Susanne Franco

Corpologie e coreografie. The Cost of Living *(2004) di DV8 Physical Theatre*

Poiché è il nostro sguardo che rinchiude spesso gli altri
nelle loro più strette appartenenze
è anche il nostro sguardo che può liberarli.
A. Maalouf, *L'identità*, 1998

Questo saggio propone una lettura dell'opera di videodanza *The Cost of Living* (2004), della compagnia DV8 Physical Theatre, diretta dal coreografo Lloyd Newson, prodotta dalla televisione inglese Channel 4 e vincitrice di prestigiosi riconoscimenti. Questa è solo l'ultima di una serie di rielaborazioni e adattamenti di un progetto stratificato e avviato con l'opera coreografica
intitolata *Wasted (Can We Afford This)* in occasione degli eventi collaterali organizzati per le Olimpiadi del 2000 a Sydney e coprodotta dal Royal Festival Hall e dal festival Dance Umbrella. Nel 2003, col titolo *The Cost of Living* (citazione di un EP del gruppo punk inglese The Clash del 1979), il progetto è stato rimesso in scena grazie alla coproduzione di molti festival e teatri europei[1] e, infine, ha generato anche una performance site-specific intitolata Living Costs presentata alla Tate Modern di Londra. Dal 2006 l'opera di videodanza *The Cost of Living* è stata distribuita anche in formato dvd e, dopo la chiusura della compagnia nel 2022 e la donazione dell'archivio alla University of Bristol Theatre Collection[2], il video ha iniziato a circolare liberamente anche su YouTube e Facebook[3] ed è entrato nella memoria visiva di un pubblico più ampio di quello della danza contemporanea grazie alla forza delle immagini e del messaggio che veicolano.
In un testo intitolato *Corpologue: Bodies and Their Plots*, lo storico statunitense Hayden White afferma che ogni individuo è un mostro in quanto viola la specificità astratta a cui siamo spinti ad aderire, ovvero il modello ideale e normativo di corpo che abita i nostri immaginari e condiziona il modo di pensare alla nostra dimensione fisica e alla nostra identità fin dall'infanzia:

> qualsiasi storia, qualsiasi tipo di storia, per localizzare e identificare il corpo di cui vorrebbe raccontare la "storia", deve postulare, anche solo implicitamente, una sorta di anti-corpo e di corpo anomalo o pseudo-corpo. Questo anti-corpo segna il limite o l'orizzonte che il corpo normativo, nel processo del suo sviluppo, evoluzione o cambiamento, non può oltrepassare senza cessare di essere un corpo vero e proprio e cadere o degenerare in una condizione di assenza di corpo.[4]

In altre parole, secondo White il "mostruoso" è la norma per tutti i corpi reali e ciò perché il corpo normale esiste soltanto come negazione della totalità degli individui in carne e ossa, e pertanto ci ricorda una condizione deficitaria condivisa. Sono i corpi, tutti ugualmente e costitutivamente mostruosi, a essere i contro-modelli del corpo normativo e pertanto capaci di sancire la possibilità stessa per i corpi "normali" di esistere. Il termine latino monstrum si lega al verbo monere, ammonire, ma anche mostrare, avvertire, mettere in guardia e dunque presagire sconvolgimenti futuri, o ancora conservare la traccia e il ricordo di quello che celiamo o che doveva rimanere nascosto. Il monstrum è una manifestazione soprannaturale, un essere straordinario e pertanto

---

[1] Théâtre de la Ville e Festival d'Automne, Romaeuropa Festival, Julidans Festival/Stadsschouwburg Amsterdam, PACT Zollverein/Choreographisches Zentrum NRW, Hebbel-Theater Berlin.
[2] Per accedere al catalogo dell'archivio si veda il link <https://www.calmview.co.uk/bristol-theatrearchive/calmview/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=DV8> (questo è i successivi url sono stati consultati l'ultima volta nell'ottobre del 2024); per una playlist ufficiale dei video della compagnia si veda l'url <https://www.youtube.com/user/DV8PhysicalTheatre>.
[3] Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=VRbOtUPcftM>.
[4] H. White, Corpologue: Bodies and Their Plots, in Choreographing History, a cura di S.L. Foster, Indiana University Press, Bloomington (Ind.) 1995, pp. 229-234 (trad. mia).

