizi 2000: 89). La performance infatti si innerva sulla religiosità vissuta dalle martiri come automutilazione. Le tracce sul corpo dell'artista divengono tracce di una storia passata, memoria di un vissuto che in qualche modo si riverbera sul presente. Rebecca Horn a seguito di una grave infezione ai polmoni, pone al centro della propria ricerca la malattia esorcizzando il dolore mediante corpi castrati e ridicolizzati, per consentirne la digestione nell'immaginario collettivo. In *Einhorn* (1970) una donna cammina in mezzo alla natura per dodici ore indossando la pesante *Body extension* "unicorn". L'unicorn, simbolo medioevale di purezza e castità, è costituito da legno e metallo e legato alla testa della performer tramite una spessa cinghia. La messa a nudo della sofferenza si tramuta così in riscatto, in denuncia di un modello di estetica del corpo dominante (Kuppers

<sup>5</sup> Sono gli anni del femminismo, del pacifismo, della rivolta studentesca. In Europa e negli Stati Uniti d'America un vasto schieramento di studenti e operai prende posizione contro l'ideologia dell'allora nuova società dei consumi, che proponeva il valore del denaro e del mercato nel mondo capitalista come punto centrale della vita sociale. Negli Stati Uniti d'America la protesta giovanile si schiera contro la guerra del Vietnam, legandosi alla battaglia per i diritti civili e alle filosofie che esprimevano un rifiuto radicale ai principi della società del capitale. Al contempo, alcune popolazioni del blocco orientale si sollevarono per denunciare la mancanza di libertà e l'invadenza della burocrazia di partito, gravissimo problema sia dell'URSS che dei paesi legati ad essa.

2007).

Alla base della *Body art* negli anni '70, risiede un'aggressività che richiama la crudeltà procrastinata da Artaud agli inizi del Novecento,<sup>6</sup> una crudeltà intesa come azione radicale di mettersi a nudo ed entrare in contatto con il cuore del reale. L'incontro con il mondo avviene infatti per Artaud tramite i flussi energetici che attraversano il corpo in profondità, tramite le fibre della carne, un penetrare la realtà attraverso la materialità del sentire. L'istante del contatto tra l'epidermide e il mondo circostante si costituisce come il focus della *Body art*. Il dolore è la soglia di passaggio tra l'interno e l'esterno, l'apertura verso il mondo e lo spettatore, costituiti a loro volta della stessa sostanza del corpo degli artisti, come secondo la fenomenologia di Merleau-Ponty (2007, ed. or. 1964).<sup>7</sup> Lo sguardo dello spettatore e la sensazione provocata dall'azione si costituiscono quindi come parte integrante della struttura dell'opera.

In teatro invece il dolore diviene strumento atto a risvegliare soglie di memoria cicatrizzate sul corpo dell'attore. Il corpo nel teatro del secondo Novecento è infatti il punto di arrivo di un lavoro psicofisico che in prima istanza è servito all'attore per conoscere se stesso e le zone recondite del proprio sentire e solo in seconda istanza si pone come veicolo di informazione. L'attore entra in scena auto-esponendo la costruzione del sé ed esibendo la consapevolezza acquisita nel controllare e rendere espressiva ogni molecola del proprio corpo. Lo spettatore diventa così testimone dell'istante stesso in cui l'espressione nasce percorrendo i nervi del corpo dell'attore. Ryszard Cieslak, attore di Grotowski, prima

<sup>6</sup> Nel libro *Il teatro e il suo doppio* Artaud espresse la sua ammirazione verso le forme orientali di teatro, cui si ispirò per le teorie esposte nei due manifesti del "Teatro della Crudeltà". Per crudeltà non intendeva sadismo, ma lo stimolo al sacrificio di qualunque elemento non concordante al fine della rappresentazione (Cfr.: Artaud 2000, ed. or. 1938).

<sup>7</sup> Per il filosofo la carne è l'elemento concreto dell'esperienza. Il sentire diviene autonomo, luogo di transito della sensazione attraverso la quale l'uomo prende visibilità nell'esperienza. Tempo e spazio si incarnano, le cose sono prolungamento del corpo e il corpo prolungamento del mondo.

che protagonista del *Principe Costante*, è un soggetto che ha sezionato e decostruito, tramite un estenuante esercizio, la carne di cui è costituito per prenderne conoscenza e restituirla allo spettatore sotto forma di energia. Il ruolo di Fernando di Portogallo è recuperato dalla memoria personale dell'attore, e non dal significato che ricopre nel testo di Calderòn de la Barca, che piuttosto funge da valvola attivatrice di impulsi provenienti da esperienze passate. Il ruolo di prigioniero non viene infatti interpretato in base alle didascalie del testo, ma esperito direttamente in scena attraverso fustigazioni subite realmente. Lo spettacolo non è che un momento della pratica che l'attore/autore sta portando avanti nella propria vita. La battaglia contro la convenzione dismette infatti anche i luoghi deputati allo spettacolo, il teatro sfocia nello spazio quotidiano,<sup>8</sup> l'azione si svolge per le strade, nelle fabbriche, non tra le garanti mura di un luogo funzionale: "Non si tratta più di  *fingere*  la vita ma di  *esserla* , di viverla davvero" scrive Julian Beck (1972: 53). In questa direzione esemplare è l'esperienza del Living Theatre, il gruppo americano per il quale la coincidenza tra vita e scena è strettamente interconnessa all'agire politico. Far parte della compagnia significa infatti vivere con e per la compagnia senza gerarchie, condividendone gli ideali politici, modificando la propria vita e accettandone le conseguenze.

