

OLTRE L'ACCESSIBILITÀ I teatri inclusivi

ELENA DI GIOVANNI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA

Abstract – This article aims to define and discuss the concept of *inclusive theatre-making*, from a theoretical, methodological and practical standpoint. Moving from previous research on accessible filmmaking, participatory accessibility and accessibility as a human right, the article proposes a paradigmatic shift from the somewhat privative notion of accessibility to the more comprehensive and equalitarian concept of inclusion. Drawing from drama studies, behavioural psychology and inclusive design theory, the article offers a set of key notions to be further defined and to be applied to the analysis of instances of inclusive theatre-making across Europe and beyond.

Keywords: theatre; inclusion; accessibility; universal design; languages.

1. Introduzione

Come ricorda Gian Maria Greco (2019), fu la dichiarazione universale dei diritti umani, approvata nel dicembre del 1948, a sancire il diritto alla dignità umana e all'*accesso*.¹ Grazie a una serie di azioni e documenti approvati sia in contesti nazionali che internazionali, nonché alla crescente e sempre più diffusa sensibilità verso l'esigenza di garantire accessibilità a luoghi e servizi per tutti, i cosiddetti *accessibility studies* sono proliferati, in particolare a partire dall'inizio di questo nuovo secolo. Nell'ambito di quella che Greco definisce, a ragione, la rivoluzione dell'accessibilità (2019, p. 17), una delle linee di ricerca più attive è oggi quella che ha avuto origine in seno agli studi sulla traduzione audiovisiva, portando questi ultimi a raggiungere una maturità (Di Giovanni 2020) che non sarebbe verosimilmente arrivata così presto senza la poderosa crescita legata proprio alla ricerca sull'accessibilità.

Lo sviluppo degli studi sull'accessibilità ai media e allo spettacolo in seno alla traduzione audiovisiva ha, inoltre, avuto il grande merito di spostare l'attenzione dei ricercatori dalla dimensione linguistica e testuale, essenzialmente ancorata ad analisi di natura comparativo-descrittiva, a quella

¹ <https://www.un.org/en/universal-declaration-human-rights/> (10.01.2021).

umana, ovvero alle esigenze di utenti con caratteristiche tanto diversificate quanto specifiche. L'attenzione ai pubblici e alle modalità di fruizione dell'accessibilità, a sua volta, ha portato a una sempre più ricca e integrata interdisciplinarietà che in diversi casi può oggi dirsi strutturata ed essenziale.

Questa crescita degli studi sull'accessibilità in prospettiva traduttologica, riconosciuta anche dai molteplici finanziamenti internazionali attribuiti a progetti ad essi dedicati, ha portato non pochi studiosi a interrogarsi sull'adeguatezza del riferimento alla traduzione audiovisiva come disciplina madre. Questo anche in ragione del fatto che il termine accessibilità può essere applicato facilmente alle pratiche traduttive interlinguistiche, dal doppiaggio alla sottotitolazione, che effettivamente rendono accessibili per parlanti di varie lingue sia i testi audiovisivi che quelli teatrali (Di Giovanni 2020).

Un impulso significativo a una revisione del rapporto concettuale e genealogico tra traduzione audiovisiva e accessibilità è giunto negli ultimi anni attraverso la teorizzazione di quella che Pablo Romero-Fresco (2019) ha definito cinematografia accessibile (*Accessible Filmmaking*): secondo lo studioso spagnolo, infatti, è importante promuovere con i finanziatori, i creatori e i distributori di film e di altri testi audiovisivi l'importanza di un'accessibilità che sia parte della produzione e non un'appendice inserita in fase di postproduzione. L'accessibilità a cui Romero-Fresco si riferisce include, a pari merito, le traduzioni in quante più lingue possibili, i sottotitoli intralinguistici, l'audio descrizione e potenzialmente altro ancora. Per Romero-Fresco, quindi, la traduzione interlinguistica di un testo audiovisivo equivale alla resa accessibile dello stesso testo per un nuovo pubblico, alla stregua delle altre strategie tradizionalmente legate al termine accessibilità.

Muovendo da tutto quanto fin qui riassunto e dalle posizioni espresse da Romero-Fresco, questo articolo intende concentrarsi sull'inclusione a teatro, proponendo il concetto di *inclusive theatre-making*, cui ci si riferirà, in italiano, con la denominazione di teatro inclusivo. Come primo passo, si intende compiere un excursus terminologico-concettuale che implica un passaggio dal concetto di accessibilità a quello di inclusione e, contestualmente, un'analisi di paradigmi teorico-metodologici da applicare sia alla pratica del teatro inclusivo che alla ricerca. Si procederà quindi a formulare una definizione di teatro inclusivo, ribaltando il concetto di pubblico o meglio, rivedendolo e diluendolo al punto da sovrapporlo almeno in parte a quello di protagonista/attore. Infine, si analizzeranno alcune buone pratiche di teatro inclusivo, evidenziandone punti di forza, margini di miglioramento e possibilità di diffusione.

2. Dall'accessibilità all'inclusione: rivedere la terminologia, rinnovare il paradigma

Come si è avuto modo di osservare, lo studio dell'accessibilità in seno alla traduzione audiovisiva, seppur di recente ignizione, ha avuto sviluppi considerevoli e multiformi, anche e soprattutto in prospettiva interdisciplinare. Si è visto infatti a più riprese quanto fertili e fruttuosi siano i percorsi aperti grazie al supporto delle teorie psicologiche (Fryer, Freeman 2012, 2014; Walczak 2017; Doherty, Kruger 2018), sociologiche e filosofiche (Neves *et al.* 2016; Greco 2018) o politico-istituzionali (Orero, Matamala 2018).

