

Flavia Dalila D'Amico\*

## Accessibilità. Una questione estetico-politica nelle pratiche del duo Comuniello-Guarino

20 dicembre 2023, pp. 137-150

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/18755>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: [danzaericerca@unibo.it](mailto:danzaericerca@unibo.it)

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

### Abstract

Il contributo analizza le pratiche di accessibilità sperimentate dal duo Comuniello-Guarino e applicate al campo della danza contemporanea, nell'ottica di estenderne la fruizione alla comunità ipo e non vedente. L'ipotesi è che il duo generi un innovativo terreno in cui ripensare la specificità di saperi incarnati, trasformando l'accessibilità in scrittura percettiva e in un processo dinamico, situato, da negoziare di volta in volta in funzione delle estetiche degli artisti e delle necessità di pubblici specifici. Contestualmente il saggio rende conto dei diversi ambiti applicativi e delle prospettive teoriche che formulano il concetto di accessibilità.

The paper analyzes the accessibility practices pioneered by the Comuniello-Guarino duo and applied to the field of contemporary dance, with the aim to extend its fruition to the hypo and blind community. The hypothesis is that the duo generates an innovative practice which rethinks the specificity of embodied knowledge, transforming accessibility into perceptual writing and a dynamic, situated process, to be negotiated from time to time according to the artists' aesthetics and the needs of specific audiences. Contextually, the paper accounts for the different application domains and theoretical perspectives that formulate the concept of "accessibility".

---

\* Università di Roma "La Sapienza".

Flavia Dalila D'Amico

## Accessibilità. Una questione estetico-politica nelle pratiche del duo Comuniello-Guarino

Il contributo si propone di mappare le strategie di accessibilità legate alle pratiche di danza sperimentate dal duo Comuniello-Guarino nell'ottica di espandere la fruizione di performance a pubblici ipo e non vedenti. L'ambito analizzato e circoscritto dal saggio è un terreno ancora poco esplorato e in fase di elaborazione, per cui la riflessione che qui di seguito si dispiega è da considerarsi come una germinale ipotesi di ricerca che attraverso momenti di dialogo con il duo<sup>1</sup> si prefigge di slargare le maglie dei significati che precipitano sul termine "accessibilità".

Non esiste infatti una definizione univoca di questa parola, quanto piuttosto una pluralità di definizioni a seconda delle cornici teoriche in cui è inserita, che di volta in volta spostano e riformulano la sua consistenza e di pari passo le potenziali ricadute su un'ipotetica comunità beneficiante.

In termini generali, l'accessibilità è la caratteristica di un dispositivo, un servizio, una risorsa o un ambiente di essere fruibile con facilità da una qualsiasi tipologia di persona, senza discriminazione alcuna. In termini giuridici l'accessibilità è un diritto fondamentale, disciplinato dalla legge italiana n. 104 del 1992 e ribadito dall'articolo n. 30 della Convenzione delle Nazioni Unite divenuto legge italiana nel 2009 che stabilisce il diritto delle persone con disabilità ad avere pari accesso alla vita culturale e in particolare «a luoghi per spettacoli o servizi culturali, come teatri, musei, cinema, biblioteche e servizi turistici»<sup>2</sup>. Nell'ambito dei Disability Studies, un campo di studi interdisciplinare sorto alla fine degli anni Settanta, l'accessibilità di un servizio, un prodotto, un ambiente, misura il grado di possibilità per una persona di accedere all'agire sociale e politico<sup>3</sup>. In quest'alveo critico, lo

---

1. Il contributo è frutto di due anni di osservazione del lavoro del duo e di uno scambio per email con Camilla Guarino, avvenuto in data 16/2/2023.

2. Legge n. 18 del 3 marzo 2009.

3. Per un maggiore approfondimento si rimanda a Michael Oliver, *Social Work with Disabled People*, MacMillans, Basingstoke 1983; Lennard Davis, *The Disability Studies Reader*, Routledge, London and New York 2006; Tobin Siebers, *Disability Theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2008.

studioso William Bess distingue tra interpretazione tecnica e figurativa del termine. Nel primo caso ci si riferisce alle soluzioni adottate per accedere e attraversare lo spazio urbano, gli edifici architettonici o i siti web. Figurativamente il termine suggerisce un insieme molto più ampio di significati che riconducono alla capacità di una determinata società di garantire opportunità eque di partecipazione sociale e politica. Bess sottolinea quanto l'adeguamento alle norme di accessibilità delle infrastrutture pubbliche ottenuto dalle lotte dei movimenti per i diritti delle persone con disabilità, non si sia ancora effettivamente tradotto in garanzia di inclusione all'agire sociale<sup>4</sup>. Nell'impianto teorico e applicativo dell'Universal Design il termine accessibilità indica una metodologia di progettazione volta a fornire al più alto numero di utenti possibili accesso a una medesima esperienza in maniera equivalente. Da quest'ultima cornice teorica deriva una chiave di lettura della società, un approccio culturale che tiene conto a monte della complessità cui si rivolge un progetto, anziché agire *ex post* per adattare un ambiente inaccessibile alle necessità di un singolo individuo.

Provare a traslare questa prospettiva in campo artistico vuol dire comunicare e progettare eventi e spettacoli tenendo conto della pluralità di esigenze e prerogative di potenziali destinatari, in definitiva scegliere a chi si rivolgono i discorsi e predisporre un determinato grado di interazione. Ne consegue che stabilire quali soggettività possano accedere o meno a un evento, un discorso, uno spettacolo implica un rapporto di potere, implicito o esplicito, tra chi eroga conoscenza e chi la riceve o può riceverla. All'accessibilità materiale e fattuale se ne ricollega quindi una più ampia, ossia quella della possibilità di contribuire all'agire culturale e sociale. Vista in questi termini l'accessibilità è uno strumento politico che consente di allargare la rappresentanza di pubblici eterogenei considerandone le specifiche esigenze.