anormale perché viola le leggi della natura. Solo dal Medioevo in poi con "mostro" si è fatto riferimento, tra gli altri, a una persona fisicamente repellente o moralmente perversa, ma anche eccezionalmente dotata. Davanti al mostro, seducente e terrificante, l'essere umano prova insieme orrore e ammirazione. Anche gli ibridi (chimere, centauri, satiri e molti altri), che per gli antichi greci erano creature che peccavano di hybris (tracotanza) mettendo in atto un'inaccettabile violazione dell'ordine del cosmo, osavano esistere con il loro corpo diverso sottraendosi alla necessità di un mondo regolato per categorie. In un saggio scritto a commento di *Körper* (2000), un'opera coreografica di Sasha Waltz, in cui ricorrono molte figure ibride e mostruose, la filosofa statunitense Judith Butler ci pone diversi quesiti: nel caso in cui non sia possibile riconoscere un altro corpo a partire dalla sua conformità a una norma, in che modo riconosco me stesso? E ancora: se cado al di fuori delle categorie attraverso cui i corpi diventano riconoscibili, sono riconoscibile in quanto essere umano? Quali sono le norme che condizionano in modo silenzioso e incisivo la nostra comprensione di cosa significhi essere umani e di come dev'essere il corpo per far emergere il senso dell'umano? E infine, nella continua ricerca di riconoscimento e di identificazione, quali norme producono corpi riconoscibili e quali invece ci impediscono di averli?[5]

L'esistenza di un unico nucleo progettuale declinato in formati e generi differenti, e di cui l'opera di videodanza *The Cost of Living* è parte, testimonia l'interesse di DV8 Physical Theatre per il modo in cui teatro e cinema conferiscono centralità alla visione, possono diffondere idee e riflessioni fondanti per la società e raggiungere un pubblico ampio e trasversale. La compagnia DV8 Physical Theatre, fondata nel 1986 da un gruppo di danzatori indipendenti, tra cui Lloyd Newson, Michelle Richecoeur, Nigel Charnock e Wendy Houston, delusi della dimensione astratta e spiccatamente apolitica in cui ritenevano si fosse arenata la danza contemporanea, ha proposto un approccio insieme radicale e accessibile creando, nell'arco di trent'anni, diciotto opere teatrali, quattro film adattati da queste produzioni e vincendo oltre cinquanta premi nazionali e internazionali. La ricerca artistica di DV8 Physical Theatre si è incentrata attorno ad alcuni temi ricorrenti, sociali, psicologici e politici, come l'importanza di superare i pregiudizi nelle nostre società, il rapporto tra uomini e donne, la costruzione, rappresentazione e ricezione delle identità di genere e, non da ultimo, la relazione tra norma e deviazione a cui allude la pronuncia inglese dell'acronimo (DV8). Con questo progetto si sono interrogati su tutte queste questioni ponendo al centro la disabilità, spinti dal desiderio di intrecciarla con tutti gli altri discorsi a livello teorico e dispiegandoli coreograficamente.

The Cost of Living utilizza il linguaggio cinematografico e coreografico a partire da un quadro concettuale fondato su accurate ricerche e che fa riferimento al lento e complesso processo culturale, iniziato alla fine del secolo scorso, verso un cambio radicale di atteggiamento in materia di disabilità e all'urgenza di individuare politiche inclusive per tutelare i diritti delle persone. Nel mondo occidentale le costruzioni culturali che nei secoli hanno guidato il nostro atteggiamento verso le persone con disabilità, hanno anche definito i parametri entro cui stabiliamo relazioni umane.[6] Pur divenendo sempre più complessi e sofisticati in reazione alle molte domande poste da prospettive disciplinari differenti, questi parametri si sono trasformati nel tempo. La disabilità, tuttavia, è rimasta una dimensione dell'alterità rispetto a una presunta abilità normativa.