Queste vicendevoli fertilizzazioni hanno generato ricerca empirica e stimolato rinnovamenti metodologici estremamente significativi, portando anche – più o meno indirettamente – ad avvicinarsi sempre più ai fruitori primari dei percorsi di accessibilità per i media e il teatro e non solo in quanto oggetto di studio. Questo non è avvenuto soltanto nel contesto scientifico, ovvero attraverso la ricerca (teorica o empirica che sia), ma anche attraverso la sperimentazione diretta, talvolta informata e stimolata dalla ricerca stessa, grazie a circuiti virtuosi che andrebbero di fatto sempre più incoraggiati. È proprio questo approccio di tipo *bottom-up* ad aver ispirato questo articolo: oltre dieci anni di sperimentazione nel campo dell'accessibilità a teatro hanno gradualmente portato alla consapevolezza di dover rivedere concetti, paradigmi e approcci.

Il concetto di accessibilità, oggi sempre più diffuso e polivalente, implica essenzialmente un passaggio da condizioni di parziale privazione o svantaggio a situazioni in cui tali privazioni vengono superate o neutralizzate tramite strumenti *ad hoc*. L'accessibilità vuole di fatto rimuovere delle barriere, siano esse strutturali, comunicative o economiche. In questo senso è interessante riscontrare la definizione di accessibilità condivisa dall'Organizzazione Mondiale della Sanità (OMS) sul proprio sito,² che collega l'esigenza di fornire un accesso quanto più possibile universale alla garanzia di rispettare, così facendo, i diritti umani. Per l'OMS l'accessibilità va di pari passo con l'equità a tutto campo e con il concetto di giustizia, che è da ripristinare e da garantire a tutti.

In una traiettoria simile si colloca la direttiva europea denominata *European Accessibility Act* e approvata nel 2019 al fine di stabilire linee guida comuni a tutti gli Stati dell'Unione in relazione a una serie di servizi (banche, media e spettacolo, telefonia, trasporti, sanità ecc.), ma anche allo scopo di

² <https://www.who.int/gender-equity-rights/understanding/accessibility-definition/en/> (10.01.2021).

“rimuovere le barriere create da regolamenti divergenti adottati dai vari Stati Membri”.³

Oltre il concetto di barriera, o meglio di limitazione, vanno tante altre definizioni, che di fatto avvicinano in modo naturale l’accessibilità all’inclusione, concentrandosi quindi non tanto sulle mancanze da colmare, ma sulla possibilità di una fruizione di servizi, luoghi ed eventi che sia il più possibile universale: sull’uguaglianza nella partecipazione. Sono questi alcuni dei concetti chiave che sottendono le teorie del design universale, originate in relazione alla progettazione di spazi e ambienti fisici ma presto estese a una moltitudine di altri ambiti di azione e di indagine. Nel 1997, la teoria del design universale è stata scandita da un team di architetti, progettisti e ingegneri della North Carolina State University attraverso la definizione di sette principi essenziali. Si tratta di: 1) equità d’uso, 2) flessibilità d’uso, 3) semplicità e intuitività, 4) percettibilità e chiarezza dell’informazione, 5) tolleranza verso gli errori e minimizzazione dei rischi, 6) contenimento dello sforzo fisico, 7) spazi e misure adeguati all’uso.⁴ Di chiara ispirazione architettonico-strutturale, questi principi sono tuttavia universalizzabili e sono stati adattati a contesti e metodologie diversi. Ciò che è di particolare rilevanza ai fini della revisione concettuale e paradigmatica qui intrapresa è uno spostamento dell’attenzione dalle disabilità e dagli impedimenti nell’accesso (accessibilità), alla persona, all’individuo in termini più comprensivi e universali possibili (inclusione). A livello simbolico, potremmo dire che si tratta di un passaggio da un segno meno da neutralizzare, a un progetto che parte e procede con un segno più, o al limite da una posizione di neutralità.

Al centro delle teorie del design universale ci sono le persone, con le loro complessità e diversità: le persone costituiscono la base per una pianificazione universale e il più possibile positiva e inclusiva (Council of Europe 2009, p. 22). Nel 2008, un team di studiosi inglesi già impegnati nell’applicazione dei principi del design universale allo studio e al miglioramento della qualità della vita degli anziani, ha definito il concetto di *inclusive design*, ovvero di design inclusivo (Waller, Clarkson 2009), sebbene lo stesso fosse già stato utilizzato in precedenza, in modo non specifico e ancora con riferimento primario alla progettazione di spazi e luoghi (Imrie, Hall 2003). Come per il design universale, il punto di partenza erano e sono tuttora le persone, con diverse abilità ed età, nonché la loro partecipazione ad eventi, informazioni, servizi. Anche nel design inclusivo vengono definiti alcuni principi fondamentali, ovvero 1) le persone, 2) la diversità, 3) la scelta, 4) la flessibilità, 5) la comodità (Nussbaumer 2012, p. 33). Nel volume *Inclusive Design: A Universal Need*, Linda Nussbaumer ricorda che la

³ <https://ec.europa.eu/social/main.jsp?catId=1202> (10.01.2021).

⁴ https://projects.ncsu.edu/ncsu/design/cud/about_ud/udprinciplestext.htm (10.01.2021).

progettazione inclusiva è una sorta di sperimentazione continua, una metodologia più che un obiettivo, e i cinque principi che la caratterizzano hanno come obiettivo la valorizzazione della diversità in quanto ricchezza, piuttosto che causa di privazioni o impedimenti.

Il design e la progettazione inclusivi prevedono la condivisione delle esperienze, possibilmente in ogni loro fase, diventando quindi potenzialmente un importante strumento per il cambiamento sociale a tutti i livelli, non da ultimo grazie al rafforzamento della consapevolezza delle persone rispetto alle proprie abilità e possibilità.