Svincolare l'azione teatrale dal luogo ad essa deputato vuol dire agire direttamente sulla realtà e al contempo liberare il corpo da prigionie concettuali e fisiche, abitarlo diversamente per sottrarlo ai poteri forti. Il corpo infatti, oltre che chiave d'accesso primaria per la conoscenza, è letto anche quale luogo privilegiato del controllo del biopotere (Cfr.: Foucault 1976),<sup>9</sup> materia plasmata dalla stessa

<sup>8</sup> Il percorso del teatro d'avanguardia internazionale negli anni Settanta nasce inizialmente dal bisogno di contrapporsi con forza al teatro di scena ufficiale: svariate esperienze e proposte teatrali di questi anni, rispondono a questa esigenza, uscendo dal "campo convenzionale teatrale" per "abitare" ospedali psichiatrici, (Peter Brook), fabbriche (Dario Fo e Franca Rame) scuole (Giuliano Scabia), partendo dalla premessa che il teatro potesse modificare i comportamenti sociali dello spettatore e dell'attore.

<sup>9</sup> Foucault definisce la biopolitica come terreno in cui agiscono le pratiche con le quali la rete di poteri gestisce le discipline del corpo e le regolazioni delle popolazioni.

grammatica culturale,<sup>10</sup> che inchioda l'individuo all'accettazione della norma piuttosto che favorirne azione e cambiamento. Il corpo è dunque un derivato sociale e quindi politico. Di conseguenza sovvertire i dettami del buon costume si costituisce come atto di ribellione civile. "L'artista usa la violenza per rompere e comporre la normalità delle figure in cui l'uomo è ipocritamente obbligato a riconoscersi" (Vergine 2000: 80). La materialità corporale si qualifica come luogo di transito di desiderio, pulsione, linguaggio, gesto, percezione, storia individuale e collettiva. Questo è maggiormente preponderante nella scena della danza, che rifiuta la trasmissione di qualsiasi senso che non sia quello originario prodotto da un corpo in movimento, un costituirsi del senso in fieri, per cui instabile, eterogeneo e provvisorio. Il danzatore si prende la responsabilità di agire in scena, per incontrare il mondo, l'altro, attraverso il dialogo che il proprio corpo produce (Cfr.: Di Bernardi 2012).

Anzi potremmo dire, raccontando questa storia dal punto di vista dell'evoluzione del concetto e del valore della vulnerabilità nella produzione artistica, che la danza assuma un ruolo di primo piano nella misura in cui, già a metà dell'Ottocento, si propone di scardinare i codici del balletto classico, che inchiodano la corporeità in forme, prima che fisiche, concettuali. Il balletto infatti si declina come un sistema di segni che vincola il corpo in rigide posizioni che per nulla corrispondono ad un sentire interiore dell'artista, quanto piuttosto alla concezione che la cultura occidentale elabora sulla corporeità. Scardinare la metodologia della danza classica, equivale dunque a scardinare una filosofia consolidata nei secoli, che "normativizza" il corpo tramite imposizioni e divieti per recuperare quanto di soggettivo l'artista possa apportare alla scena. Esempio per il nostro discorso è la ricerca proposta da Delsarte, in quanto prende piede proprio a partire da sofferenze personali,

<sup>10</sup> Con l'espressione *grammatica culturale* viene indicato il sistema di regole che struttura i rapporti e le interazioni sociali. Esso racchiude la totalità di codici estetici e le regole di comportamento. La *grammatica culturale* è espressione delle relazioni sociali di potere e comando, e le sue regole giocano un ruolo importante nella produzione delle relazioni (Cfr. Di Iorio 2006).

una interiore, la morte del fratello, l'altra più strettamente fisica, la perdita della voce. Queste due mancanze diventano per il coreografo motore di ispirazione di un sistema estetico fondato sul *corpo espressivo*. La perdita della voce permette a Delsarte di comprendere la straordinaria potenza espressiva del gesto, indice esteriore di un'urgenza interiore. A partire dallo studio anatomico, dall'osservazione della quotidianità, dalla frequentazione di ospedali psichiatrici, il coreografo cataloga i gesti umani in rapporto al contesto, alla provenienza del soggetto che li produce o alla sua condizione psichica. L'analisi dei casi studio consente a Delsarte di tracciare delle corrispondenze tra gli stati interiori dell'individuo e le rispettive manifestazioni esteriori, base su cui fonda il proprio metodo di tecnica attoriale. Focalizzando dunque la propria ricerca sulla costruzione di una partitura gestuale che desse voce all'espressione interiore del performer, il coreografo inaugura già a metà dell'Ottocento, una rivalutazione della figura dell'attore, assunto come soggettività creativa e non come mero interprete.