The Cost of Living è stato creato in un momento in cui queste riflessioni, condotte a più livelli e in contesti più o meno istituzionali nelle nostre società, hanno nutrito un processo culturale, che, a cavallo tra il XX e il XXI secolo, ha portato a una rivoluzione sostanziale nel modo in cui la disabilità è identificata e definita. L'opera fa tesoro, inoltre, della nuova impostazione della storia della danza, che nello stesso arco di tempo ha guardato in modo critico ai meccanismi con cui opere coreografiche, repertori e tecniche sono entrati nel canone e la storiografia ha generato narrazioni orientate, parziali e fittiziamente

---

[5] J. Butler, *Body: Recognizable/Unrecognizable. Body and "Körper" from Sasha Waltz*, in S. Waltz, *Cluster,* Henschel Verlag, Leipzig 2007, pp. 70-71.

[6] Sulla disabilità cfr. il classico H.-J. Stiker, *Corps infirmes et sociétés: essais d'anthropologie historique*, Dunod, Paris 1997 (2 ed. 2006), riedito nella traduzione inglese col titolo *A History of Disability*, introduzione di D. Mitchell e S. Snyder, University of Michigan Press, Ann Arbor (Mich.) 2019; *The Routledge History of Disability*, a cura di R. Hanes, I. Brown, N.E. Hansen, Routledge, New York 2018; e *The Routledge Handbook of Disability Studies*, a cura di N. Watson, A. Roulstone, C. Thomas, Routledge, New York 2019.