Nel suo volume, Nussbaumer prevede un'applicazione dei principi del design inclusivo al mondo del teatro, ma lo fa essenzialmente in termini strutturali, pertanto non particolarmente interessanti ai fini di questo articolo. Nel prossimo paragrafo tenteremo di fornire una definizione di teatro inclusivo a partire dai concetti qui esposti, che possa essere di utilità operativa per chi lavora nei teatri o ad essi si interessa, ma che possa anche rappresentare l'avvio, in seno agli studi sulla traduzione audiovisiva, di un nuovo percorso analitico e metodologico. Pur avendo delineato un passaggio concettuale dall'accessibilità all'inclusione evidenziandone le necessità metodologiche e pratiche, il termine accessibilità viene usato qui di seguito per indicare servizi e strumenti ad hoc finalizzati al raggiungimento dell'inclusione.

3. Definizione di teatro inclusivo

Nel promuovere la cinematografia accessibile, Pablo Romero-Fresco sottolinea l'importanza di creare consapevolezza tra produttori, registi e finanziatori del cinema, rispetto all'importanza di prevedere i servizi di accessibilità fin dalla fase di creazione e progettazione di un film. Questo è particolarmente significativo, soprattutto in virtù del fatto che ad oggi la prassi è che l'accessibilità, sia essa linguistica o di altra forma, venga aggiunta in fase di postproduzione con una minima, se non del tutto assente, consapevolezza da parte di chi produce il film. Nel caso del teatro, invece, molto spesso i processi finalizzati alla resa accessibile si innestano su quelli di creazione di uno spettacolo e le figure deputate alla realizzazione dell'accessibilità lavorano in parallelo, se non insieme, agli artisti e ai tecnici. Questa contemporaneità rende potenzialmente più semplice ipotizzare una condivisione progettuale e creativa, poiché elimina lo scarto temporale ma anche le distanze tra creativi, artisti e operatori dell'accessibilità. Come ricorda Nussbaumer, alla base della progettazione inclusiva c'è la condivisione del processo, oltre che del prodotto finale, e nel mondo del teatro questo è di fatto possibile senza dover stravolgere la normale operatività.

Tuttavia, ai fini di un teatro realmente inclusivo, la condivisione dei processi creativi e degli spettacoli non dovrebbe avvenire unicamente tra creatori, artisti e operatori dell'accessibilità, ma coinvolgere attivamente anche i destinatari primari, a partire dalle persone ipo- e non vedenti o ipo- e non udenti. Il teatro inclusivo ha quindi tra i suoi principi fondanti la *partecipazione* di tutti a quante più fasi possibili, dalla creazione alla ricezione di uno spettacolo. Nel passaggio stesso dal concetto di accessibilità a quello di inclusione, la partecipazione costituisce una fase chiave: essa non avviene più *grazie a*, ovvero dopo la creazione di percorsi accessibili ad hoc, ma *insieme a*, ovvero insieme a chi crea, recita, canta, suona, ascolta e guarda.

Peraltro, la nozione di teatro inclusivo, oltre a investire la sfera delle disabilità ispirandosi al design universale e più specificamente a quello inclusivo, si ancora fortemente a un approccio sempre più diffuso e forte in seno agli studi sul teatro, che intende ridurre le distanze tra artisti e pubblico e riconoscere a quest'ultimo un ruolo sempre più attivo. Su questa traiettoria si colloca il volume di Caroline Heim, *Audience as Performer*, che parte dal seguente assunto:

Audiences are extremely versatile and adaptable performers, and their repertoires of actions are often influenced by the socio-cultural milieu. [...] In the theatre, there are two troupes of performers: actors and audience members. (Heim 2016, p. 4)⁵

Heim, quindi, sottolinea l'importanza dell'attenzione verso il contesto socioculturale in cui pubblico e artisti si muovono, ma arriva anche a collocare i protagonisti e il pubblico allo stesso livello nella realizzazione di uno spettacolo. Parla proprio, Heim, di due ensemble da dirigere, "che si incontrano sotto i riflettori e si osservano, si ascoltano, recitano e si applaudono gli uni gli altri" (Heim 2016, p. 20). Il teatro così visto e analizzato è esplicitamente, per Heim, il luogo dell'empatia, un teatro che lei stessa definisce *partecipato* (Heim 2016, p. 21). Segue, nel volume, una meticolosa e brillante ricostruzione storica della partecipazione dei pubblici negli spettacoli teatrali dei secoli scorsi, a partire dal teatro classico greco e romano fino ad arrivare al nuovo millennio che segna, per l'autrice, il richiamo a una maggiore e più capillare interazione tra i due gruppi, non più distinti. Nel volume è ampiamente discusso anche il ruolo critico del pubblico e il grande impatto di questa sua funzione, non solo sui singoli spettacoli ma sullo sviluppo presente e futuro del teatro nella sua globalità.

⁵ "Il pubblico è un performer estremamente versatile e adattabile e il repertorio delle sue azioni è spesso influenzato dal *milieu* socio-culturale [...] A teatro ci sono due gruppi di performer: gli attori e il pubblico."

Heim non fa esplicito riferimento a categorie di pubblico con esigenze e abilità diverse, perché di fatto il suo è un approccio teorico di natura universalistica fondato sui *drama studies*, il cui obiettivo è delineare ed esemplificare la commistione che può avvenire a tutti i livelli tra pubblico e artisti, a scopo creativo. I principi di base espressi dall'autrice, tuttavia, ben si collegano a quanto già esplicitato rispetto alle esigenze di un teatro inclusivo, ovvero:

- condivisione della progettazione, realizzazione e fruizione;
- considerazione delle diverse abilità, artistiche e non, come elementi di forza;
- partecipazione come punto di partenza e obiettivo finale.