Avvicinandoci per approssimazione al nostro terreno di interesse, in ambito museale si è assistito negli ultimi anni a un'evoluzione della normativa: dall'abbattimento delle barriere architettoniche pianificato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali all'istituzione di una Commissione Ministeriale, fino alla pubblicazione nel 2008 delle linee guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale. Se il campo dell'Exhibit Design ha maturato esperienze consolidate nell'ambito dell'elaborazione di strategie di inclusione concepite nei termini dell'Universal Design, il versante delle arti performative risulta ancora carente di una medesima progettualità. Le motivazioni di un tale ritardo, oltre che sistemico-culturali, sono riconducibili sia alla natura estemporanea e non replicabile di un'opera performativa, che al suo svolgersi nel tempo, ovvero alla processualità, caratteristica imprescindibile delle arti dal vivo. Sebbene molti degli edifici architettonici preposti alle arti performative rispettino le norme di accessibilità per quel che concerne

---

4. Williamson Bess, *Access*, in Rachel Adams – Benjamin Reiss – David Serlin (edited by), *Keywords for Disability Studies*, NYU Press, New York 2015, pp. 14-17.

le disabilità motorie, diversa è la questione per le disabilità sensoriali. L'apparato di comunicazione, gli staff e non da ultimo gli impianti spettacolari non tengono ancora troppo conto delle esigenze delle comunità sorde e cieche. Pochi ad esempio gli spettacoli che prevedono l'interpretariato in Lingua dei Segni, sottotitoli e audiodescrizioni. Ad oggi infatti l'unico ente italiano specializzato nella produzione di audiodescrizioni di spettacoli per un pubblico ipo e non vedente è il Centro Diego Fabbri di Forlì fondato nel 2004<sup>5</sup>. In questo contesto il progetto *No Limits*, si pone come antesignano in Italia di una progettazione culturale strutturata, volta a garantire pieno accesso alle persone ipo e non vedenti al fatto performativo, attraverso tour tattili<sup>6</sup> e audiodescrizioni<sup>7</sup>. Tuttavia il Centro adotta tali strumenti per estendere l'accessibilità di spettacoli strutturati da una narrazione definita, la cui trama è portata avanti da personaggi e da una scansione di azioni nel tempo. L'audiodescrizione in questo caso è funzionale a trasmettere il contesto in cui avviene l'intreccio, integrandosi in maniera complementare ai dialoghi e ai rumori di scena. Diversa è la questione quando ci troviamo di fronte ad una performance di danza contemporanea che radica la propria natura sul movimento e sui saperi incarnati dai performer. Come descrivere verbalmente una partitura che può prevedere una moltitudine sincronica di movimenti? Come trasmettere la postura culturale e soggettiva specifica di una performer? Come riportare le relazioni millimetriche sottese tra i diversi performer in scena e bilanciate su sospiri, sguardi, dinamiche di gestualità concitate o al contrario rarefatte nel tempo e nello spazio? E queste ultime con le altre presenze sceniche: luci, suoni, oggetti, costumi?

L'accessibilità rimanda ad un campo relazionale e gravitazionale imprescindibile, una finestra tra *un soggetto* e *qualcosa* cui accedere. Quanto più numerosi saranno i soggetti da prendere in considerazione, tanto più ampia dovrà essere tale finestra. Ma che succede alla finestra se consideriamo

---

5. Il Centro Diego Fabbri nasce dalla collaborazione di più soggetti e persone per organizzare e promuovere eventi, azioni e progetti legati ad arte e cultura. L'idea di base è quella di mantenere viva la lezione e l'impegno di Diego Fabbri su temi e questioni vitali del teatro e dei linguaggi dello spettacolo. Ad oggi il Centro ha all'attivo una serie di azioni culturali rivolte tanto alla formazione dello spettatore, quanto all'accessibilità ai linguaggi artistici per un più vasto pubblico: dal progetto *Scuola dello Spettatore*, alla collaborazione con l'Azienda Usl della Romagna per la promozione dell'attività teatrale svolta dal *Dirigibile* (Compagnia teatrale Centro Diurno Psichiatrico di Forlì), al progetto *Teatro No Limits* di audiodescrizione e sopratitolazione degli spettacoli teatrali. Online: <http://www.centrodiegofabbri.it/> (u.v. 25/3/2023).

6. Si tratta di un percorso sul palco in cui lo spettatore esplora lo spazio in cui si svolgerà lo spettacolo. La compagnia (attori, tecnici, regista, ecc.) con l'aiuto di chi ha curato l'audiodescrizione guida gli spettatori attraverso le quinte e il palco, descrivendo ciò che li circonda. È possibile toccare con mano le scenografie, gli oggetti di scena e i costumi. Gli elementi tattili rafforzano la percezione e la rappresentazione della realtà messa in scena. Lo spettatore può così creare un'immagine mentale completa e verosimile. Online: <http://www.centrodiegofabbri.it/ultime-news/item/110-il-tour-tattile-vedere-il-palco-senza-usare-gli-occhi> (u.v. 25/3/2023).

7. Prima della messa in scena un'audiointroduzione accompagna gli spettatori alla scoperta di scenografie, personaggi e trama dello spettacolo. L'introduzione contiene brevi descrizioni, scelte di regia e informazioni storico-culturali e critico-letterarie per preparare chi la ascolta alla "visione" dello spettacolo. Cosa succede durante lo spettacolo? Il servizio viene effettuato dotando il pubblico cieco e ipovedente di cuffie *wireless*, collegate alla sala di regia. Da qui una voce narrante accompagna gli utenti lungo lo sviluppo narrativo dello spettacolo, inserendosi nelle pause della recitazione. Il testo dell'audiodescrizione si integra con il copione teatrale, senza mai sovrapporsi ai dialoghi e alla colonna sonora. Questo è possibile grazie alla lettura in tempo reale, che crea una sinergia perfetta con lo spettacolo. Online: <http://www.centrodiegofabbri.it/ultime-news/item/110-il-tour-tattile-vedere-il-palco-senza-usare-gli-occhi> (u.v. 25/3/2023).

ogni singolo “soggetto” una prismatica esperienza situata, dinamica e variabile a seconda del contesto e quest'ultimo una nebulosa di tensioni mutevole nel tempo?