Il metodo Delsarte apre così le porte alla danza moderna, innescando una ricerca sulla restituzione del corpo ai suoi istinti primordiali. Tuttavia, il processo innescato dall'avanguardia della danza agli inizi del Novecento si muove ancora all'interno del regime di rappresentazione. Ogni movimento in scena infatti traduce un corrispettivo stato psicologico o una tematica spirituale.<sup>11</sup> Pur partendo dalle sensibilità personali degli artisti, prevale ancora una scrittura forte dello spettacolo e la convinzione di poter trasmettere valori universali. Martha Graham, ad esempio, attraverso la tecnica concentrata sulla respirazione, la contrazione e il rilascio muscolare, punta a risvegliare nel corpo le dimore di un inconscio

<sup>11</sup> Per Isadora Duncan il movimento è il recupero di un mitico stato originario di armonia naturale, per Ruth Sait Deni diventa veicolo di espressione dei moti dell'animo, per Martha Graham, almeno fino agli anni '40, il movimento è veicolo di archetipi collettivi. Pur partendo dalle sensibilità personali degli artisti, all'inizio del Novecento prevale ancora una scrittura forte dello spettacolo e la convinzione di poter trasmettere valori universali.

collettivo che in scena entra in empatia con la memoria dello spettatore. Pur partendo da impulsi e urgenze fisiologiche dei propri performer, le sue coreografie mirano ad attingere a significati universali, atavici, esteriorizzati rendendo espressiva ogni minima parte del corpo, dal tallone alla testa. Il dolore per la Graham è *com-passione*, patire insieme. È personale solo nella misura in cui può essere comunicato a partire dalla ricerca individuale dell'esatta vibrazione corporea che solleciti quella corrispondente nello spettatore. In *Lamentation*, assolo del 1930, la sofferenza è espressa tramite una tensione muscolare che è una messa in forma del dolore, non già il suo effetto reale sul corpo. Il corpo è qui usato ancora come veicolo di senso.

È a partire dagli anni '70 che anche per la danza il corpo si qualifica come materia parlante aggirando le mediazioni narrative. Pina Bausch, ad esempio, mette in gioco la corporeità dei performer in termini antropologici ed esistenziali. Il corpo racconta in quanto età, in quanto razza, in quanto donna, in quanto uomo. Gli spettacoli del *Tanztheater* sono sempre il frutto di un processo creativo che parte dalla quotidianità di ciascun performer. Il movimento corporeo diventa il linguaggio mediante il quale i danzatori<sup>12</sup> di Pina Bausch rispondono alle sue domande attraverso l'improvvisazione. Risposte soggettive ricavate dalla propria modalità di sentire e stare al mondo, di vivere la propria quotidianità.

L'espressività in scena si dismette dunque dall'essere una verità valida per tutti. Come spiega infatti Foucault in *Subjectivité et vérité* a partire da un certo momento della storia dell'Occidente, "la verità si è appuntata al soggetto, cui è stato imposto di scoprire la verità a proposito di se stesso" (1981: 89).

<sup>12</sup> I danzatori sono chiamati alla creazione delle *pièces* attraverso l'improvvisazione generata dalle domande che la coreografa pone loro. Per questo motivo gli interpreti della compagnia della Bausch vengono spesso denominati con il neologismo di *danzatori*. Infatti essi non ricoprono solamente il ruolo di danzatori, ma anche quello di attori e di autori dell'opera.

## Il corpo fragile

Se continuiamo a raccontare questa storia dal punto di vista della vulnerabilità del soggetto, tra gli anni '80 e gli anni '90 essa subisce una battuta d'arresto. A restare costante sembra essere il processo di soggettivazione dell'attore, che in scena coincide sempre più con la sua stessa persona. A mutare sembra essere la capacità che si attribuisce a questa soggettività di prendere parte nell'elaborazione di scrittura del reale. La presa di coscienza del fallimento dei progetti utopici delle neoavanguardie di poter cambiare la realtà mediante l'arte, spoglia infatti il soggetto dalla possibilità di incidere nel corso degli eventi attraverso la propria azione, di conseguenza il corpo del performer dalla carica politica. Inoltre le alterazioni genetiche provocate dalle scorie dei disastri nucleari<sup>13</sup> e le prime sperimentazioni di microtecnologia negli anni '80, si incorporano sulla fisionomia anatomica<sup>14</sup> sotto forma di compiaciuta sperimentazione con i dispositivi tecnologici. In questo contesto non c'è spazio per alcuna vulnerabilità, sia essa interiore o fisica: Interiore perché la disillusione si traduce in apatia, in rifiuto dell'emotività; fisica perché il corpo viene percepito come agglomerato culturalmente determinato, organismo che estende le proprie facultà facendosi compenetrare dall'artificiale,<sup>15</sup> quindi ricostruibile e "riparabile" dal disfacimento. È un corpo quindi che non accetta la malattia.

La scena prende le distanze dall'esprimersi attraverso l'energia or-

<sup>13</sup> Incidente di Three Mile Island (USA) 28 marzo 1979; Černobyl' (Biellorussia), 26 aprile 1986.

<sup>14</sup> Bourdieu definisce l'*habitus* come incorporamento di storia, educazione e rapporti sociali. L'*habitus* è contemporaneamente struttura strutturata e strutturante: "esso assicura la presenza attiva delle esperienze passate che, depositate in ogni organismo sotto forma di schemi di percezione, di pensiero e di azione, tendono [...] a garantire la conformità delle pratiche e la loro costanza attraverso il tempo" (2005: 86).