Al concetto di partecipazione, poi, Heim accosta quello di collaborazione e di trasformazione, sostenendo attraverso le parole di Sartre, quanto segue:

If you participate, then you change what you participate in. [...] Participation leads to collaboration or is, more often than not, collaborative. Not only does the audience write the play quite as much as the author does, during collaboration the audience writes the play quite as much as the actors. [...] Collaboration can be transformative. (Heim 2016, pp. 147-148)⁶

La partecipazione porta con sé la collaborazione e quest'ultima è spesso motivo di trasformazioni, quasi sempre positive. In questo senso va inteso anche il teatro inclusivo: la partecipazione di quanti più soggetti possibili nella progettazione, realizzazione e fruizione di uno spettacolo dà luogo a collaborazioni inusitate ma costruttive e fruttuose. Potenzia la consapevolezza di tutti rispetto alle diverse esigenze, dà voce e forza a categorie di pubblico spesso forzatamente distanti dal teatro, per l'oggettiva impossibilità di vederlo, ascoltarlo o capirlo.

Concentrandoci su alcune tipologie di pubblico particolari, ovvero i sordi e gli ipoudenti, i ciechi e gli ipovedenti e infine, brevemente, i bambini con e senza disabilità, nella sezione successiva analizzeremo alcune istanze di teatro inclusivo, andando oltre la teorizzazione universalistica fin qui delineata ed evidenziando che anche le piccole strategie e azioni possono rivelarsi utili per promuovere sempre più questo tipo di pratica.

⁶ “Partecipando, modifichiamo ciò a cui si prende parte. [...] La partecipazione porta alla collaborazione o è, il più delle volte, collaborativa. Il pubblico non solo contribuisce alla creazione dell'opera quasi quanto l'autore ma, nella fase di collaborazione, il pubblico contribuisce alla creazione dell'opera quasi quanto gli attori stessi. [...] La collaborazione può quindi essere trasformativa.”

4. Esperienze di teatro inclusivo

Come spiega Stephan Motowidlo, studioso di psicologia motivazionale e delle organizzazioni, celebre per aver coniato la definizione di *prosocial behavior*,

acts such as helping, sharing, donating, cooperating and volunteering are forms of prosocial behavior. They are positive social acts carried out to produce and maintain the well-being and integrity of others. (Motowidlo, Brief 1986, p. 710)⁷

Il concetto di comportamento prosociale, qui esplicitato in uno dei tanti studi pubblicati da Motowidlo, investe tutte quelle azioni sociali che comportano la condivisione e la collaborazione e che conducono al miglioramento delle condizioni di vita delle persone. Sono, per Motowidlo, vitali per la sopravvivenza di organizzazioni e istituzioni di varia natura poiché costituiscono nuova e positiva linfa vitale. I benefici, che possono sembrare inizialmente o apparentemente monodirezionali (dall'agente al ricevente), molto spesso investono tutti coloro che sono coinvolti in queste azioni anche se non se ne ha consapevolezza.

Il concetto di comportamento prosociale ben si può riferire a quello di teatro inclusivo come è stato delineato nelle sezioni precedenti. La sua matrice psicologica si appaia con naturalezza ai principi del design inclusivo e alla teoria del pubblico come co-creatore e co-protagonista invocati nelle sezioni precedenti a supporto di un passaggio paradigmatico da accessibilità a inclusione in relazione al teatro.

In questa sezione, osserveremo alcuni esempi di teatro inclusivo, applicando i principi sopra definiti e con l'auspicio di evidenziare come questi esempi costituiscano comportamenti prosociali che apportano benefici a tutti coloro che sono coinvolti, nonché all'organizzazione stessa, ovvero il teatro.

4.1. Macerata Opera Festival 2019

Come dettagliato altrove (Di Giovanni 2018a), il *Macerata Opera Festival* vanta una tradizione consolidata nell'offerta di spettacoli accessibili e più di recente inclusivi, con particolare riferimento alle persone con disabilità sensoriale ma anche e sempre più ad altre tipologie di pubblico. Fin dagli esordi della programmazione accessibile, nel 2009, il *Macerata Opera Festival* ha coinvolto gli utenti primari dei servizi che ha inteso offrire, ovvero in prima battuta i ciechi e non vedenti affiliati all'Unione Italiana dei Ciechi e degli Ipovedenti (UICI) della provincia di Macerata. Negli anni a seguire,

⁷ “azioni come aiutare, condividere, donare, cooperare e fare volontariato sono forme di comportamento prosociale. Sono atti sociali positivi realizzati per produrre e conservare il benessere e l'integrità degli altri.”

l'accessibilità per il *Macerata Opera Festival* ha preso nuove strade, aprendosi alle persone sorde, al pubblico non di lingua italiana (attraverso sopratitoli e audio descrizione in inglese), ai bambini con e senza disabilità sensoriale. A partire dal 2015 il programma ha assunto la denominazione *InclusivOpera* anche per sottolineare una virata verso l'inclusione, ovvero verso la programmazione, la creazione e la fruizione di spettacoli, tour e altre iniziative in chiave inclusiva, trasformazione che era peraltro naturalmente in atto da alcuni anni.

L'integrazione di coloro che sono di norma considerati utenti primari dei servizi di accessibilità di un teatro ha investito, gradualmente, ogni fase, dalla programmazione in senso ampio alla fruizione di spettacoli, tour, esperienze multisensoriali. In termini di programmazione, prima ancora di pianificare le attività inclusive in teatro, si è dato vita nel 2014 a un percorso turistico e artistico a misura di persona sia cieca sia vedente, organizzato in collaborazione con l'Unione Ciechi della Regione Marche, il Museo Statale Tattile Omero di Ancona, un tour operator nazionale e ovviamente con il *Macerata Opera Festival*. Il percorso, che è poi divenuto un appuntamento fisso in concomitanza con il Festival, prevedeva approfondimenti culturali di varia natura, percorsi multisensoriali al teatro dello Sferisterio che è sede del *Macerata Opera Festival* e serate di spettacolo con audio descrizione dal vivo. Il tutto ovviamente con spostamenti, pasti, hotel e altri servizi calibrati sulle esigenze delle persone cieche.