Questa suggestione ci avvicina all'accezione che il duo Comuniello-Guarino abbraccia dell'accessibilità: un processo dinamico, situato, da negoziare di volta in volta in funzione delle estetiche degli artisti e delle necessità di pubblici specifici, nonché una scrittura percettiva che insuffla la scena come agente di senso, anziché un servizio aggiuntivo dal sapore “para-sanitario”.

Per il duo, ridurre le barriere sensoriali e architettoniche di un evento performativo significa infatti sul piano estetico assolvere l'accessibilità come motore di pensiero e sviluppo di progetti complessi e multisensoriali. Tenendo conto del rapporto caotico delle forze agenti nel nostro campo gravitazionale, l'accessibilità è qui intesa come un processo biotico in cui l'ascolto di suoni, voci e l'esperienza tattile diventano fonte primaria di creazione drammaturgica in continua interazione con il lavoro artistico e insieme agente generativo di forme di coesione sociale, nel transito tra le proposte culturali, gli spazi e i corpi che li attraversano.

## Che cos'è l'audiodescrizione?

Prima di addentrarci nella specifica ricerca di Comuniello-Guarino è bene comprendere cosa sia l'audiodescrizione, ovvero una traccia audio pre-registrata o realizzata in tempo reale, solitamente fruita mediante auricolare, che traduce verbalmente un contenuto visivo. Le tecniche di audiodescrizione, concepite e studiate a partire dagli anni Sessanta e Settanta negli Stati Uniti, variano a seconda del contesto di riferimento: audiovisivo<sup>8</sup>, esposizioni museali<sup>9</sup>, performance teatrali, siti web<sup>10</sup>, didattica mediatizzata<sup>11</sup>. Come scrive lo studioso Giovanni Ganino:

Non esiste un metodo standard audiodescrittivo, così come non esiste una definizione di audiodescrizione universalmente riconosciuta [...]. La definizione più appropriata, nonostante la sua semplicità, ci sembra la seguente: “traduzione intersemiotica di un codice visivo in codice verbale [...]”. Più semplice la descrizione tecnica: una o più tracce audio, integrate e sincronizzate con le tracce audio e video dell'audiovisivo<sup>12</sup>.

L'ambito che ha maggiormente generato studi e sistematizzato standard e linee guida per l'audiodescrizione è sicuramente quello dell'audiovisivo, cinema e televisione, dal quale emerge

---

8. Cfr. Pablo Romero-Fresco, *Accessible Filmmaking. Integrating translation and accessibility into the filmmaking process*, Routledge, London and New York 2019.

9. Cfr. Andrea Bellini, *Toccare l'arte. L'educazione estetica di ipovedenti e non vedenti*, Armando Editore, Roma 2000.

10. Cfr. *Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) international standard*, online: <https://www.w3.org/WAI/standards-guidelines/wcag/> (u.v. 29/4/2023).

11. Cfr. Serenella Besio, *Tecnologie assistive per la disabilità*, Pensa MultiMedia, Lecce 2005.

12. Angela De Piano – Giovanni Ganino, *Audiodescrizione e didattica multimediale in ambito umanistico per studenti universitari con disabilità visive*, in «Italian Journal of Special Education for Inclusion», n. 1, 2014, pp. 98-103: p. 99.

un'idea di audiodescrizione come partitura verbale obiettiva, sintetica e integrata alla colonna sonora in modo da non sovrapporsi<sup>13</sup>. Al contrario gli studi in ambito museale hanno sollevato l'urgenza di sviluppare metodologie descrittive specifiche, tese a trasmettere la sensazione e l'estetica dell'opera, oltre alle sue caratteristiche fisico-materiali<sup>14</sup>. Come fare infatti a restituire le sensazioni, le pulsioni, le trazioni e gli attriti che un corpo in movimento trasmette? Come edificare pratiche generative che non demarchino percorsi paralleli e distinzioni tra una fruizione privilegiata e una riduzione descrittiva della prima? Le principali risposte a queste domande provengono dalle pratiche artistiche, pochi infatti, per lo meno in Italia, gli studi a riguardo<sup>15</sup>. Alcune compagnie e artisti hanno inglobato nelle proprie creazioni strategie accessibili, tra cui le audiodescrizioni, da una prospettiva estetica, rendendo conto della valenza politica dei corpi, della loro capacità di generare nuove scritture sensoriali e al contempo mettendo in discussione pratiche e istituzioni politiche nell'intento di slargare le maglie del diritto alla fruizione e produzione culturale. A fare da caposcuola in questa direzione è sicuramente la compagnia britannica Graeae, fondata nel 1980 da Nabil Shaban e Richard Tomlinson, una compagnia teatrale guidata da artisti con disabilità, che sin dalla nascita sperimenta un linguaggio drammaturgico accessibile, promosso e diffuso, oltre che con le performance, mediante laboratori e corsi di formazione. Nello spettacolo *Blasted* (2019), ad esempio, ispirato dall'omonimo testo di Sarah Kane, l'audiodescrizione è trasmessa in scena dagli attori e solo in parte udibile tramite cuffie, mentre la Lingua dei Segni è integrata creativamente nella partitura gestuale dei performer.

Altre compagnie, come la Candoco Dance Company, fondata nel 1991 da Celeste Dandeker e Adam Benjamin, e Stopgap, fondata nel 1995 dalla coreografa Vicki Balaam, oltre che scardinare i codici della danza e la normatività richiesta ai corpi per praticarla, utilizzano il *medium* audiovisivo per creare degli affondi monografici sui singoli spettacoli con audiodescrizioni e dialoghi con gli artisti. Un corollario di strumenti pensato per diffondere le performance in remoto, unito alla ricerca costante di convocare dal vivo un linguaggio poetico e insieme accessibile.

Un percorso molto diverso è invece quello delle performance sensoriali. Nel 1988 l'artista Andreas Heinecke, lavorando con performer ciechi, ha elaborato *Dialog in the Dark*: una forma di

---

13. Joe Clark, *Standard techniques in audio description*, online: <https://joelclark.org/access/description/ad-principles.html> (u.v. 29/4/2023).