<sup>15</sup> Donna Haraway scrive il "Manifesto Cyborg" (1991); L'artista francese Orlan mostra un corpo in espansione che si sottopone ad operazioni chirurgiche, rivendicando la possibilità di riprogettarsi (oltre le imposizioni restrittive del controllo legale) alla luce dei mutamenti apportati dalla tecnologia.



Fig. 2  
Studio Azzurro e Barberio Corsetti, *La camera astratta* (1987).

ganica del performer in favore della commistione dei linguaggi. Sul finire degli anni '80 l'immagine del corpo è ri-mediata dalla televisione, assunta ora come linguaggio da detergizzare, come nel caso dello spettacolo *La camera astratta* (1987) di Studio Azzurro e Barberio Corsetti [Fig. 2], ora come dispositivo ordinatore dello spettacolo come *Simbiosis* (1997) della Fura del Baus<sup>16</sup> [Fig. 3]. Prende insomma piede l'estetica del tardo capitalismo che Jameson ha definito della *superficie* perché non richiede un'interpretazione atta a svelare una densità di segreti, i quali si mostrano allo sguardo in superficie (2007).<sup>17</sup> I significati dell'opera cioè gravitano nella sua forma, aderiscono alla sua pelle.

Solo dalla metà degli anni '90 si assiste ad un recupero delle emo-

<sup>16</sup> Sponsorizzato dalla Mercedes-Benz, è un progetto mastodontico, la cui scenografia è costituita da un titanico cubo, che accoglie luci, monitor, fumi e 63 attori-funamboli-danzatori. Non esiste una narrazione ben precisa o un filo conduttore, ma volontà di stupire lo spettatore.

<sup>17</sup> Il filosofo nel testo del 2007 analizza gli aspetti del Postmodernismo, termine con il quale genericamente si fa riferimento alla crisi della modernità nelle società a capitalismo avanzato caratterizzate da un'economia estesa globalmente e dominata dai media.



Fig. 3  
Fura del Baus, *Simbiosis*  
(1997).

tività del soggetto sia essa anche solo senso di vuoto, e ad un processo di "risanamento" del corpo, visto come luogo di frattura e di impotenza. Negli anni '90 infatti, l'avvenuta omologazione tra centro e periferia priva il corpo di un'entità culturale forte da raccontare. Il corpo viene reificato e la sua importanza equivale a quella degli altri elementi della scena (video, luci, suoni, oggetti).<sup>18</sup> Nella performance *Distraction* (1995), Jana Sterbak mette in scena in un ristorante lo scarto tra l'immagine corporea socialmente accettata e quella realmente sentita dal soggetto. Due coppie si siedono ad un tavolo in un ristorante: Una delle due donne ha le mani immobilizzate dal vestito che indossa ed è costretta a farsi aiutare dal compagno per mangiare, l'altra porta una camicia trasparente da cui si intravede peluria. La "malattia" della prima riflette la sua dipendenza dall'uomo, la peluria della seconda la voglia di riscatto. Il corpo agisce in uno spazio pubblico, ma a differenza degli anni '70, diventa fisicità generalizzata, la sua esperienza si confonde con quella della folla.

Il mutato panorama socioeconomico della società globalizzata ha infatti liquefatto ideologie, categorie forti e rapporti sociali. Secondo Bauman (2001) nella contemporaneità vengono meno i con-

<sup>18</sup> Per il coreografo Jerome Bell "il corpo è una superficie identitaria da piegare e dispiegare, svuotare e riempire". In *Shirtologie* (1997) il performer Seguettes non danza, ma si spoglia mostrando strato dopo strato, scritte, loghi, icone, numeri che, stampati sulle magliette, si traducono in un commento alla cultura capitalista. Corpo e indumenti assumono la stessa posizione nella catena dei significati proposti.

cetti di fiducia e compassione, in favore di uno smarrimento generale tra il vuoto esterno e lo svuotamento interiore. La liquefazione teorizzata dal sociologo polacco produce un individuo afflitto dalla solitudine, egoista ed egocentrico, incapace di comprendere dolore se non il proprio. Inoltre l'esposizione delle intimità mediante *social network* e *reality show* acquiscono la conversione del corpo da terreno di incontro e di scambio con l'altro a luogo narcisistico di ripiegamento nel privato.

Anche la vulnerabilità sembra dunque configurarsi come caso particolare, problema individuale che assume connotati diversi da regista in regista, da spettacolo in spettacolo, da performer in performer. Negli spettacoli della compagnia Pippo Delbono ad esempio, la biografia del regista, si costituisce come zona solida attorno la quale fluiscono e si condensano tradizioni passate del teatro e cronache attuali. La coincidenza tra arte e vita è per Delbono un esplicito richiamo alla tradizione delle neoavanguardie,<sup>19</sup> tuttavia gli spettacoli, più che un invito all'azione, sembrano chiedere allo spettatore una partecipazione emotiva. Prendendo in prestito la "narratologia" televisiva dell'immedesimazione sentimentale, l'autoesporsi di Pippo Delbono qualifica così il proprio "io" come caso particolare da cui trarre leggi generali. La sua malattia, la sua scelta sessuale, il suo dolore per la perdita del genitore, si offrono allo spettatore come lente d'ingrandimento dietro la quale osservare la propria società. La malattia è enunciata, per cui la voce si sostituisce all'espressività del corpo e ammutolisce la sua capacità di comunicare. Lo stesso si può dire per gli altri componenti della compagnia: Bobò, un uomo sordomuto e microcefalo e Gianluca Ballarè, affetto da sindrome di down. I corpi di entrambi i performer infatti, non comunicano, se non in rari momenti, per se stessi, ma significano in quanto vengono inseriti all'interno di una narrazione che gli "appiccica" dei significati, il più delle volte simbolici.