Dal 2017, anche le persone sorde sono state coinvolte nell'attività del festival, di nuovo a partire da una progettazione comune. In accordo con l'Ente Nazionale Sordi (ENS), sezione di Macerata, si sono creati dei percorsi in LIS, lingua dei segni italiana, per avvicinare le persone sorde e le loro famiglie al teatro e alla musica. Questi percorsi, realizzati nei pomeriggi che precedono gli spettacoli programmati per le 21.00, sono stati guidati dagli stessi sordi, accompagnati ove necessario sia dal personale del teatro che da un interprete LIS udente. Non potendo prevedere la presenza di un interprete sul palco o in sua prossimità durante lo spettacolo, per motivi che vanno dalla conformazione e dimensione del teatro stesso alla distribuzione dei posti in platea, i percorsi in LIS, della durata di un'ora, hanno previsto l'esplorazione della musica, degli strumenti e delle arie principali delle opere in programma, il tutto tradotto in lingua dei segni e arricchito da esperienze tattili a supporto della percezione delle onde sonore.

Nel 2019, tutte e tre le opere principali in cartellone (*Macbeth*, *Rigoletto*, *Carmen*) sono state proposte in versione inclusiva, sia per persone sorde che cieche. Nell'insieme delle attività inclusive di quella stagione, ci soffermeremo su due in particolare, ovvero sull'esplorazione e realizzazione di musica e arie con e per le persone sorde (*Rigoletto*) e la creazione e realizzazione di percorsi multisensoriali e musicali guidati da due ragazze cieche (*Carmen*). Infine,

descriveremo brevemente una terza esperienza inclusiva di diversa natura, realizzata nel 2020 con bambini e ragazzi ciechi, ipovedenti e vedenti e con la partecipazione delle loro famiglie.

4.1.1. *Rigoletto cantato in LIS*

Per una persona sorda, in particolare se sorda profonda e dalla nascita, il rapporto con la musica è complesso e si realizza attraverso canali percettivi diversi da quelli di un normouidente.

Come è noto, la propagazione sonora avviene in forma di onde, a partire da una sorgente, ovvero da un oggetto o nel caso del canto una persona, in particolare attraverso le corde vocali. Il suono si propaga poi attraverso un mezzo *elastico* di cui l'aria è la tipologia più diffusa. In assenza di udito, il rapporto col suono si concretizza attraverso la percezione delle onde, ovvero del movimento ondulatorio che caratterizza la trasmissione del suono: le persone sorde affermano di percepire bene questo movimento, che per loro costituisce appunto *il suono* (sia esso in forma di musica o canto). È interessante notare come una percezione sensoriale possa, in presenza di diverse abilità, assumere forme marcatamente diverse: per i normouidenti il suono raramente implica la percezione di un movimento e il coinvolgimento del tatto, mentre per un sordo la prima è essenziale e il secondo può costituire un importante supporto.

Pertanto, per avvicinare il più possibile le persone sorde e i loro familiari alla musica e alle voci di *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, nel 2019 si è pensato di progettare insieme a ENS, Ente Nazionale Sordi, un percorso esperienziale con musica e canto, organizzato in due diverse fasi e modalità. L'organizzazione è stata preceduta da una serie di incontri con i rappresentanti di ENS, alla presenza di un'interprete LIS e finalizzati alla comprensione, da parte degli operatori preposti ai servizi inclusivi del *Macerata Opera Festival*, delle esigenze delle persone sorde in relazione alla percezione della musica e del canto d'opera. A questo proposito, si può forse qui ricordare che nel delineare una formazione per gli operatori preposti ai servizi inclusivi, è importante prevedere una conoscenza seppur non troppo dettagliata delle diverse abilità delle persone che si intendono coinvolgere.

Tornando al percorso, le sue due fasi hanno visto il coinvolgimento di persone sorde e di interpreti LIS nell'organizzazione e nello svolgimento dello stesso, nonché la guida congiunta da parte di una persona sorda, un interprete LIS, due operatori preposti ai servizi e altre persone dello staff del teatro, in particolare il maestro del coro, una pianista e il direttore di palcoscenico. La partecipazione collettiva a questi percorsi si è realizzata, quindi, dall'inizio alla fine, con l'unica difficoltà riscontrata di una presenza eccessiva di persone, tra erogatori del percorso e partecipanti, in alcuni momenti e passaggi in teatro.

La prima fase del percorso si è concentrata sull'esplorazione delle onde generate dal canto e dalla musica: il gruppo di sordi e accompagnatori (circa 35 persone, di cui 25 sorde o fortemente ipoudenti) ha potuto partecipare a una prova di assestamento del coro maschile, formato da circa 25 unità e condotto dal Maestro Massimo Fiocchi Malaspina, accompagnato da una pianista. L'assestamento è una fase preparatoria importante che precede di qualche ora la messa in scena di uno spettacolo d'opera, pertanto il gruppo di sordi e accompagnatori è stato coinvolto in un'attività rutinaria del festival e non organizzata ad hoc per questo tipo di utenti. I partecipanti sordi sono stati invitati ad appoggiare una mano sulla schiena o la spalla dei coristi durante l'esecuzione di alcune arie ai fini dell'assestamento, per percepire attraverso il contatto le onde generate dal canto. Le mani sono inoltre state poggiate sulla superficie superiore del pianoforte, accanto alla quale il gruppo di sordi è passato in sequenza. Come seconda fase, la guida sorda e l'interprete LIS, guidati come il coro dai movimenti del Maestro Fiocchi Malaspina, hanno eseguito due delle arie più celebri di *Rigoletto*, dando vita a un canto multisemiotico accompagnato dal pianoforte.