lineari. Queste dimensioni del nostro sguardo sui nostri corpi, sugli altri e sul passato della danza si intrecciano in modo proficuo in quest'opera,
che non smette di attivare nuove discussioni e di illuminare il nostro presente.
Le trasformazioni in atto nelle nostre società in materia di disabilità tra la fine del XX secolo e l'inizio del XXI sono state scandite e registrate da una serie di documenti diffusi e discussi per tracciare un diverso perimetro terminologico e concettuale entro cui inquadrare la questione. Nel 1980 l'Organizzazione mondiale della sanità (OMS) ha avviato questo percorso pubblicando l'International Classification of Impairments, Disabilities, and Handicaps (Classificazione delle menomazioni, disabilità e handicap, ICIDH).[7] Il testo proponeva una classificazione basata sulla distinzione tra menomazione, definita come «perdita o anormalità a carico di una struttura o di una funzione psico-logica, fisiologica o anatomica», disabilità, cioè «qualsiasi limitazione o perdita (conseguente a menomazione) della capacità di compiere un'attività nel modo o nell'ampiezza considerati normali per un essere umano», e handicap, ovvero la «condizione di svantaggio conseguente a una menomazione o a una disabilità che in un certo soggetto limita o impedisce l'adempimento del ruolo normale per tale soggetto in relazione all'età, al sesso e ai fattori socioculturali».[8] Da questa prospettiva, un'unica menomazione può dare luogo a più tipi di disabilità e implicare diversi handicap. Analogamente, uno specifico handicap può essere collegato a diverse disabilità, che a loro volta possono derivare da più tipi di menomazione. Laddove per un individuo la menomazione ha carattere permanente, la disabilità dipende dall'attività che egli deve esercitare e l'handicap esprime lo svantaggio che ha nei riguardi di altri individui cosiddetti normodotati. L'aspetto significativo di questo documento consiste nell'avere iniziato ad associare la condizione di un individuo non soltanto alle funzioni e alla struttura del corpo umano, ma anche alla sua attività individuale e alla sua partecipazione sociale.
Il documento è stato oggetto di critiche che lo hanno ritenuto eccessivamente individualista e basato su uno sguardo prettamente medico sulla disabilità. È andato così delineandosi un modello sociale della disabilità e, nel 1996, l'OMS ha avviato un processo di revisione dell' ICIDH annunciando, tre anni dopo, l'International Classification of Functioning, Disability and Health (Classificazione internazionale delle menomazioni delle attività e della partecipazione, ICF), la cui versione definitiva è del 2001, ovvero a ridosso della progettazione di *The Cost of Living*, che ne registra i punti principali. Il perimetro concettuale che disegna l'ICF sostituisce i termini "menomazione" ed "handicap" con espressioni come "funzioni" e "strutture" corporee, vale a dire quelle funzioni fisiologiche e psicologiche dei sistemi corporei, e le parti anatomiche del corpo come gli organi e gli arti; "attività", cioè l'esecuzione di un compito o di un'azione da parte di un individuo; e "partecipazione", intesa come interazione tra le alterazioni delle funzioni e strutture del corpo, le attività e i fattori contestuali in tutti gli aspetti della vita umana, e che possono subire restrizioni nella natura, durata e qualità. L'ICF introduce così una fruttuosa triangolazione tra fattori personali, contestuali e ambientali (come le barriere architettoniche), che influiscono negativamente sull'interazione tra queste e la condizione di un individuo. Questo cambio di paradigma è il frutto di un'integrazione del modello medico e di quello sociale e definisce la disabilità non più in termini descrittivi e negativi per individuare la disabilità specificandone le cause, bensì in termini positivi di stato di salute e di funzionamento in relazione all'inclusione sociale, familiare, sportiva e non da ultimo lavorativa, ovvero indicandone solo gli effetti. La classificazione in positivo parte, in sostanza, dal funzionamento di una persona per misurare, a partire dalle numerose voci della classificazione proposta, quanto ognuno di noi e non unicamente le persone con disabilità, ma tutti, si discosti da una condizione ottimale (o presunta tale). Da allora la disabilità è entrata in una fase storica in cui è ritenuta la conseguenza della relazione dinamica tra tutti gli elementi che la costituiscono e che si influenzano reciprocamente. I recenti neologismi come "diversamente abile" e "diversabile", invece, si sono rivelati più problematici in quanto sottolineano la diversità come dato di fatto e come condizione stabile di un essere umano. Nel 2006, la Convention on the Rights of Persons with Disabilities (Convenzione sui diritti delle persone con disabilità, CRPD) delle Nazioni Unite ha portato alla massima diffusione la

[7] Questo e i successivi documenti citati sono reperibili in rete digitandone il titolo.
[8] Il termine "handicap", peraltro, deriva dal linguaggio sportivo dove indica uno svantaggio dato appositamente durante una gara al concorrente che ha più possibilità di vincere in modo da dare a tutti la stessa probabilità.