<sup>19</sup> Il regista durante i suoi spettacoli richiama esplicitamente gli anni '60. In *Questo buio feroce* cita una frase di Antonin Artaud: "Non potrei mai fare uno spettacolo che non si contamini con la mia vita, non ne sarei capace" (Bentivoglio 2009).



Fig. 4  
Pippo Delbuono, *Orchidee* (2013).

Nell'ultimo spettacolo della compagnia ad esempio, *Orchidee* (2013) [Fig. 4], Bobò entra in scena, non si muove, né proferisce parola perché impedito, egli è piuttosto presentato dal regista che ne racconta la biografia.<sup>20</sup> La sua figura, seduta al centro della scena, chiede l'empatia dello spettatore che, guardandolo, ne sta ascoltando la storia. Il suo corpo raccontato da una voce acusmatica, perde così ogni capacità di esprimere il proprio mondo silenzioso. Il dolore, come in uno schermo televisivo, è posto di fronte allo spettatore, per rafforzare il segno distintivo d'autenticità che lo spettacolo vuole asserire. Sempre in *Orchidee*, il corpo rotondo di Gianluca Ballarè acquista invece senso per contrasto ai ruoli che di scena in scena interpreta. L'artificialità dei costumi indossati, ora da ballerina di Cabaret, ora da sposa, sembrano alludere ai significati posticci e roboanti che l'immaginario collettivo attacca sulla diversità. Scintillii che stridono con l'ultima entrata in scena dell'attore, in cui il suo corpo, completamente nudo, si presenta alla platea in tutta l'evidenza della propria innocenza. In questo caso, la diversità del performer viene designata come simbolo di genui-

<sup>20</sup> Quando con *Barboni*, nel 1997, l'attore inizia a lavorare con la compagnia, egli è un paziente del manicomio di Anversa, all'interno del quale è stato rinchiuso per 45 anni.

nità, veicolo elitario per una conoscenza diretta del reale "a dispetto della società malata in cui siamo costretti a vivere".<sup>21</sup> La collocazione che la diversità assume negli spettacoli di Pippo Delbuono passa attraverso la parola, viene mediata da un giudizio morale, o da un sentimento di compassione, che, anziché includere la diversità, o presentarla in quanto evidenza, la staglia come nuova differenza, seppur positiva. Non più vulnerabilità ma diversità, quindi.

Un discorso inverso sembra invece portato avanti dalla performer e maker<sup>22</sup> Chiara Bersani, affetta da osteogenesi imperfetta.<sup>23</sup> L'artista affronta di petto la patologia, assumendo la propria corporeità come luogo principale di riflessione per il proprio lavoro. Per il progetto *Family Tree* l'artista chiede al coreografo Ricardo Buscarini e al performer Matteo Ramponi di mettersi in gioco personalmente per ricostruire la sua biografia mediante una performance che prenda forma dalle cicatrici accumulate sul suo corpo a seguito dei numerosi interventi subiti.<sup>24</sup> L'alterità, in quanto evidenza si configura così come pagina bianca su cui scrivere direttamente in scena. Il corpo di Chiara Bersani si qualifica come snodo tra passato e presente, tra eredità genetica (da qui il nome del progetto *Family Tree*) e ricaduta sul piano attuale. Le sue cicatrici si stagliano come segni, che significano indipendentemente dalle

<sup>21</sup> Il regista afferma: "C'è una cultura che effettivamente è malata, ed è inutile l'orientamento politico: c'è una malattia di fondo. [...] Ci sono nel mio gruppo persone come Bobò, senza voce, o Gianluca, che con i loro corpi diversi, con le loro diverse logiche mi sembrava che guardassero la guerra con innocenza, senza giudizio" (Bentivoglio 2009).

<sup>22</sup> "Termine che preferisco a quello di regista perché evoca più un'immagine di creatore, costruttore, qualcuno che fa" (Bersani 2012: 5).

<sup>23</sup> L'osteogenesi imperfetta è un'alterazione genetica che rende l'apparato scheletrico fragile e ne ostacola lo sviluppo.