Il percorso, della durata di circa 60 minuti, è stato seguito dalla rappresentazione di *Rigoletto*, resa fruibile sia attraverso i sottotitoli proiettati sul muro che costituisce parte dell'impianto scenico fisso, sia grazie a un sistema per l'ascolto assistito utilizzabile su smartphone attraverso un'applicazione sviluppata dall'azienda tedesca Sennheiser. Il sistema, denominato Mobile Connect, consente agli utenti sordi o ipoudenti di potenziare il segnale audio in relazione alla tipologia di deficit uditivo attraverso un sistema estremamente semplice e intuitivo, il cui unico requisito è appunto il possesso di uno smartphone. La collocazione in platea delle persone sorde e dei relativi accompagnatori è stata effettuata dalla biglietteria del teatro sulla base delle indicazioni fornite dai dirigenti di ENS, al fine di garantire la massima leggibilità dei sottotitoli e la maggiore vicinanza possibile al palcoscenico, per la percezione delle onde sonore.

Alla fine dello spettacolo, al gruppo di persone sorde e accompagnatori è stato chiesto di compilare un breve questionario reperibile attraverso un QR code distribuito a ciascun partecipante. Il questionario aveva come scopo la valutazione dell'apprezzamento dei percorsi, degli strumenti forniti per seguire lo spettacolo (sottotitoli e ascolto assistito), nonché la soddisfazione generale rispetto all'esperienza vissuta a teatro. I risultati hanno confermato il successo di una collaborazione a tutto campo, dalla progettazione e realizzazione dei percorsi all'individuazione dei posti migliori per la fruizione dello spettacolo. Oltre alla soddisfazione delle persone sorde e dei loro familiari, è opportuno menzionare lo spirito collaborativo e l'entusiasmo delle maestranze del teatro, dai coristi ai tecnici di palcoscenico, a dimostrazione del fatto che la progettazione inclusiva porta a trasformazioni positive su più piani, da quello

della condivisione a quello della consapevolezza della diversità e delle esigenze che implica.

4.1.2. Carmen, le scenografie, i costumi e la musica a portata di persona cieca

Una delle serate dedicate alla rappresentazione di *Carmen* di George Bizet, nell'allestimento proposto dal regista Jacopo Spirei per l'edizione 2019 del *Macerata Opera Festival*, è stata accompagnata dall'audio descrizione inviata dal vivo al pubblico di persone cieche e ipovedenti, ma anche ai loro accompagnatori. La recita audio descritta è stata preceduta da un percorso finalizzato all'esplorazione multisensoriale di elementi che di norma sono percepiti dal pubblico attraverso il canale visivo, ovvero le scenografie e i costumi, con l'aggiunta di una sezione dedicata alla musica e ad alcuni passi salienti dell'opera. Il percorso, che si è svolto nel pomeriggio precedente la recita, ha visto le persone cieche e ipovedenti coinvolte sia nella pianificazione dello stesso che nella realizzazione e conduzione di un gruppo di circa 30 persone, tra ciechi, ipovedenti e accompagnatori, alla scoperta degli elementi di scena, dei costumi e appunto anche della musica. In particolare, la programmazione di questo percorso è avvenuta attraverso una serie di incontri in teatro, alla presenza dei tecnici di palcoscenico, del personale di sartoria e del direttore di scena per quanto riguarda l'esplorazione di scenografie e costumi; di una pianista e un corista per la sezione musicale. La presenza di persone cieche è stata particolarmente significativa e innovativa: se alla progettazione hanno partecipato anche i referenti dell'Unione Italiana Ciechi di Macerata e della Regione Marche, la conduzione è stata affidata a due ragazze cieche, rispettivamente di 13 e 21 anni. La più giovane, ovviamente accompagnata dagli operatori per i servizi inclusivi e dal personale del teatro, ha condotto il gruppo sul palcoscenico alla scoperta delle scenografie, spiegando con la sua voce e le sue parole alcuni elementi salienti da lei selezionati. A integrazione delle sue osservazioni, tutto il gruppo ha potuto rivolgere domande sia alla giovane guida che al personale del teatro presente sul palco. Dopo l'esplorazione tattile delle scenografie, condotta in massima sicurezza grazie al supporto dei tecnici di palcoscenico, la guida non vedente e i responsabili dei percorsi inclusivi hanno accompagnato il gruppo nella sartoria del teatro, la cui coordinatrice si è affiancata alla giovane guida per illustrare insieme i costumi principali, sia nelle forme che nei materiali. Il gruppo ha poi potuto toccare i costumi e, in alcuni casi, anche indossare alcuni accessori. Anche in questo caso, l'unica difficoltà è stata quella di far muovere agevolmente all'interno degli spazi ristretti della sartoria un gruppo molto disciplinato ma con esigenze di movimento particolari.

Ritornando al centro della platea, si è passati alla parte musicale e canora del percorso, che è stata condotta da una pianista cieca ventunenne, docente di pianoforte presso il conservatorio di Fermo (Ascoli Piceno). Con il supporto della pianista del teatro e di un membro del coro, la giovane guida ha eseguito al pianoforte, appositamente collocato al centro della platea di fronte al palcoscenico, alcune arie celebri dell'opera di Bizet, accompagnata dalla voce del corista. L'esecuzione di ciascuna aria è stata preceduta da un'analisi musicale e sensoriale da parte della giovane pianista e seguita da alcune domande.

Le intenzioni soggiacenti a questo nuovo esperimento di teatro inclusivo erano di promuovere una visione del backstage del teatro, nonché un avvicinamento alla musica e al canto, attraverso le conoscenze, le esperienze e le impressioni sensoriali di giovani persone cieche, a beneficio dei partecipanti al percorso, del personale del teatro (che ha avuto l'occasione di confrontarsi con guide d'eccezione), ma anche delle due ragazze, che si sono misurate con entusiasmo con un'esperienza del tutto nuova. A seguito di questa esperienza, l'impiego di giovani ciechi, ipovedenti, sordi e ipoudenti come guide inclusive è diventato ricorrente in seno alla progettazione del *Macerata Opera Festival* e di altre istituzioni culturali della città di Macerata.