14. La nascita di Art Education for the Blind (AEB) nel 1987 negli Stati Uniti ad opera di Elisabeth Axel è avvenuta con lo scopo di promuovere l'accessibilità delle persone cieche o ipovedenti all'arte, sviluppando una metodologia descrittiva specifica. La fondazione lavora insieme a scienziati, ricercatori e persone non vedenti, per elaborare metodologie funzionali all'accessibilità non soltanto dei dati visivi, ma anche degli stili e delle emozioni generate. Cfr.: <https://uia.org/s/or/en/1100025124> (u.v. 29/4/2023). Sulle esperienze italiane è importante citare il Museo Statale Tattile Omero di Ancona la cui metodologia è raccolta nel volume Giovanni Bollea, *L'arte a portata di mano*, Armando Editore, Roma 2006.

15. Il dibattito internazionale in materia è abbastanza vivace, per un maggior approfondimento si consiglia: Louise Fryer, *An Introduction to Audio Description: A Practical Guide*, Routledge, London and New York 2016; Louise Fryer – Amelia Cavallo, *Integrated Access in Live Performance*, Routledge, London and New York 2021.

performance in cui i visitatori esplorano diverse stanze nella completa oscurità sollecitati attraverso il tatto, il gusto e l'olfatto. Sulla stessa scia, negli anni Novanta il regista teatrale e antropologo colombiano Enrique Vargas inizia la ricerca sul "teatro dei sensi", studiando i rituali delle comunità indiane d'Amazzonia. La prima performance in questa direzione è *El Hilo de Arianna* del 1992 realizzata con la compagnia Teatro de Los Sentidos<sup>16</sup>. Il teatro dei sensi prevede una drammaturgia strutturata sull'interazione con uno spettatore (viaggiatore) per volta o un piccolo gruppo. Ogni spettatore funge da personaggio principale che, bendato, attraversa diversi ambienti e interagisce con performer e materie che sollecitano tutti sensi, eccetto la vista. Il filone del teatro dei sensi assume ben presto interesse tanto da divenire un "genere" autonomo. Nel 2009 infatti anche in Norvegia la compagnia Blind Teater Project, composta interamente da performer ciechi, allestisce la performance sensoriale *Blind Theatre* mantenendo lo stesso principio costruttivo, ma amplificandolo attraverso dispositivi tecnologici: i partecipanti bendati sono invitati ad indossare una protesi elettronica controllata da un computer che consente di sondare in maniera interattiva diverse storie, mediante un coinvolgimento tattile e olfattivo.

Più di recente la *media artist* Carolyn Lazard, che nel suo percorso problematizza la questione dell'accessibilità nel sistema delle arti visive, crea l'installazione *Long Take* presso la galleria Nottingham Contemporary di New York assumendo la danza come luogo di negoziazione tra le gerarchie dei sensi dominanti nell'esperienza artistica. Secondo l'artista le pratiche di danza pur coinvolgendo differenti apparati sensoriali come la cinestesia, l'udito, il tatto, la propriocezione, è una disciplina che affida principalmente al canale della vista la fruizione. Nell'ottica di capovolgere il regime visivo come luogo privilegiato di conoscenza del mondo e dell'arte, Lazard crea un'installazione audiovisiva costituita da tre monitor e ispirata dalle ricerche di Merce Cunningham e Steve Paxton. Sui monitor tuttavia non vediamo dei corpi in movimento, ma delle scritte bianche su sfondo nero. L'artista infatti ha annotato su un foglio una partitura coreografica e consegnato il testo al coreografo e performer Jerron Herman il quale lo ha tradotto in movimento. L'esecuzione è stata poi ripresa in video e montata con l'inserimento dell'audiodescrizione affidata alla poetessa Joselia Rebekah Hughes.

I tre monitor dunque sono campeggiati rispettivamente da: la partitura coreografica per iscritto, l'audiodescrizione poetica della Hughes e la sottotitolazione dei rumori e dei suoni generati in fase di esecuzione dal performer. Questa stratificata intelaiatura di scritte che rimandano a traduzioni di codici visivi e sonori espande il volume dell'installazione attraverso una spazializzazione dei diversi audio che compongono l'opera, ovvero quello dei rumori e dei respiri del danzatore, quello della partitura verbale dell'audiodescrizione sotto forma di poesia e quello più "oggettivo" della descrizione

---

16. Per maggiori approfondimenti si rimanda a Gabriele Poole, *Vecchio Fango — An Introduction to the "Theater of the Senses"*, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», n. 3, 2017, pp. 132-144.

dei rumori.

Con *Long Take* Lazard offusca intenzionalmente i confini tra istruzione, descrizione e traduzione, mettendo in discussione la vista come veicolo predefinito e primario di un'esperienza estetica. Un groviglio di traduzioni che spostano sull'ascolto e la lettura la fruizione di una performance. Parafrasando Carolyn Lazard: «La cultura occidentale ha ampiamente privilegiato la vista come mezzo principale per produrre conoscenza. È una violenza epistemica che restringe le infinite possibilità di come diamo significato alla vita»<sup>17</sup>. *Long Take* non è solo un potente invito a esplorare l'accessibilità e l'inclusione come pratica creativa, ma dimostra quanto riflettere sull'accessibilità in campo artistico non significhi ridurre la complessità dei discorsi. Nella sua forma stratificata – partitura, suono, descrizione – *Long Take* si allontana dalle idee di trasparenza o coerenza di una traduzione intercodice, magnificando il diritto di accesso alle persone con disabilità all'incoerenza.

Tutti questi esempi contraddicono alcuni principi, protocolli e tecniche elaborate nell'ottica di rendere accessibili opere d'arte e contenuti audiovisivi, assumendo l'accessibilità come spostamento percettivo e non come elemento ausiliario, slegato dalle opere. Sono esempi che ci spingono a chiederci entro quali relazioni e condizioni materiali sono concepiti solitamente gli spettacoli, a chi si rivolgono, chi ne viene escluso e come si possano generare nuove pratiche di inclusione che tengano conto di prerogative plurali.



Figura 1. Carolyn Lazard, *Long Take*, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, dicembre 2022. Foto: Awa Mally.

17. Carolyn Lazard in Emily Steer, *Carolyn Lazard's Latest Work Offers Another Way to Experience the Beauty of Dance – Almost Entirely Without Sight*, in «news.artnet.com», February 15, 2023, online: <https://news.artnet.com/art-world/carolyn-lazard-long-take-2255472> (u.v. 2/5/2023).