<sup>24</sup> Sulla scheda di presentazione del progetto Chiara Bersani scrive: "Sono nata il 9 Novembre del 1984, affetta da una forma medio/grave di osteogenesi imperfetta. Per questa ragione ho subito numerosi interventi chirurgici che hanno lasciato inevitabili tracce sul mio corpo. Seguendo le cicatrici presenti sulla pelle posso ricostruire la mia autobiografia dall'età di due anni ad oggi. Ad ogni segno corrisponde una data, un luogo, una sequenza di ricordi precisa. Considerando la mia vita attraverso questo percorso, mi ritrovo ad essere da sempre protagonista di una lunga performance il cui principio va ricercato nella sua radice genetica" (Bersani 2011).

azioni, si qualificano come *dramatis personae* e motore delle performance. *Family Tree* si dirama in tre frammenti. Il primo, 'Volta',<sup>25</sup> è diretto da Riccardo Buscarini, e assume il corpo come metonimia di un sistema planetario in cui pianeti, satelliti, asteroidi, meteoroidi, pur nella loro diversità, coesistono orbitando attorno ad una stella. La performance infatti si evolve attraverso i movimenti circolari dei due performer: Chiara Bersani e Matteo Ramponi. L'orbita tracciata dai due corpi si srotola dall'alto verso il basso, attraverso movimenti lentissimi e puntuali, all'interno di uno spazio delimitato da un circuito di *abat-jour*.

Quasi come se la gravità generata dal "peso genetico" di lei schiacciasse a terra i due corpi celesti, costretti a soppesare e ribilanciare ciascuno la propria energia per trovare un nuovo equilibrio e continuare a ruotare. Alla fine della performance i filamenti delle *abat-jour* si ritraggono, a scandire il tempo solo i respiri, tra i silenzi e l'immobilità dei due corpi che alla fine collimano in un abbraccio. Lo spazio è un luogo denso in cui ogni gesto impercettibile può variarne l'equilibrio, un fluido amniotico agitato dalle vibrazioni emanate dall'attrazione dei due corpi. Il piano d'attenzione scivola solamente sulla labilità fisica dell'artista, per essere vorticosamente risucchiato in un circuito significativo più ampio, di cui il corpo si fa cantore. Anche in questo caso, la performance si dipana da un corpo in cui è inscritta una biografia, però se ne allontana, traducendo la vulnerabilità non in simbolo, ma in analogia (corpo umano/corpo celeste; eredità genetica/vita del sistema planetario).

In maniera non dissimile, in *Your girl* (2007) di Alessandro Sciarroni [Fig.5], lo stesso corpo di Chiara Bersani "funziona" per sineddoche: al centro della scena la performer gioca al *m'ama o non m'a-*

<sup>25</sup> Presentato per la prima volta al festival Operaestate e vincitore del Premio Prospettiva Danza 2011. Gli altri due sono: *Halfway. Prima che tutto si distingua* (20') frammento #2 (concept Matteo Ramponi; scrittura del progetto Matteo Ramponi; creazione e sviluppo Claudia Valla; performance Riccardo Buscarini, Chiara Bersani, Matteo Ramponi); *Epilogo* (15') frammento #3, (concept Chiara Bersani; creazione Chiara Bersani, Matteo Ramponi; performers Benedetta Del Forno, Lauro Malagoli, Quintino Caggiula, Gogliardo Beneventi; musiche Mattia Bersani, Leonardo Tedeschi).



Fig. 5  
Alessandro Sciarroni, *Your Girl* (2007).

*ma*, ma anziché strappare petali di una margherita, stacca da sé parti di abiti, sino a restare completamente nuda. Il desiderio provato si sedimenta in ogni singola parte del corpo della performer che svuota e spoglia se stessa pur di appagarlo. Una volta nuda, continua il gioco con il corpo dell'oggetto del desiderio (Matteo Ramponi) il quale, a uno a uno, consegna i propri indumenti per denudarsi a sua volta e affermare di amare un *lui*. Lo spettacolo prende spunto dalla rilettura contemporanea di *Madame Bovary*



Fig. 6  
Piera Principe, *Riservato*  
(1992).

di Flaubert<sup>26</sup> e inserisce i due performer in una tragedia edulcorata, in cui non c'è suicidio né afflizione, ma tenerezza tra due diversità: lei disabile, lui omosessuale. La vulnerabilità del corpo della Bersani, si configura di volta in volta come dispositivo codificatore di senso e come motore di riformulazione del significato stesso di diversità.

Un'altra direzione è quella seguita dalla danzatrice Piera Principe,<sup>27</sup> la quale concentra la propria ricerca sullo iato tra i propri limiti fisici e le proprie potenzialità. Il corpo della coreografa, "spezzato" da un gravissimo incidente stradale, traduce il proprio dolore in poesie gestuali che al contempo fungono da sollecitatori di memoria per i propri muscoli, costretti all'immobilità per due anni (Principe 2007).<sup>28</sup>

Nello spettacolo di teatro-danza *Riservato* (1992) Piera Principe è una donna che aspetta un uomo, che non arriverà mai. L'attesa

<sup>26</sup> Ispirato a *La Bovary c'est moi*, raccolta poetica di Giovanni Giudici, e a *Madame Bovary* di Gustave Flaubert.

<sup>27</sup> È stata la stessa Piera Principe, ospite a Napoli per la rassegna di Mario Crasto de Stefano "Quelli che la danza", svoltasi il 4 Marzo 2014, a spiegare l'essenza del suo pensiero: "Per riuscire a *danzare più nel limite che nell'abilità* mi basta ricordare la differenza aristotelica tra i termini agire e fare, dove l'agire è mettere il proprio atto in relazione con il senso, consapevoli della propria diversità. Ed è appunto dal mio corpo spezzato che ho imparato ad apprezzare il valore del limite come il valore dell'errore, uno spiazzamento inaspettato da cui vengono fuori linfa e nuove opportunità per ridisegnare lo spazio".