Dopo una pausa di circa due ore, ciechi, ipovedenti e accompagnatori sono stati accolti in teatro per la recita di *Carmen* con audio descrizione. Il gruppo, preventivamente informato della necessità di trovarsi in teatro almeno 15 minuti prima dell'inizio dello spettacolo per poter ascoltare le sezioni introduttive della descrizione, è stato accolto dal personale di sala e accompagnato in una sezione della platea riservata agli utenti di questo servizio e ai loro accompagnatori. L'audio descrizione è stata resa disponibile in due modi: attraverso dispositivi portatili distribuiti ai richiedenti e dotati di cuffie monoauricolari usa e getta, o attraverso il sistema Mobile Connect di Sennheiser e la relativa applicazione per smartphone, che prevede anche la diffusione dal vivo dell'audio descrizione. Di fatto, l'audio descrizione è stata preregistrata in forma di brevi inserti audio che un'operatrice ha inviato dal vivo seguendo l'andamento lo spettacolo. Anche a questa serie di esperienze inclusive (percorso e spettacolo) è seguita la distribuzione di un questionario fruibile attraverso QR code e volto a misurare la comprensione dello spettacolo attraverso l'audio descrizione, l'apprezzamento dei servizi di supporto alla fruizione dell'opera, la partecipazione al percorso e il relativo apprezzamento. Per questo tipo di questionario si è resa disponibile la doppia modalità di compilazione online, attraverso un modulo accessibile (con sintesi vocale) o la possibilità di registrare le proprie risposte.

4.1.3. Nuove esperienze inclusive: il teatro partecipativo per bambini

Nel 2020, prima che la pandemia bloccasse gran parte delle attività dei teatri italiani, il team di *InclusivOpera* ha avuto modo di esportare le sue esperienze altrove, in particolare presso il Teatro Sociale di Como, sede del programma per bambini e ragazzi che fa capo a Opera Education.⁸ In occasione del lancio di un nuovo spettacolo d'opera adattato per i più piccoli (6-12 anni) e ispirato a *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, è stata proposta a Opera Education un'estensione delle attività partecipative già previste per lo spettacolo anche ai bambini ciechi e ipovedenti, sulla base di esperimenti precedentemente condotti (Di Giovanni 2018b). Il debutto di *Rigoletto* per bambini era previsto a Como per il 15 febbraio 2020, pertanto a partire dal mese di novembre 2019 si è intrapreso un percorso di progettazione inclusiva di alcune attività che potessero coinvolgere i bambini ciechi, ipovedenti e vedenti nella realizzazione di elementi e strumenti finalizzati alla fruizione in chiave partecipativa allo spettacolo. Con il sostegno dell'Unione Italiana Ciechi (UICI) della Regione Lombardia e della provincia di Bergamo, nonché con la partecipazione attiva delle educatrici dell'Unione Ciechi bergamasca e delle dirigenti del programma Opera Education, si è deciso di organizzare un laboratorio sensoriale per tutti i bambini, dai 6 ai 14 anni, compresi ciechi e ipovedenti. Il laboratorio si è tenuto il pomeriggio del 15 febbraio stesso, affinché il gruppo potesse poi partecipare alla recita del 22 febbraio in forma inclusiva con audio descrizione. Prima dell'inizio del laboratorio, i ragazzi sono stati condotti sul palcoscenico, per vedere da vicino e toccare gli elementi di scena e alcuni costumi. Durante il laboratorio, lavorando su una traccia di audio descrizione precedentemente predisposta, tutti i bambini e i ragazzi presenti sono stati coinvolti in una vivace discussione, corredata di musica e voci estratte da una registrazione della prova generale dello spettacolo, finalizzata all'elaborazione di descrizioni a misura di piccoli utenti con diverse esigenze e abilità. Il laboratorio ha inoltre previsto la realizzazione di piccoli oggetti da portare in teatro il 22 febbraio, un'attività di fatto prevista per tutti i bambini, che di norma si realizza a scuola con le insegnanti. Come ultima parte, la più stimolante per i bambini, tutti sono stati coinvolti nella registrazione di brevi sezioni dell'audio descrizione definita insieme. Queste registrazioni sono state rielaborate e utilizzate per rendere accessibile lo spettacolo previsto per la settimana successiva, al quale i bambini hanno partecipato tutti insieme, accompagnati da uno o più familiari. Il valore aggiunto di questo tipo di esperienza, oltre al suo potenziale in termini di totale coinvolgimento dei bambini in attività a misura di tutti, è rappresentato dalla creazione di una

⁸ www.operaeducation.org (02.01.2021).

comunità che comprende anche i genitori o i fratelli e sorelle dei partecipanti, con generale soddisfazione di tutti.

5. Conclusione: possibili sviluppi metodologici e pratici di teatro inclusivo

Le sezioni precedenti hanno dimostrato come i principi del teatro inclusivo, qui declinati in termini volutamente flessibili e universali (e poi rapportati ad alcuni esempi pratici), si nutrano di un apparato teorico interdisciplinare, in linea con quanto accade di prassi negli studi sull'accessibilità ai media e allo spettacolo. Tuttavia, l'interdisciplinarietà qui proposta è realmente multiforme e si ispira ad ambiti di ricerca non propriamente contigui: l'obiettivo è quello di evocare principi generali e basi metodologiche flessibili, che possano sostenere il concetto di teatro inclusivo da più punti di vista e che possano indurre studiosi, professionisti e appassionati del mondo del teatro a volerli esplorare più nel dettaglio, scegliendo l'angolazione o il punto di partenza a ciascuno più congeniale.