locuzione "persone con disabilità", producendo uno slittamento semantico fondamentale in quanto rimarca il fatto che l'individuo non va identificato in primis con la propria disabilità (fisica o mentale, intellettiva o sensoriale), ma solo e limitatamente nella misura in cui la persona ne patisce gli effetti proprio perché ne ostacolano la partecipazione sociale. Non sono sanciti nuovi diritti specifici per le persone con disabilità, bensì indicati i diritti umani di tutte le persone rispetto alla condizione di disabilità in cui alcuni individui possono trovarsi, ed è sollecitata la presa in carico delle società e dei singoli individui di comportamenti e azioni concrete per affermare e rendere tangibili e visibili i loro diritti. Il nuovo approccio complessivo, coinciso con l'inizio del secolo, ha portato, dunque, a superare, grazie al concetto di inclusione, il concetto di integrazione, che veicolava un'idea di diversità e, implicitamente, reiterava forme di emarginazione e discriminazione. Lo European Accessibility Act (Atto europeo sull'accessibilità, EAA), approvato nel 2022, supera, in quest'ottica, la stessa locuzione "persone con disabilità" in favore di "persone con limitazioni funzionali", proprio per sottolineare che chiunque sperimenta, in forme e gradi diversi, delle disabilità, temporanee o permanenti nel modo di usare il corpo e causate da fattori personali e ambientali. Pertanto, è la società che, per essere pienamente inclusiva, ha il dovere di intervenire e riconoscere a tutti gli stessi diritti, rimuovendo ogni ostacolo architettonico o ambientale per favorire la mobilità e la partecipazione sociale a chiunque.
Se l'EAA inquadra la disabilità tout court come una questione di rispetto dei diritti umani, i recenti contributi interdisciplinari della Crip Theory stanno mettendo a fuoco come i concetti di (etero)normalità, produttività e abilismo siano costruiti a livello sociale per escludere e marginalizzare persone disabili e queer perché non conformi agli standard fisici e mentali.[9]
The Cost of Living ha anticipato questa fase dell'elaborazione teorica attorno alla disabilità, intrecciando storie di corpi stigmatizzati per la loro alterità, di identità di genere che patiscono i parametri imposti dalla società, e di individui che si sottraggono.

alla logica neoliberista della produttività vivendo ai margini di una società che per questo non li riconosce pienamente e non li include. Le vicende narrate in *The Cost of Living* sono ambientate a Cromer, una piccola cittadina nella contea di Norfolk in Gran Bretagna. Tutti i protagonisti della storia sono legati al mondo delle arti performative: Eddie (Kay) e David (Toole) sono clown e attori di strada, Rowan (Thorpe) è un danzatore solitario timido e introverso, Kareena (Oates) è una danzatrice di hula-hoop, Vivienne (Wood) una ballerina accademica, e Tom (Hodgson) un performer e collega di Eddie e David che vive in modo clandestino la sua omosessualità. Le loro relazioni si sviluppano dando vita a una sequenza di situazioni sorprendenti e imprevedibili e sono caratterizzate, oltre che dalle difficoltà lavorative ed esistenziali, dall'amicizia e dalla complicità, da fugaci incontri e svaghi notturni. Tutti comunicano un'ampia gamma di emozioni raccontando desideri, aspirazioni e delusioni in cui lo spettatore può facilmente riconoscersi. La struttura dell'opera ricalca quella del musical, in cui sequenze narrative e dialogiche si alternano a pezzi danzati. Lo spaesamento che l'opera produce fin da subito nello spettatore non anglofono, messo a dura prova dal ritmo delle conversazioni caratterizzate da un marcato accento locale e ricche di espressioni gergali, porta alla messa in discussione dello statuto dell'inglese come lingua franca della globalizzazione e produce uno sbilanciamento della fruizione dal piano verbale a quello visivo. Le molte scene danzate con tecniche e stili differenti pongono in modo diretto allo spettatore una serie di domande su cosa s'intende o meno per danza, su come ogni cultura ne classifica il valore e la funzione sulla base di specifiche convenzioni, su quali siano le gerarchie tra i generi e le tecniche coreutiche e chi le abbia introdotte e, non da ultimo, sul valore della danza come linguaggio universale.
Se l'impianto spazio-temporale del video è circolare e termina, cioè, nel luogo in cui inizia – ovvero un tratto in cui la spiaggia è delimitata solo dal mare e dall'orizzonte –, la presenza ridondante di dispositivi della visione pone in modo esplicito la questione di come la visione (ma anche la danza) sia una costruzione culturale. *The Cost of Living*, infatti, è incentrato sulla triangolazione

[9] Cfr. in particolare R. McRuer, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, NYU Press, New York 2008, e A. Kafer, *Feminist, Queer, Crip,* Indiana University Press, Bloomington (Ind.) 2013.