<sup>28</sup> In *La zattera di Nessuno*, Piera Principe scrive: "Dovevo risvegliare i miei muscoli come se avessero una memoria di com'erano. Così ho inventato frasi, sequenze di lavoro, che il corpo trovasse piacevole ricordare, da ripetere come una poesia" (2013: 10)

traduce la tensione tra limite e opportunità [Fig. 6]. Il dolore, piuttosto che zittito, diventa mezzo di propriocezione, scoperta delle qualità espressive di ogni singola articolazione spezzata. La vulnerabilità in questo caso non è trasfigurata o traslata in un altro piano significativo, ma è portata in primo piano come valore espressivo in una danza giocata sul disequilibrio e sulla moltiplicazione dei punti di fuga corporei.

Anche quando viene recuperata la dimensione convenzionale della finzione teatrale, essa diventa terreno su cui confrontare l'esperienza dei performer. È il caso di *Schwab, appassionatamente*<sup>29</sup> di Maurizio Lupinelli e Eugenio Sideri [Fig.7]. In scena oltre allo stesso Lupinelli, due attori "normodotati" e tre attori disabili. Nello spettacolo la vita dissoluta di Schwab si qualifica come scintilla per "trasformare la lingua in carne umana."

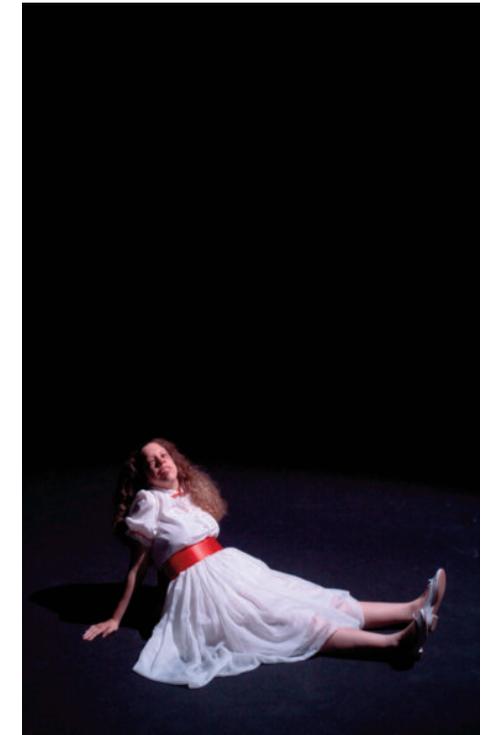


Fig. 7  
Maurizio Lupinelli e Eugenio Sideri, *Schwab, appassionatamente* (2010).

<sup>29</sup> Il lavoro debutta al Ravenna Festival il 21 giugno 2010 e viene prodotto da Armunia, 3 Bis F di Aix En Provence, Olinda (Teatro La Cucina, ex ospedale psichiatrico Paolo Pini di Milano), Arboreto (Teatro dimora di Mondaino) e Institute Français. Sul comunicato stampa del Festival di Ravenna, leggiamo: "Il mondo che emerge dai testi di Werner Schwab – commentano Lupinelli e Sideri – è stata la nostra partenza, il fulcro su cui abbiamo capito che doveva rivolgersi la nostra attenzione. Non quindi un lavoro di messa in scena dei testi, né una loro riscrittura, una conservazione degli argomenti, dei temi che hanno trovato nel nostro lavoro personali sviluppi. La distruzione del mondo operata da Schwab si è affiancata alla nostra visionarietà, incrociando mondi e incubi, per raccontare la malattia del presente".

L'interesse centrale risiede infatti nel trasfigurare i personaggi nel corpo degli attori, e con loro "inciampare nella pulsazione e nel fremito",<sup>30</sup> ricerca costante nel lavoro di Lupinelli. Tutti gli elementi della scena esprimono la vita dannata dello scrittore austriaco. Gli attori urlano le proprie battute, si straziano di lamenti che il più delle volte esprimono bisogni primigeni e materiali: un uomo grasso e seminudo, steso per terra grida di avere fame, una ragazza deambula disperata in scena cercando la mamma.

L'atmosfera è quella inquietante dell'incubo, dove le debolezze umane tratteggiano un paesaggio onirico e schizofrenico, stremato dall'ansia di desideri inappagabili. In questo luogo del bisogno il corpo dell'attore diventa indispensabile per restituire il rumore della vita. Tanto il corpo disabile quanto quello normodotato fungono da sintomi di malattia senza soluzione di continuità. La scena permea di corpi grassi, eccessivamente truccati, nudi, o addirittura frammentati. A un certo punto infatti un lupo trascina una valigia da cui fuoriescono un braccio e una gamba, sintomi della psiche divisa di Schwab.