## Danzare l'accessibilità: l'audiodescrizione per il duo Comuniello-Guarino

Camilla Guarino e Giuseppe Comuniello si conoscono nel 2015 all'interno del progetto di Virgilio Sieni *Nelle pieghe del corpo*<sup>18</sup> e dal 2018 portano avanti una ricerca artistica che intreccia due percorsi paralleli: uno autoriale e l'altro di collaborazioni con altri artisti, volto alla sperimentazione di linguaggi artistici capaci di restituire la poeticità delle opere in scena a una persona cieca. Giuseppe Comuniello dopo aver perso la vista nel 2009 comincia il suo percorso nella danza con il coreografo Virgilio Sieni con il quale realizza, tra gli altri, lo spettacolo *Danza cieca* (2019). Ha lavorato per coreografi nazionali e internazionali come Alessandro Schiattarella, Emanuel Gat e Michela Lucenti/Balletto Civile. Camilla Guarino si avvicina alla danza contemporanea attraverso laboratori teatrali e coreografici tenuti da Claudia Castellucci, Jacopo Jenna, Teatro Valdoca, Jan Fabre, Armando Punzo, Alessandro Sciarroni e altri. Nel 2020 si diploma al Master in Drammaturgia presso l'Accademia Silvio D'Amico. Entrambi fanno parte di Al. Di. Qua. Artist (prima associazione italiana di categoria costituita da artisti/e con disabilità).

Il percorso autoriale del duo, approfondito altrove<sup>19</sup>, si radica sulle possibilità del tatto di divenire motore di senso per l'universo concettuale e drammaturgico delle opere. Di questa tensione si caricano *Lonely Planet* (2019) e *Let me be* (2021) che nascono dall'urgenza dei due artisti di interrogarsi sulle stesse possibilità di descrivere uno spettacolo di danza a una persona cieca. La premessa che sottende la creazione di *Let me be* (2021) è che una qualsiasi descrizione porta con sé riflessioni, associazioni, ricordi e visioni frutto di esperienze personali che, quando trasmesse, inevitabilmente "tradiscono" il dato da descrivere. A partire da questa aporia si sviluppa una partitura in cui il piano del reale e quello dell'immaginario sfumano l'uno nell'altro. *Let me be* non è che il tentativo di descrivere lo spettacolo *zero degrees* (2005) dei coreografi Akram Khan e Sidi Larbi Cherkaoui, che è a sua volta un lavoro sull'inevitabile processo di "corruzione" che avviene quando culture e identità diverse si incontrano. Un estratto video di questo spettacolo apre *Let me be* e vede in scena Akram Khan e Sidi Larbi Cherkaoui seduti nella medesima posizione a raccontare il proprio passato, compiendo gesti simmetrici (fisici e vocali) identici e speculari, nell'intento di confondersi in un unisono continuamente contraddetto dalle loro stesse differenze (fische, timbriche, di abbigliamento, ecc.). Al termine del video Giuseppe Comuniello e Camilla Guarino entrano in scena, assumono la medesima posizione e postura dei due coreografi precedenti e iniziano un dialogo con le proprie

18. Per maggiori approfondimenti si rimanda al sito dell'artista online: <https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/> (u.v. 2/5/2023).

19. Flavia Dalila D'Amico, *Lost in Translation. Le disabilità in scena*, Bulzoni, Roma 2021, pp. 159-165.

mani, ingigantite sullo schermo alle loro spalle. Questa micro-partitura, che Camilla Guarino disegna con le dita sui palmi delle mani di Giuseppe Comuniello, non è che la descrizione tattile di ciò che gli spettatori hanno appena visto in video. Queste suggestioni ricevute attraverso il tatto vengono poi tradotte in una combinazione di movimenti dal performer che guida la compagna in un passo a due. Lo spettacolo alterna silenzi, musiche e momenti poetici interpretati dalla stessa Guarino o dalla sua voce acusmatica. Giuseppe Comuniello risponde a questa partitura verbale cercando di riprodurne le evocazioni con gesti, pose e movimenti. Non c'è, tuttavia, un legame consequenziale di causa ed effetto tra il racconto portato avanti dalla performer e la partitura fisica, ma una personale restituzione in cui precipitano ricordi e suggestioni personali. La citazione di *zero degrees* diviene manifesto programmatico di una performance in cui si confondono ripetutamente gli sguardi, si intrecciano immagini e suoni che disattendono ripetutamente il concetto di fedeltà di una qualsiasi traduzione. Un'inevitabile *lost in translation* che diviene pratica di scrittura ed enunciato esistenziale.



Figura 2. *Let me be*, Camilla Guarino, Giuseppe Comuniello, 2021. Per gentile concessione di Federico Malvaldi.

Allo stesso modo, lavorando con altri artisti nell'ottica di renderne accessibili le performance, il duo dismette le regole codificate relative all'audiodescrizione per convertire l'accessibilità degli spettacoli in partitura poetica per gesti, parole, tatto, olfatto, sviluppando di volta in volta delle strategie specifiche a seconda delle urgenze degli autori. In cosa infatti le audiodescrizioni sperimentate dal duo divergono da quelle elaborate dal Centro Diego Fabbri? Risponde Camilla Guarino:

Abbiamo avuto un confronto con il Centro Diego Fabbri proprio su questo aspetto. Il Diego Fabbri lavora su opere con una narrazione definita, come la *Prosa* e il *Balletto* (hanno fatto per ora solo un'esperienza rispetto a questo), quindi ci sono dei personaggi e una storia ben precisi. Noi al contrario lavoriamo su performance che hanno il movimento come protagonista, ma soprattutto una visione più astratta e aperta rispetto al significato e alla fruizione. Mentre per il Centro diventa fondamentale trasmettere alla persona cieca la storia nel dettaglio e nel modo più distaccato possibile per rimanere fedeli al lavoro, noi cerchiamo di dare un'impronta che possa favorire la ricerca di una strada soggettiva dello spettatore, incanalandolo in un mondo dei tanti che possono esistere e discusso precedentemente con l'artista. Attuiamo una scelta di descrizione tra le tante possibili. L'audiodescrizione diventa così una creazione artistica a sua volta. Non per forza tuttavia si deve ricorrere all'audiodescrizione per rendere accessibile il lavoro, ci possono essere altre soluzioni e azioni (come è accaduto con il *Canto delle balene* di Chiara Bersani). Non è considerato un servizio per la persona cieca, ma un lavoro artistico che rende accessibile un'opera di un altro artista. Altra differenza è il background di formazione e esperienza. Il Diego Fabbri ha persone formate sulla creazione di audiodescrizioni, io e Giuseppe siamo performer, io anche drammaturga. Per necessità abbiamo creato un nostro linguaggio che abbiamo il desiderio di condividere con altre persone. Non a caso ho scelto di fare un master in drammaturgia e non di seguire il corso per fare l'audiodescrittrice. Da questo deriva il nome audiodescrizione poetica. L'ultima differenza è che Giuseppe oltre che artista è una persona cieca e fa un lavoro complementare al mio, senza un confronto con lui non saprei se il testo funzioni con il suono e i ritmi della scena, molte idee di accessibilità vengono ovviamente da lui. Per concludere, il nostro lavoro non è in conflitto, ma in un certo senso complementare a quello del Fabbri, ci occupiamo di territori artistici differenti, ciò che audiodescrivono loro non rientra nei nostri interessi e viceversa<sup>20</sup>.

Sono diverse le realtà che negli ultimi anni hanno ricercato insieme al duo modalità sensoriali di transcodifica coreografica, difficilmente riassumibili in questa sede. Quattro sono le esperienze maggiormente continuative dove Comuniello-Guarino hanno potuto sviluppare una personale prassi di audiodescrizione e traduzioni accessibili: la stagione danza del Teatro Florida di Firenze a cura di Versilia Danza, la stagione del teatro Spazio Kor di Asti diretta dall'artista Chiara Bersani e la curatrice Giulia Traversi, la residenza annuale *Creazioni Accessibili* promossa da Orbita Spellbound Centro Nazionale di produzione della Danza diretto da Valentina Marini e il Festival Short Theatre di Roma diretto da Piersandra Di Matteo. Esperienze queste ancora in embrione e i cui risultati, in termini di partecipazione della comunità cieca delle rispettive città, seppure in crescita, saranno da riconsiderare nella lunga durata. Nell'immediato è tuttavia possibile evidenziare quanto queste quattro occasioni consentano al duo a stretto contatto con gli artisti ospiti di sviluppare partiture poetiche, non solo verbali, che possano tener conto degli accadimenti scenici, senza riprodurre didascalicamente la sequenza di azioni e la concatenazione di relazioni tra gli elementi.

L'incursione della voce nelle pratiche coreografiche contemporanee è un processo di lunga data se pensiamo alle esperienze di Yvonne Rainer<sup>21</sup> e le sperimentazioni tra coreografi, danzatori e compositori attorno al Judson Memorial Church di New York a partire dagli anni Sessanta<sup>22</sup>. Fenomeno

20. Camilla Guarino, conversazione via email, avvenuta in data 16/2/2023.

21. Si consideri ad esempio *Parts of Some Sextets* (1965) in cui è presente la voce acustica preregistrata della coreografa e le conversazioni sussurrate dei dieci performer in scena.

22. Tra questi: Trisha Brown, John Cage, Lucinda Childs, Merce Cunningham, Simone Forti, David Gordon, Deborah Hay, Allan Kaprow, Robert Morris, Claes Oldenburg, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Carolee

che trova non pochi riscontri anche sulla scena italiana<sup>23</sup>, si pensi ai concerti per voce di Roberto Castello, ai canti nelle produzioni di Balletto Civile o all'uso della voce del coreografo Marco D'Agostin o della coreografa Irene Russolillo. Che succede tuttavia se l'elemento vocale è assunto da una parte come scrittura scenica e dall'altra come canale di trasmissione pensato per chi non può affidare alla vista la comprensione degli avvenimenti su un palco? Che succede cioè se la voce assume il compito di convertire un canale percettivo in un altro? Scrive Camilla Guarino:

Una coreografia puoi descriverla per immagini: i movimenti in scena potrebbero essere molto veloci, velocissimi e i danzatori molto numerosi. Immagina uno spettacolo in cui 27 danzatori compiono 445 movimenti articolari in un minuto e ciascuno di loro secondo una variazione coreografica differente. Per descriverla hai a disposizione dieci dita e una bocca. In questo caso puoi provare a utilizzare delle immagini che rievochino ciò che sta accadendo. *Un campo di tulipani colorati mossi dal vento può essere un'immagine efficace per descrivere i 27 danzatori che si muovono ondeggiando con un berretto in testa disposti a file sfalsate sul palco.* Analiticamente: una scena semplice, statica o ripetitiva può essere descritta anche in modo oggettivo e impersonale. *Se tutti corrono sul posto mentre la danzatrice gira su se stessa, potrei dire che tutti corrono sul posto mentre la danzatrice gira su se stessa. Con il movimento: Se il danzatore si tiene con la mano destra la spalla sinistra, prendi la mano destra dell'uditore e poggiala sulla sua spalla sinistra (o al contrario mettiti tu in quella posizione facendola toccare all'uditore).* Luci, atmosfere, scenografie. Puoi utilizzare un immaginario personale (*il crepuscolo*) o una descrizione effettiva dei colori, oggetti e atmosfere (*Ci sono delle luci basse che creano riflessi dorati sui contorni del corpo nudo in scena*)<sup>24</sup>.

Quanto riporta l'artista ci è utile a riflettere sulla differenza di funzionamento nel processo conoscitivo dei due canali percettivi, la vista e il suono. Il primo infatti opera in una temporalità compressa e ci consente di recepire diverse informazioni simultaneamente, il suono invece dispone in maniera cronologicamente sequenziale le informazioni. Traslare un contenuto pensato, strutturato e plasmato dal dominio del senso della vista in un asse regolato dal canale sonoro significa assorbirne inevitabilmente uno scarto temporale e ripensarne le logiche interne. In questi termini l'audiodescrizione si costituisce come una partitura autonoma che sposta sulla dimensione sonora il proprio principio costruttivo e riedifica le regole di un sistema drammaturgico, stratificandolo mediante ulteriori detonatori di senso.