Le teorie del design universale o inclusivo, come si è detto, nascono in seno a studi di architettura e design ma si sono presto rivelate facilmente diluibili e applicabili a contesti diversi. È questa la matrice primaria che intende informare la nozione di teatro inclusivo, al di là di possibili letture utopistiche e al fine di promuovere una progettazione teatrale per quanto possibile, ove possibile, sempre più consapevole e rispettosa delle diversità tra persone.

Riportando le persone al centro e valorizzandone le competenze, ma anche rispettandone le diverse prerogative, l'inclusione si fa sostenitrice di comportamenti prosociali virtuosi, per quanto a volte sperimentali e pionieristici. Quando si riconosce che tutto il pubblico ha diritto di essere incluso nel teatro, ma anche che il pubblico può avere, anzi spesso detiene un chiaro ruolo agentivo, se non da protagonista, si è aperta la strada a una progettazione e creazione teatrale che non potrà che crescere di pari passo con la crescita della società e della cultura che la mantiene viva, oggi più che mai.

Le esperienze di teatro inclusivo qui delineate non hanno la pretesa di apparire esaustive né di divenire modelli replicabili: descritte brevemente, senza potersi soffermare sugli interessanti risultati ottenuti dalla raccolta di feedback tramite questionari, queste esperienze vogliono costituire uno stimolo alla critica ma anche alla costruttività.

Bionota: Elena Di Giovanni è professoressa associata di Lingua e Traduzione Inglese presso l'Università di Macerata. Dal 2016, è Presidente di ESIST, *European Society for the Study of Screen Translation*. Nel 2019 è stata *Fulbright Distinguished Chair* presso la University of Pittsburgh, Pennsylvania, dove ha insegnato traduzione audiovisiva e accessibilità. Dal 2013 tiene workshop sugli stessi argomenti presso la *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, in collaborazione con SubTi Ltd. Insegna traduzione audiovisiva e accessibilità ai media e allo spettacolo da vent'anni ed è coordinatrice di progetti per l'inclusione a teatro presso il *Macerata Opera Festival*, il *Teatro Grande* di Brescia e il *Teatro Regio* di Parma.

Recapito autore: elena.digiovanni@unimc.it

Riferimenti bibliografici

- Di Giovanni E. 2018a, *Audio Description for Live Performances and Audience Participation*, in “The Journal of Specialized Translation” 29, pp. 189-211. https://www.jostrans.org/issue29/art_digiovanni.pdf (10.01.2021).
- Di Giovanni E. 2018b, *Participatory Accessibility: Creating Audio Description with Blind and Non-blind Children*, in “Journal of Audiovisual Translation” 1, pp. 155-169. <https://www.jatjournal.org/index.php/jat/article/view/50/9> (10.01.2021).
- Di Giovanni E. 2020, *La Traduzione Audiovisiva e i Suoi Pubblici: Studi di Ricezione*, Loffredo Editore, Napoli.
- Doherty S. e Kruger, J.L. 2018, *The Development of Eye Tracking in Empirical Research on Subtitling and Captioning: From Individual Measures to Constructs of Visual Attention, Cognitive Load, and Psychological Immersion*, in Dwyer T. et al. (a cura di), *Seeing into Screens: Eye Tracking and the Moving Image*, Bloomsbury, London, pp. 46-64.
- Fryer L. e Freeman J. 2012, *Presence in Those With and Without Sight: Audio Description and Its Potential for Virtual Reality Applications*, in “Journal of Cybertherapy and Rehabilitation” 5 [1], pp. 15-24.
- Fryer L. e Freeman J. 2014, *Can you Feel what I’m Saying? The Impact of Verbal Information on Emotion Elicitation and Presence in People with a Visual Impairment*, in Felnhofer A. e Kothgassner Oswald D. (a cura di), *Challenging Presence: Proceedings of the 15th International Conference on Presence*, Facultas.wuv, Wien, pp. 99-107.
- Ginnerup S. 2009, *Achieving Full Participation Through Universal Design*, Council of Europe Publishing.
- Greco G.M. 2018, *The Nature of Accessibility Studies*, in “Journal of Audiovisual Translation” 1, pp. 205-232. <https://www.jatjournal.org/index.php/jat/article/view/51/10> (2.01.2021).
- Greco G.M. 2019, *Accessibility Studies: Abuses, Misuses and the Method of Poietic Design*, in Stephanidis C. (a cura di), *HCI 2019 – Lecture Notes on Computer Science 11786*, pp. 15-27. https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-3-030-30033-3_2 (2.01.2021).
- Heim C. 2016, *Audience as Performer. The Changing Role of Theatre Audiences in the Twenty-First Century*, Routledge, Londra/New York.
- Imrie R. e Hall P. 2003, *Inclusive Design. Designing and Developing Accessible Environments*, Spoon Press, Londra/New York.
- Matamala A. e Pilar O. 2018, *Standardising Accessibility: Transferring Knowledge to Society*, in “Journal of Audiovisual Translation”, 1 [1], pp. 139-154. <https://jatjournal.org/index.php/jat/article/view/49/8> (02.01.2021).
- Neves J. et al. 2016, *Redefining Access: Embracing Multimodality, Memorability and Shared Experience in Museums*, in “Curator. The Museum Journal” 59 [3], pp. 263-286.
- Nussbaumer L. 2012. *Inclusive Design. A Universal Need*, Fairchild Books, New York.
- Romero-Fresco P. 2019, *Accessible Filmmaking: Integrating Translation and Accessibility into the Filmmaking Process*, Routledge, Londra/New York.
- Walczak A. 2017, *Measuring Immersion in Audio Description with Polish Blind and Visually Impaired Audiences*, in “Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione” 19, Edizioni Università di Trieste. <https://www.openstarts.units.it/handle/10077/17350> (2.01.2021).
- Waller S. e Clarkson P.J. 2009, *Tools for Inclusive Design*, in Stephanidis, C. (a cura di) *The Universal Access Handbook*, Taylor and Francis, Boca Raton, pp. 1-14.