costante tra l'atto di vedere, il punto di vista e il regime scopico[10] per offrire un percorso in cui visione, proiezione e immedesimazione – cioè i meccanismi psicologici e sociali con cui attiviamo il nostro sguardo per capire, classificare, e trasmettere la nostra esperienza organizzandola cognitivamente ed emotivamente in una successione coerente – sono a servizio di un racconto esperienziale. A partire dall'orizzonte che la telecamera inquadra nella prima scena e che delimita e insieme orienta il percorso, lo spettatore scopre lentamente che l'opera lo sta guidando in un esercizio dello sguardo e della costruzione del senso per favorire la sua presa di coscienza di come queste funzioni della visione si attivino in modo politicamente non neutro. Questo esercizio porta così all'evidenza quanto e come i regimi scopici, ovvero il rapporto tra la dimensione fisiologica e soggettiva del nostro sguardo, le convenzioni culturali che predeterminano e consentono l'esercizio stesso della visione, le convenzioni culturali e i meccanismi di potere sottesi alla nostra fruizione e, non da ultimo, i dispositivi, orientino la nostra percezione del mondo e degli altri. Lo spettatore è sollecitato a riflettere su che sguardi esercita e/o subisce nella sua vita quotidiana, su come è possibile fare danza con disabilità motoria, sulle categorie critiche utili a porsi in relazione con un'opera coreografica creata e danzata da performer con disabilità, in particolare nel regime estetico contemporaneo in cui la vulnerabilità è assunta in prospettiva generativa.

A turno, quasi tutti i personaggi mediano lo sguardo dello spettatore, che ripercorre così un'ampia campionatura di casi facilmente assimilabili a quelli di cui ha esperienza, esercitando o subendo questi sguardi, nella vita reale. Questo raffinato utilizzo della telecamera, dell'inquadratura e dei dispositivi, che di volta in volta mediano lo sguardo della telecamera stessa, dispiegano un ampio repertorio di esempi del loro funzionamento. Giorgio Agamben, a partire dal pensiero di Michel Foucault, definisce il dispositivo «qualunque cosa abbia […] la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi».[11]

Il dispositivo, in altre parole, è una rete di elementi discorsivi che hanno una funzione strategica alla convergenza di relazioni di potere e di sapere in quanto regolano il comportamento e il farsi stesso del soggetto. L'opera si apre con un'inquadratura panoramica da un lungo pontile sulla spiaggia dove spicca l'insegna "Pavilion Theatre". Qui, di fronte a uno sparuto gruppo di spettatori, è in corso uno spettacolo di clown, le cui teste mascherate e i busti fanno capolino da tre scalini di legno che nascondono le loro gambe. Eddie, irritato dalla scarsa empatia dimostrata dal pubblico e dalla crescente insoddisfazione per il suo lavoro, lascia la scena mentre gli scalini rivelano improvvisamente, nascosto al loro interno, la presenza di David e l'assenza dei suoi arti inferiori. In un'altra sequenza Eddy e David si riposano in una stanza all'interno di un edificio e osservano dalla finestra una coppia di ballerine con tanto di scarpette a punta eseguire alcuni esercizi di danza accademica sul prato antistante. David appare dalla prospettiva delle ballerine solo a mezzo busto, dando così l'illusione di un corpo potenzialmente diverso dal suo.

La più âgée, Vivienne, invita entrambi a raggiungerle per danzare insieme, salvo svanire nel nulla poco prima del loro arrivo e ricambiare, così, la magia dell'illusione. Questo uso di metonimie per il teatro evoca, decostruendole, le modalità dello sguardo nel luogo per eccellenza in cui il pubblico esercita un ruolo legato al potere della visione dalla dimensione della realtà (la platea
e le balconate) verso quella della finzione (il palcoscenico). Allo stesso modo, le maschere indossate dai clown, nel ricordare i tempi non troppo lontani in cui la disabilità era esibita nei freak shows e recepita come una forma di mostruosità spettacolare, rigettano qui quello sguardo e quel potere. Il cinema ha assunto in parte questo ruolo dello spettatore, come ci ricorda la sequenza
in cui la telecamera riprende David sopra un bancone mentre recita un monologo rivolgendosi direttamente al cameraman intento a sabotare, con una serie di domande retoriche e relative risposte, questo esercizio di potere visivo.