Su un piano più ampio, l'audiodescrizione catalizza istanze politiche, riconfigurando non solo i principi estetici, ma anche quelli produttivi di una performance. Le voci *over* di un'audiodescrizione consentono infatti di immaginare modalità non escludenti di fruizione del fatto teatrale, aggrediscono il divario tra coloro che possono accedere in maniera autonoma all'offerta culturale e coloro che non

---

Schneeman e La Monte Young. Cfr. Meredith Morse, *Voice, Dance, Process, and the "Predigital"*, in Norie Neumark – Ross Gibson – Theo Van (edited by), *VOICE: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, MIT Press, Cambridge 2010.

23. Per quanto riguarda gli studi italiani, un primo nucleo di indagini sul gesto sonoro nelle pratiche coreografiche è costituito dal saggio di Piersandra Di Matteo *Performare il ridere*, in «Sciami. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono», n. 7, 2020, pp. 92-112, online: <https://webzine.sciami.com/performare-il-ridere/> (u.v. 25/3/2023) e dal saggio di Flavia Dalila D'Amico, *Danzare la voce per intonare la memoria: L'agonismo vocale di Marco D'Agostin. Conversazione con Flavia Dalila D'Amico*, in Valentina Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore 2*, Bulzoni, Roma 2021, pp. 117-138.

24. Camilla Guarino, conversazione via email, cit.

possono, rivendicano l'attestazione politica di nuovi soggetti finora non invitati a partecipare. Come tuttavia tenere insieme la necessità di sfondare i limiti dell'accesso senza tradire l'estetica di un'opera? Quali le fasi di costruzione dell'audiodescrizione? Risponde il duo:

Ci sono due fasi preparatorie, una prima della scrittura e una prima dell'interpretazione live. Inizialmente chiediamo un video integrale del lavoro o se è possibile lo vediamo dal vivo. Io lo descrivo a Giuseppe registrandomi e senza avere nessuna informazione in più di un pubblico qualsiasi. In secondo luogo chiediamo un incontro con l'autore per porgli tutte le questioni venute fuori durante la descrizione dello spettacolo. Qui capiamo che direzione drammaturgica far prendere al lavoro, elementi fondamentali da tenere e sviluppare, storia della creazione, come possiamo nominare i performer in scena ecc. Prima della fase di "interpretazione" dal vivo, cerchiamo di stare in sala con gli artisti ed entrare in relazione con lo spazio e la sua energia. Io osservo molto le persone che poi andranno in scena per coglierne dei dettagli maggiori e se sono tanti per riuscire a distinguerli tra loro durante un'eventuale improvvisazione<sup>25</sup>.

Nella prospettiva delineata dal duo le pratiche accessibili non sono solo strumenti "volti a" una determinata comunità, ma opportunità di sperimentazione co-autoriale e multisensoriale, che ridefinisce la relazione tra corpi, linguaggi e rappresentanza politica. Chiaramente le risposte alle intenzioni degli artisti con cui il duo di volta in volta collabora possono essere diverse a seconda della durata di collaborazione e quindi di possibilità di sperimentazione di processi co-autoriali o del momento del processo creativo in cui il duo si inserisce. Scrive Camilla Guarino:

*A Space For all our Tomorrows* della coreografa Annie Hanauer è stato l'unico lavoro di audiodescrizione finora realizzato durante il processo creativo e non a lavoro finito. Ho creato un testo molto preciso con dei tempi esatti che riesco a cucire addosso ai danzatori conoscendo le loro dinamiche di movimento nonostante i momenti di improvvisazione. In questo caso, più delle altre volte, è stato come andare in scena con la compagnia. In *Alexis 2.0* di Aristide Rontini ispirato dal romanzo *Alexis o il trattato della lotta vana* di Marguerite Yourcenar siamo entrati invece al termine della costruzione della performance. La particolarità dell'intervento risiede in questo caso nell'aver scritto l'audiodescrizione in prima persona, come se la mia voce coincidesse con quella del performer in scena. La decisione è scaturita dalla lettura del romanzo che è una lunga lettera scritta in prima persona. Questo mi ha concesso di usare parole che richiamavano anche delle sensazioni fisiche, ad esempio quando il performer struscia velocemente le mani tra loro dico: "le mie mani si scaldano". In altri casi la partitura verbale non si è dimostrata sufficiente per rendere conto della complessità della scena. Ad esempio in *La vaga grazia* di Eva Geatti, andato in scena a Spazio Kor, abbiamo dovuto aggiungere all'audiodescrizione una mappa tattile. Il palco aveva delle geometrie disegnate sul suolo che davano coordinate precise ai performer. Abbiamo ricostruito quindi la mappa delle traiettorie sul palco con una legenda in modo che gli spettatori potessero seguire il testo insieme al tatto per avere le corrette coordinate spaziali. *Il canto delle balene* di Chiara Bersani è stato invece reso accessibile senza ricorrere all'audiodescrizione. La performance aveva già previsto per il pubblico una traccia sonora da esperire in cuffia, sarebbe stato ridondante inserire un ulteriore suono. Il lavoro si affida alla prossimità con il performer e la platea. Si vengono a creare delle relazioni con ciascun spettatore che non avremmo potuto generalizzare a parole. Giuseppe ha così deciso di mettere un profumo al performer per far percepire la sua presenza, la distanza o l'avvicinamento alle persone non vedenti<sup>26</sup>.

Può succedere inoltre che l'inserimento dell'audiodescrizione abbia un'eco nella creazione di

---

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*.

partenza, modificandola. È successo con *Trespass\_processing an emerging choreography* della coreografa Marta Olivieri, progetto selezionato nel 2022 nella prima edizione della residenza annuale *Creazioni Accessibili*<sup>27</sup>. Dall'incontro tra l'autrice Marta Olivieri e Comuniello-Guarino è emersa una nuova direzione del lavoro. La possibilità di indagare l'audiodescrizione ha infatti informato la partitura coreografica e l'identità dello spettacolo originario, divenendo una nuova produzione: *Trespass Tales of the Unexpected*.