La varietà dei risultati dedotti dagli esempi analizzati non ci permette di inscrivere il corpo e le sue vulnerabilità in un paradigma generale. In alcuni casi infatti la vulnerabilità si traduce sotto forma di resilienza, di resistenza ad un corpo fragile, in altri funge da canale di avvicinamento con lo spettatore. L'unica costante ricavata dai casi analizzati sembra l'assunzione della biografia del performer come punto di fondazione dei codici drammaturgici dello spettacolo e crocevia da cui si dipanano sentieri di senso. Saltano i nessi con un personaggio che possa sovrasciversi alla singolarità dell'e-

sperienza del performer. Nel caso di Jerome Bell e Delbono i performer interpretano se stessi e la disabilità diventa indice di autenticità. Negli spettacoli di Chiara Bersani e Maurizio Lupinelli e nelle performance di Piera Principe, i personaggi sono solo tratteggiati, schiacciati prepotentemente dalla presenza viva del performer, magnificata e indirizzata in altri piani di lettura. La vulnerabilità appuntata al soggetto, si costituisce come seconda pelle, se ne distacca come segno autonomo: simbolo (Delbono), indice (Bell), sineddoche (Bersani), analogia (Principe) icona (Lupinelli). La ferita si afferma come elemento drammaturgico che, a differenza degli anni '70, non denuncia, ma si propone come personale punto di vista. L'artista in scena, esponendo la propria vulnerabilità non suggerisce allo spettatore una chiave di lettura sulla disabilità, ma presenta il proprio modo di *viverla* e di *sentirla*.

<sup>30</sup> Maurizio Lupinelli, fin dagli inizi della sua carriera, tiene laboratori di teatro in situazioni di disagio per seguire una naturale propensione al "rapporto con il difficile". Del 1997 è il primo studio sul testo del *Woyzeck* di Buchner, realizzato a Ravenna al termine di un laboratorio con ragazzi disabili. Durante un'intervista a cura di Anna Contini, rilasciata per la rivista online *Krapp's Last* post il 23 Marzo 2009, Lupinelli afferma: "Fino a qualche anno fa si parlava della ferita. Io ultimamente penso: è vero, la ferita, però non è tutto lì. Se tu hai una vita sfigata alla gente non gliene frega un cazzo. Gli interessa il rumore che fai. Per me è quello. Ci sono attori dai quali il rumore viene fuori. La preparazione tecnica non basta. Ci sono tanti attori che recitano, però non fanno rumore".

## BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD A. (2000), *Il teatro e il suo doppio*, trad. di Giovanni Marchi ed Ettore Capriolo, Einaudi, Torino, (ed. or. 1938).
- BAUMAN Z. (2001), *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma.
- BECK J. (1975), *La vita del teatro*, trad. it. Franco Mantegna, Einaudi, Torino, (ed. or. 1972).
- BENTIVOGLIO L. (2009), *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Barbes editore, Firenze.
- BOURDIEU P. (2005), *Il senso pratico*, trad. di Mauro Piras, Armando, Roma (ed. or. 1980).
- DI BERNARDI V. (2012), *Cosa può la danza, saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma.
- FOUCAULT M. (1976), *Sorvegliare e Punire*, trad. it. Alceste Tarchetti, Einaudi, Torino (ed. or. 1975).
- FOUCAULT M. (1981), *Subjectivité et vérité*, Cours au Collège de France, Paris.
- GERBER D. (1990), "Pornography or Entertainment? The Rise and Fall of the Freak Show", in *American History*, Vol. 18, N. 1.
- JAMESON F. (2007), *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma.
- KUPPERS P. (2007), *The Scar of Visibility: Medical Performances and Contemporary Art*, University of Minnesota Press.
- MERLEAU-PONTY M. (2007), *Il Visibile e l'Invisibile*, trad. it. Andera Bonomi, Bompiani, Milano (ed. or. 1964).
- PRINCIPE P. (2013), *La zattera di Nessuno*, Titivillus, Corazzano.
- SUBRIZI C. (2000), *Il corpo disperso nell'arte*, Lithos, Roma.
- VERGINE L., *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, 2000, p. 80.

## SITOGRAFIA

- BELL J. (2012), *Disabled Theater: il piacere del fallimento per Jérôme Bel*, <http://www.klpteatro.it/>, sito visionato il 15 Luglio 2014.

- BELL J. (2012), *An eloquent dance*, intervista a cura di Elisabeth Lebovici, <http://www.moussemagazine.it/>, sito visionato il 2 Luglio 2014.
- BERSANI C. (2011), *Family Tree*, <http://www.festivalnuovadanza.it>, sito visionato il 7 Luglio 2012.
- BERSANI C. (2012), *Della stessa sostanza delle stelle. Incontro con la performance artista Chiara Bersani*, intervista a cura di A. Benedetti, [www.uildm.org/gruppodonne](http://www.uildm.org/gruppodonne), sito visionato il 7 Luglio 2012.
- DI IORIO E. (2006), *Exploit the media*, <http://www.eugenioiorio.it>, sito visionato il 30 Giugno 2014.
- LUPINELLI M. (2010), *Progetto Schwab, Appassionatamente*, <http://www.nervalteatro.it/>, sito visionato il 10 Luglio 2014.
- LUPINELLI M. (2010), "Schwab, appassionatamente" di Maurizio Lupinelli e Eugenio Sideri, [www.ravennafestival.org](http://www.ravennafestival.org), sito visionato il 10 Luglio 2014.
- LUPINELLI M. (2009), *Maurizio Lupinelli e Renato Bandoli: "Noi non facciamo teatro-terapia!"*, <http://www.klpteatro.it/>, sito visionato il 10 Luglio 2014.