La scena si ripete con la stessa dinamica, sebbene acuita dalla presenza in campo di un uomo con una telecamera portatile, e solo l'uso di un paio di occhiali da sole scherma David dalla forza penetrante e

---

[10] Si vedano *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Somaini, A. Pinotti, Raffaello Cortina, Milano 2009; M. Cometa, *Cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2020. A. Somaini, A. Pinotti, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

[11] G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo* [2006], in Id., *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*, Nottetempo, Roma 2010, pp. 4-21.

distruttiva delle domande dirette e di quell'obiettivo sulla conformazione anatomica dei suoi genitali e sull'uso che fa del suo corpo nell'intimità.
Nella loro stanza Eddie e David si truccano davanti a uno specchio che restituisce loro l'immagine di un'identità sociale mentre si trasforma così come accade nella performance quotidiana e nella ripetizione di azioni e gesti che affermano e confermano un progetto identitario complesso proprio perché ostacolato dalla società. Se nella sfera privata Eddie esplora con curiosità e soddisfazione questi aspetti di sé, nella sfera pubblica esprime tutta la sua frustrazione per l'insuccesso nel lavoro, le difficoltà a stabilire rapporti egualitari e rispettosi e per la tendenza a sottrarsi agli sguardi giudicanti altrui con un'ostentata aggressività verbale. D'altro canto, i suoi sguardi sugli altri e sul mondo tradiscono l'applicazione inconsapevole di schemi sociali e comportamentali assimilati e mai veramente interrogati. In due occasioni rivolge uno sguardo sprezzante a Tom, membro della compagnia, di cui intercetta un gesto di tenerezza e intimità verso altri ragazzi, ricordandogli l'esistenza della moglie e mettendolo platealmente in imbarazzo per la sua presunta omosessualità. In un'altra scena, Eddie esibisce con malcelato orgoglio Vivienne, con cui ha instaurato un rapporto amoroso, a Rowan per elogiarne il corpo e la sensualità suggerendole quali sequenze di passi eseguire e quali storielle divertenti raccontare ma interrompendola di continuo. La natura manipolatoria dello sguardo di Eddie restituisce la complessità del rapporto tra coreografo e danzatrice nella storia della danza occidentale con le implicazioni di genere e autoriali (e dunque di potere) che ha comportato nei secoli. Alcune sequenze evocano, invece, il ruolo attribuito storicamente alla danza come mezzo di seduzione codificata, che garantiva il giusto grado di intimità fisica pur nel rispetto delle regole sociali, come sembra fare Kareena con il suo hula-hoop quando avvicina Rowan. Lo stesso hula-hoop si trasforma in un'arma di difesa contro tre ragazzi che la guardano con insistenza accorciando troppo e irrispettosamente le distanze. Allo stesso modo la carrozzella con cui Eddie e David scorrazzano per le strade incuranti dei pericoli si trasforma improvvisamente in uno strumento per contrastare l'insensibilità di un gruppo di ragazzi fermi sul marciapiede e incuranti della necessità di liberarlo per cedere il passo a chi deve misurare quotidianamente la sua partecipazione sociale anche superando ostacoli architettonici e ambientali oltre che psicologici ed emotivi. Il modo in cui una tecnica corporea e coreutica può mediare l'introduzione di pratiche sociali e culturali democratiche e inclusive è cristallizzata nella sequenza che vede David spettatore, ancora una volta da una finestra, da dove ammira a lungo Vivienne e altre ballerine eseguire alla sbarra una serie di battements tendus. Dalla sua prospettiva (fisica e psicologica) vede solo le loro gambe finché non decide di entrare e accettare l'invito a partecipare a un pas de deux con una ballerina, ricorrendo ad alcuni princìpi chiave della contact improvisation per gestire il peso della partner e trasformarlo in un punto di forza e di appoggio che gli consente a sua volta di sorreggerla e guidarla. David Toole (1964-2020) è il performer che, per la sua condizione anatomica, è privo degli arti inferiori, attira di più lo sguardo mediato dalla telecamera quando si sposta nello spazio urbano, interagisce con gli altri protagonisti, e danza in gruppo. Tutte queste inquadrature convogliano e rielaborano i molti sguardi che i danzatori disabili con i loro corpi non conformi all'ideale del corpo danzante e normato percepiscono quando si esibiscono professionalmente a teatro sfidando gli stereotipi sulla disabilità e sulla dimensione estetica della danza contemporanea. L'immagine più famosa di *The Cost of Living* è quella in cui David inizia a danzare da solo sul prato mentre si vedono a poco a poco emergere da dietro un dosso altri performer della compagnia di teatro di strada. La sequenza coreografica si ispira al modo in cui David si sposta nella sua quotidianità, ovvero facendo leva sulle braccia e oscillando lateralmente e ritmicamente con il busto. Qui lo «sguardo abile»[12] attivato per difendersi psichicamente dall'angosciosa sperimentazione di un rispecchiamento impossibile e che marchia il performer disabile come diverso è sapientemente rovesciato.
Il corpo di David, unico per come appare e per cosa fa, e il virtuosismo di cui è capace, conquistato, come ogni danzatore, negli anni e con la pratica costante, fa riflettere sul valore che le tecniche coreutiche hanno assunto nei contesti teatrali in cui il corpo ideale non si ottiene mai, pur restando un traguardo agognato, talvolta anche grazie a training anatomicamente (psicologicamente) deformanti.