La performance originaria si fonda su emersioni di comportamento e movimento che le due performer eseguono in rapporto ai feedback ricevuti dallo spazio, dal pubblico, dai suoni. Una partitura coreografica dunque radicata sull'improvvisazione e immersa in uno spazio di continuità tra scena e platea. Nella nuova versione la performance prevede in scena una danzatrice e altre due performer audiodescriventi il suo movimento. Due punti di vista su un solo corpo che si muove in continuità e accanto al pubblico. Durante la creazione dell'audiodescrizione sono emerse delle domande: Cosa ci accade quando le nostre azioni e il nostro apparire si trasformano in parola? Come riverberano tali parole sul corpo che agisce in scena? Come l'audiodescrizione modifica lo spazio e il tempo? L'inserimento dell'audiodescrizione diviene in *Trespass Tales of the Unexpected* interrogazione sul dispositivo della descrizione e della costruzione del reale. Il risultato finale è una narrazione accessibile a un pubblico cieco e ipovedente, ma che sovverte i piani di realtà, fantasia, potere e accesso, tanto per chi vede quanto per chi non vede. Inoltre, da un punto di vista tecnico, il lavoro esplose le sensorialità percettive anche grazie a una spazializzazione sonora, restituita tramite speaker indossabili, che restituisce un ambiente amniotico in cui voci, rumori, gestualità e musiche si fondono.

Se in molti casi l'audiodescrizione viene fruita tramite auricolari dal pubblico cieco senza sovrapporsi al dispositivo principale, *Trespass Tales of the Unexpected* alimenta una riflessione su un'organica e necessaria integrazione tra linguaggi accessibili e impianti estetici, nonché una partecipazione di pubblici con difficoltà sensoriali che non risulti ghetizzata, ma continua alla fruizione *tout court*. L'audiodescrizione in questo caso non si delinea come ausilio aggiunto all'impianto spettacolare, ma come motore di senso che investe la partitura coreografica, lo spazio scenico e l'incontro tra pubblici attualmente ancora spesso separati. La performance stratifica diversi piani di lettura e disegna uno spazio attraversabile e percorribile contemporaneamente da entrambi i pubblici e in continuità con i performer. L'audiodescrizione infatti è costruita come traccia verbale autonoma che non rispetta un'immediata coincidenza tra la parola che descrive e l'azione scenica. La partitura vocale e quella gestuale si informano a vicenda, in un gioco di specchi e feedback. Dunque tanto gli spettatori sono chiamati in maniera equivalente ad interrogarsi sul confine tra reale e immaginario, visibile e invisibile.

---

27. *Creazioni Accessibili* è una residenza annuale affidata tramite call ad artisti che vogliono rendere accessibili i propri spettacoli. Il progetto è promosso da Orbita Spellbound Centro Nazionale di produzione della Danza di Roma diretto da Valentina Marini e si avvale del tutoraggio del duo Comuniello-Guarino.

bile, a cercare delle ancore di riferimento, a questionare la fiducia nei propri sensi, coinvolti simultaneamente senza gerarchia alcuna. Lo spettatore, vedente e non, condivide infatti il medesimo ambiente dei performer ed è sollecitato da una prossimità fisica, per cui da sensazioni tattili e olfattive, nonché da un ecosistema sonoro immersivo grazie a un impianto tecnologico che restituisce la direzione del movimento e della voce nello spazio. L'integrazione dell'audiodescrizione come parte strutturante della performance si delinea come stimolo a complicare i linguaggi sperimentando su più assi percettivi, così da superare la separazione tra i pubblici mediante protesi tecnologiche come gli auricolari.

Gli esempi fin qui appuntati, come enunciato all'inizio del contributo, sono ancora possibilità in fase di sperimentazione, per cui allo stato attuale risulta difficile verificarne i risultati in termini di crescita di partecipazione di nuovi pubblici, così come enucleare le diverse strategie impiegate dal duo in un prontuario sulle audiodescrizioni in campo performativo. Anzi probabilmente la peculiarità delle metodologie sviluppate dal duo è proprio quella di rifuggire da protocolli e regole codificate per rimarcare la necessità di calare l'attenzione sulla particolare genealogia della singola performance colta nel più ampio contesto delle specifiche linee di ricerca dei singoli autori, verificare di volta in volta dunque la strategia da elaborare in dialogo con la concretezza dei casi specifici. Tuttavia le diverse esperienze stimolano l'immaginario attorno a ciò che si definisce "accessibilità" e trovano un filo conduttore nella necessità di inserire la creazione di partiture sensoriali *ex ante* anziché provvedere al riadattamento delle estetiche del fatto performativo *ex post*. Gli eterogenei esempi operano tutti nell'idea di assumere le divergenze connaturate ai differenti corpi che popolano le scene contemporanee come saperi generativi di spinte propulsive per ripensare formati, linguaggi estetici e nuove forme di coesione sociale. Come scrive la fisica-filosofa Karen Barad: «I corpi non sono solo costruzioni discorsive, come la materia non è solo materia. I corpi si co-costruiscono temporalmente e spazialmente mentre cominciano a intra-essere e come tali diventano capaci di agire materialmente e insieme sulla ri-configurazione del reale»<sup>28</sup>. Sperimentare artisticamente l'accessibilità in questa direzione, significa dunque non solo allargare "la finestra" degli spettacoli a comunità spesso escluse, ma anche potenziare la multisensorialità delle opere a beneficio di qualsiasi persona. Specialmente l'ultimo tra i progetti esaminati, *Trespass Tales of the Unexpected*, mette in discussione la separazione tra una fruizione privilegiata dello spettacolo affidata a un pubblico privo di difficoltà sensoriali accanto a una inferiore di grado pensata (o ripensata) ad hoc per un pubblico non vedente, ovvero una demarcazione tra un pubblico di serie A e un pubblico di serie B. Vista in questi termini l'accessibilità ha una ricaduta importante sul piano politico e diviene pratica istituyente che consente di allargare gli spazi di partecipazione non solo all'agire sociale, ma anche a quello immaginifico di re-invenzione del reale.

---

28. Karen Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, Edizioni ETS, Pisa 2017, p. 22.