[12] A. Cooper-Albright, *Choreographing Difference. The Body and Identity in ContemporaryDance*, Wesleyan University Press, Hanover-London 1997, p. 80.

Entro questi due estremi sarebbe possibile rileggere la storia delle tecniche coreutiche e la storia della danza moltiplicando le prospettive critiche e ampliando il perimetro teorico per conoscere un passato solo in parte registrato dalle narrazioni ufficiali.
The Cost of Living si conclude con Eddie e David dapprima seduti su due sdraio nella stessa spiaggia ripresa dalla prima sequenza di immagini e poi mentre si avviano a fare una lunga passeggiata lungo il mare scambiandosi idee su nuovi progetti da realizzare insieme. Eddie avanza a quattro zampe e David è seduto all'attaccatura del busto dell'amico. La telecamera inquadra davanti alla linea dell'orizzonte una figura con quattro arti inferiori, due gambe e due braccia, un busto eretto e due teste, che avanza lentamente e che appare come un essere mostruoso nella misura in cui ci mette in guardia dall'iterare acriticamente gli sguardi esperiti dai protagonisti dell'opera e, nel contempo, conserva la traccia di quello che la nostra cultura ha negato e rimosso: la normale esistenza di tutti i nostri corpi mostruosi come misura della salvifica e felice impossibilità di aderire a un modello di normatività uniformante. Il percorso circolare compiuto da *The Cost of Living* riporta lo spettatore al punto esatto in cui ha iniziato la serie di incontri con l'ampia campionatura di sguardi che, in modo non dissimile dalla vita reale, esercitiamo sugli altri per costringerli ad appartenere a categorie esistenziali che non tengono conto dei loro desideri e delle loro complesse identità. Conclusa l'opera, lo spettatore è invitato a esercitare sugli altri uno sguardo diverso perché pienamente consapevole di quanto possa essere anche uno strumento di liberazione.[13]

[13] Cfr. A. Maalouf, *Les identités meurtrières*, Grasset et Fasquelle, Paris 1998, trad. it. *L'identità*, Bompiani, 2005, p. 28.